



# TFL

TIDSKRIFT FÖR LITTERATURVETENSKAP  
2009:2

# TIDSKRIFT FÖR LITTERATURVETENSKAP

Redaktör & ansvarig utgivare: Maria Jönsson

Biträdande redaktör: Maria Löfgren

Redaktion: Annelie Bränström Öhman, Christo Burman, Kristina Fjelkestam (recensionsansvarig), Ragnar Haake, Elisabeth Hästbacka, Cecilia Lindhé (recensionsansvarig), 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/](http://www.kultmed.umu.se/forskning/tidskrifter-och-serier/tidskrift-for-litteraturvetenskap/)

e-post: [tfl@littvet.umu.se](mailto: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](mailto:jesper@tullback.se)  
Sättning: Richard Lindmark

Tryck: Fyris-Tryck AB  
ISSN: 1104-0556

# 2009:2

Politikern som politikerföraktare .....	5
Magnus Ullén	
Dante och blickens poetik. ....	20
Robert Azar	
Lennart Sjögrens »Bernt Notke« .....	39
Peter Hultsberg	
Mördaren i garderoben .....	53
Katarina Gregersdotter	
»Att leva ut slaven i mig« .....	63
Raoul J. Granqvist	
Recensioner. ....	79
Nina Björk, Eva Borgström, Christo Burman, Lena Eskilsson, Tomas Forser, Henrik Johnsson, Yvonne Leffler, Rikard Loman, Maria Löfgren, Per-Olof Mattsson, Christina Svens, Jimmy Vulovic	
Medverkande. ....	94



## Från redaktionen

Nyss hemkomna från den litteraturvetenskapliga NorLit-konferensen »Codex and code« (som gick av stapeln i augusti i Stockholm) känner vi oss lätt upplivade i redaktionen. Det har sagts förut men kan kanske sägas igen: trots allt tal om humanioras identitetsproblem och omvittrade ekonomiska kris visade konferensen på bredd, djup och engagemang i den litteraturvetenskapliga forskningen – ofta dessutom med en självklar koppling till samhället och världen utanför.

Samma känsla har vi inför innehållet i detta nummer. Årets andra nummer speglar den mångfald som idag finns inom vårt ämne – där när läsningar av modernistisk lyrik samsas med postkolonial kritik, nya perspektiv på kriminallitteratur och nyläsningar av Dante i en salig röra.

I detta nummer skriver Magnus Ullén om Thomas Bodströms *Rym-maren* och förespråkar en läsart som utgår från den retoriska situation som en text och dess sammanhang utgör. Robert Azar diskuterar den roll seendet spelar hos Dante medan Peter Hultsberg går i närkamp med en dikt av Lennart Sjögren. Katarina Gregersdotter analyserar omanliga mördare i kriminallitteratur och Raoul J. Granqvist synliggör en kolonial problematik i de texter som Sara Lidman skriver i apartheids Sydafrika i början av 1960-talet.

Numret avslutas sedvanligt med recensioner, denna gång bland annat av flerbandsverket *Ny svensk teaterhistoria*.

Trevlig läsning!

*Maria Jönsson & Maria Löfgren*



# POLITIKERN SOM POLITIKERFÖRAKTARE

Thomas Bodströms *Rymmaren*  
och den retoriska situationen

av Magnus Ullén

Thomas Bodströms *Rymmaren* är ingen stor bok; det är rent av möjligt att det är en skitbok – recensenterna vid storstadstidningarna tyckte i alla fall eniga om den saken. *DN*, *SvD*, *Aftonbladet*, och *Expressen* – alla dömde ut boken som estetiskt undermålig.<sup>1</sup> Landsortspressen var mindre kritisk, på sina håll rent av positiv – i *Sydsvenskan* berömdes Bodström till exempel för »den där sluga förmågan att bedriva politik utan att egentligen ge sken av att det är det han gör.«<sup>2</sup> Och naturligtvis kan det finnas vissa strategiska fördelar med att föra fram ett budskap i egenskap av skönlitterär författare snarare än politiker. »Det är det undermedvetna som skriver«, förklarar Bodström i en tidningsintervju, och gör därmed tydligt att han gör anspråk på det *gestaltande* privilegium som vi av tradition tillerkänner författare.<sup>3</sup> Eftersom författarens uppdrag är att gestalta en verklighet kan han eller hon till skillnad från en politiker inte hållas direkt ansvarig för de ord som ställts samman – att den skildrade verkligheten många gånger kan förefalla allt annat än politiskt korrekt kan inte gärna författaren lastas för. Samtidigt betonar Bodström att hans roman är nästan på riktigt: »Man kan säga att hälften är sant och hälften fiktivt«, säger han i en intervju i *Expressen*, som svar på frågan om *Rymmaren* är en sann berättelse.<sup>4</sup> Sådana uttalanden utgör själva ryggraden i den massiva lanseringen av boken. »Jag hade aldrig kunnat skriva den här boken om jag inte varit minister,

politiker och advokat«, påstår han i en annan intervju i *Skånska Dagbladet*.<sup>5</sup>

Utgångspunkten är värd att begrunda: »hälften är sant och hälften fiktivt« i *Rymmaren*. Det är alltså inte en diktad värld som porträtteras, men Bodström gör heller inte anspråk på att återge en verklig värld, så som en Balzac eller Flaubert kan sägas göra det. Den realistiska romanen, har vi lärt oss av Erich Auerbach, är en produkt av en historisk situation som för första gången på allvar konfronterar sin egen historicitet. När Balzac presenterar sin mänskliga komedi som en människohjärtats historia, eller en samhällshistoria – en »histoire du coeur humaine« eller »histoire social« – avser han inte en historia i ordets traditionella betydelse, utan använder begreppet »historia« som en beteckning för det närvarande nuet. Det är just i kraft av att detta närvarande nu begåvas med en inneboende historicitet som Balzac kan göra anspråk på att den fiktion han presenterar faktiskt porträtterar en verklighet, om inte en *faktisk* så väl en *typisk* verklighet. Denna historiserande syn manifesteras tydligt i språket i form av en stil som inte längre tar hänsyn till värdehierarkier utan registrerar »tous les effets sociaux sans que ni une situation de la vie [...] ait été oubliée« (»alla de samhällsliga verkningarna utan att en enda livssituation glöms bort«): bondkvinnan på samma villkor som adelsmannen; den löjlige aristokraten med samma objektiva ton som den löjlige borgaren.<sup>6</sup>

Språket blir alltså det omedelbara mediet för det som vi för att travestera Jacques Rancière skulle kunna beteckna som den realistiska författarens *demokratiska* blick: det är genom sitt registrerande snarare än värderande språk som den realistiska romanens fiktion kan sägas porträttera en verklighet.

I *Rymmaren* står vi istället, som så ofta i samtidslitteraturen, inför en *simulerad* värld. Villkoren för denna simulerade värld är att vi trots att vi omedelbart ser att den är fiktiv läser den som vore den autentisk. Dess sanning är närbesläktad med porrfilmens: visst fattar vi att berättelsen som sådan är fejkad, men samtidigt ser vi ju att aktörerna gör det på riktigt. Autenticiteten i den simulerade berättelsen bygger också den på att dess författare så att säga har »gjort det på riktigt«, vilket tillåter berättelsen att överskrida gränsen mellan dikt och verklighet; den gör anspråk på att vara sann, inte som den realistiska romanen i kraft av sitt ord, utan i kraft av sin författares privilegierade position. Bodström känner maktens korridorer: texten är sann för att han påstår att det är så här det går till i verkligheten. Som före detta justitieminister borde väl han om någon veta hur det politiska spelet ser ut. Att den historia han presenterar uppenbart är fiktiv är i sammanhanget av mindre betydelse. Det är inte för att historien är representativ som den kan göra anspråk på att berätta något sant, utan för att Bodströms bakgrund är sådan att vi inte kan betvivla att han vet vad han talar om. »Mycket av handlingen har jag hämtat från min bakgrund som advokat och från åren i regeringskansliet. Mina erfarenheter har varit till stor hjälp. Jag har ju inte behövt göra så mycket research.«<sup>7</sup>

Med denna förskjutning från ord till person – från logos till ethos – följer också en radikal förändring av litteraturens politiska förutsättningar. Om det är riktigt, som Rancière hävdar, att litteraturen förkroppsligar själva demokratis princip i det att den utgör en »regim för skrivkonsten inom vilken författaren är vem som helst och läsaren vem som helst«, så utgör

en bok som *Rymmaren* en påtaglig förskjutning av litteraturens funktion ur demokratisk synvinkel, just för att dess främsta försäljningsargument inte utgår från dess ord, utan från att dess författare sannerligen *inte* är vem som helst.<sup>8</sup> Författaren till *Rymmaren* talar inte i kraft av ett demokratiskt privilegium, utan blir hörd för att han tillhör det postmoderna samhällets nya överklass: den mediearistokrati som kan räkna med att få mediernas uppmärksamhet utan att som dokusåpornas medieproletariat behöva förvandla det egna jaget till en produkt.<sup>9</sup>

Att kritisera boken för dess ofta valhänta språk är därför att fastna för ett symptom och inte läsa dess bakomliggande orsak. Bodström bryr sig av förklarliga skäl inte så värst mycket om ifall diverse kulturnissar sågar hans språk – varför skulle han göra det när han ändå kan räkna med att få betyget fem av fem på Jenniesboklista.com, och sälja 40 000 ex av debutboken inom loppet av några veckor?<sup>10</sup> Vi har kommit att associera författaren med dennes ord: det är i kraft av sin hantering av ordet, tänker vi, som en romanförfattare bedöms. Men i takt med att intresset för fiktionen tunnas ut sker ofrånkomligen en förskjutning, från ordets förmåga att engagera, till personen som för ordet. Om vi i allt högre grad läser romaner som är »nästan på riktigt« så är det inte så konstigt att det spelar allt större roll *vem* som för ordet, och allt mindre *hur* ordet förs. So what om den språkliga gestaltningen är undermålig: »Mer initierat än så här blir det väl inte, en jurist och före detta justitieminister skriver en deckare som handlar om en justitieminister, advokatbyrå och poliskår.«<sup>11</sup>

Det är således alldeles riktigt, som *Sydsvenskans* recensent antydde, att Bodström i *Rymmaren* visar en insikt i politikens retoriska förutsättningar, för det som vi med ett begrepp myntat av den amerikanske retorikern Lloyd Bitzer kunde kalla politikens *retoriska situation*.<sup>12</sup> Samtidigt är det uppenbart att denna insikt går hand i hand med en blindhet för litteraturens retoriska förutsättningar, eller för det



som vi genom att appropriera Bitzers begrepp med fördel kunde kalla *den litterära situationen*. Att Bodström är långtifrån ensam om denna blindhet framgår tydligt av mottagandet av hans roman. Huruvida Bodström skrivit en estetiskt undermålig eller en retoriskt smart roman är nämligen knappast av avgörande betydelse. Den senare ståndpunkten fastnar liksom den förra i ett värdeomdöme som i praktiken kommer att dölja litteraturens ideologiska dimension, som alltid måste förstås i relation till den situation som inbegriper inte bara texten och författaren, utan också den läsare som väljer omdömet. Det är i alla fall den tes jag kommer att driva i det följande: först om vi istället för att närma oss den litterära texten som ett estetiskt objekt ser den just som en litterär situation som alltid redan inbegriper oss själva, blir det möjligt för oss att förstå de ideologiska konsekvenserna av att ordet, som i *Rymmaren*, underordnas författarens person.

## Teoretisk utgångspunkt: den retoriska och den litterära situationen

Enligt Bitzer måste en situation för att kunna betecknas som retorisk innefatta tre väsentliga komponenter, vilka han benämner *exigence*, *audience* och *constraints* – en tvingande nödvändighet eller ett retoriskt problem, en publik som äger förmågan att upphäva problemet, och slutligen alla de restriktioner som talaren har att ta hänsyn till om hon eller han vill kunna övertyga publiken att gripa sig an problemet på det sätt som talaren önskar.<sup>13</sup> Bitzer betraktar alltså inte talaren som sådan som en nödvändig betingelse för den retoriska situationen. Kritiker har gjort gällande att han därmed fränkänner talaren förmåga att inverka på situationen, men det torde vara en missuppfattning. Talaren

är nämligen inskriven i Bitzers modell, men märk väl endast i form av en bland ett otal möjliga restriktioner som talet måste anpassas till för att kunna fungera övertygande.

Ur litteraturvetenskaplig synvinkel är fördelarna med en sådan omfunktionering av det retoriska subjektet slående. Istället för att betrakta talarens eller författarens psykologi som den privilegierande grundval som analysen har att rekonstruera, blir ju psykologin i Bitzers modell blott en i mängden av faktorer som måste sägas ligga bakom texten. Författarens psykologiska konstitution avfärdas med andra ord inte som betydelslös för texten, men den ses heller inte som dess ursprung utan snarare som en ofrånkomlig begränsning, om än en begränsning som den skicklige talaren alltid har möjlighet att vända till sin fördel.<sup>14</sup> När jag i det följande uttalar mig om Bodström är det med andra ord varken dennes privata psykologi eller någon »underförstådd författare« i Booths mening som åsyftas. Istället är det just den faktiske Bodström jag avser, men fattad inte som ett psykologiskt subjekt, utan som en *retorisk praktik*.

Det är dock att märka att Bitzer befriar oss från ett psykologiskt kausaltänkande bara för att genast ersätta det med ett kontextuellt kausaltänkande (ett problem som vi inom litteraturvetenskapen är bekanta med inte minst genom nyhistoriska läsningar, i vilka den sociala kontexten inte sällan blir en kausal grundval lika entydigt determinerande som någonsin en författarintention). Bitzer hävdar nämligen bestämt att den retoriska diskursen – talet – är att se som ett svar på en given situation. Det är också just som ett verktyg för att frilägga orsakssammanhang Bitzers situationsbegrepp blivit ett av standardinslagen i modern retorikundervisning. Så sent som 1997 konstaterade retorikern Keith Grant-Davie att »We all use the term [...],«: »understanding the rhetorical situations of historical events helps satisfy our demand for causality – helps us discover the extent to which the world is not chaotic

but ordered, a place where actions follow patterns and things happen for good reasons.«<sup>15</sup> En sådan beskrivning ligger helt i linje med ett avgörande felslut som präglar debatten kring intentionsbegreppet inom retoriken liksom i litteraturvetenskapen. Vi föreställer oss i allmänhet att intentionen är något som föregår och bestämmer innebörden i språkliga utsagor, trots att intentionen i praktiken, om än inte i teorin, alltid är något vi konstruerar i efterhand på grundval av en tolkning av en utsaga, varigenom utsagan sätts i relation till den historiska situation den förekommer i.

Eftersom också det retoriska situationsbegreppet blundar för att intention i praktiken snarare är en narrativ konstruktion än en kognitiv funktion måste det rent teoretiskt sett betraktas som bristfälligt. Att det i praktiken lika fullt visat sig fruktbart kommer sig av att det verkligt innovativa med Bitzers begrepp inte alls har att göra med att det skärper vår blick för en bakomliggande kausalitet, utan av att det hjälper retorikern att förstå att det tal som till synes utgör den retoriska analysens studerade text, i praktiken blott utgör en del av en mer omfattande text som består av den retoriska situationen som sådan. De kausala samband som många retoriker menar sig frilägga med hjälp av Bitzers indelning av den retoriska situationen i ett retoriskt problem, en retorisk publik och ett godtyckligt antal restriktioner, är i själva verket produkten av en allegorisk läsning, där varje detalj i talet nu ses som ett tecken som pekar vidare mot en socialt determinerande kontext. Så betraktat kan det inte finnas något tal som inte också är berättelsen om denna situation: det retoriska situationsbegreppet blir produktivt genom att det tvingar analytikern att betrakta talet som en berättelse om dess egna förutsättningar.

Denna i grunden allegoriserande operation har vi all anledning att upprepa inom litteraturens domän. Precis som ett tal kan ses som en del av en större situation som redan inbegriper publik och talare, kan en text ses som en del

av en situation som redan inbegriper författaren och läsaren som ofrånkomliga funktioner. Men här blir det genast uppenbart att det råder en markant skillnad mellan det Bitzer kallar den retoriska situationen och det vi kallar den litterära. För där den som analyserar ett tal per definition analyserar någonting som alltid redan ägt rum, och därför själv står utanför den analyserade situationen, innefattar den litterära situationen tvärtom alltid analytikern själv. Att betrakta en text som en litterär situation innebär alltså att man ser den som en pågående handling, det vill säga som ett framförande som inte kan betraktas som en avslutad historisk händelse. Visserligen äger texten en bestämd historisk horisont genom att den skrivs under en specifik period, men eftersom dess framförande i lika hög grad är knutet till dess läsare som till dess författare måste dess framförande betraktas som någonting successivt pågående. Författaren kan givetvis inte kontrollera hur detta framtida framförande kommer att se ut, men han eller hon kan heller inte undgå att medvetet eller omedvetet anpassa sin berättelse till en föreställd mottagare, lika litet som en talare kan undgå att genom sitt framförande avslöja vilken typ av publik han eller hon tror sig tala till.<sup>16</sup>

Precis som talaren anpassar sitt tal till en föreställd publik, anpassar författaren sin text till en föreställd läsare. I båda fallen rymmer denna föregripande föreställning också en föresats att *skapa* just den publik eller läsare man vill nå fram till. Genom att avläsa hur berättelsen iscensätter denna föreställda relation mellan författare, text och läsare kan vi göra anspråk på att frilägga hur texten *ber om att bli trodd*. En sådan allegoriserande läsning gör till skillnad från hermeneutiken inte anspråk på avslöja textens dolda sanning, vare sig denna sanning fattas som en författarintention eller en estetisk konstruktion. Istället ger den läsaren möjlighet att artikulera *villkoren* för den specifika textens sanningsanspråk: Hur måste världen vara beskaffad för att just denna historia ska vara möjlig att tro på? Svaret på den frågan

låter sig inte generaliseras, men kan likafullt, som vår läsning av *Rymmaren* kommer att visa, belysa större fenomen än den enskilda texten.

## Retorik som politik

Hantverksmässigt är *Rymmaren* ett habiliterat deckarbygge – intrigen rymmer en hel del tillfälligheter, men är inte på långt när lika osannolik som många andra böcker i genren. Personteckningen är schematisk, men fyller syftet att lotsa läsaren mellan bokens olika miljöer: fängelseanstalten, advokatbyrån, polishuset och regeringskansliet. I fängelset möter vi Miro Segovic – »rymmaren« i bokstavlig bemärkelse. Hans kusin Vlado blir mördad på Österåkersanstalten, och när han får reda på att han står på tur gör han allt för att rymma. Indirekt ansvarig för Vlados död är Stig Erlandsson, chefen för kriminalvården som på eget bevåg avslöser en flyttningsansökan från denne. Miro hämnas i slutet genom att skjuta ihjäl honom, efter att ha flytt från fängelset med hjälp av Douglas Malm, en slipprig advokat som låtit sig mutas av buset. Malm förmedlar kontakten till gangsteraffärsmannen Rickard Ljung som iscensätter en inbrytning i fängelset i vilken 148 fångar rymmer! Douglas motpol på advokatbyrån utgörs av Mattias Berglund, en rekordrig advokat som konkurrerar med Malm och får till uppgift att försvara de två unga interner som åtalas för mordet på Vladomir. Trots hans ansträngningar fälls de, men i slutet får han halv upprättelse när den forne rivalen Douglas ber honom bli hans advokat. Mattias är gift med frilansjournalisten Lotta, som gnäller på att Mattias jobbar för mycket och inte märker att han vänsterprasslar med Susanne Dahlgren. Susanne är före detta åklagare som gått över till polisen, där hon blir alltmer skeptisk till de metoder som brukas av Christian Pedersen – länskriminalchef och Susannes närmaste chef. Pedersen ser hellre till resultat än till lagparagrafer, och hon ser bland annat till att avgöran-

de dokument som talar till de åtalades fördel begravs i den så kallade »slasken«, den del av en förundersökning dit man förpassar uppgifter som inte anses vara av egentlig betydelse för rättegångsutfallet; han får nytt jobb som chef för kriminalvården när Erlandsson mördats. Den som står bakom utnämningen är Gerd Lundin, den fullständigt inkompetenta justitiedepartementets chef som vore ett intet utan sin pressekreterare Petra, och som Bodström älskar att håna.

Det är kanske det mest frapperande med romanen: att Bodström så uppenbart *njuter* av att hänge sig åt ett politikerförakt. Avslöjandet av hur det »verkligt går till« i maktens korridorer är bokens främsta säljargument, men innehåller ingenting vi inte redan visste: politiker tänker lika ofta strategiskt som ideologiskt; de tjänstemän som arbetar i Rosenbad är av avgörande betydelse för politikernas handlande; allt en politiker säger är genomsyrat av retorik. Det är precis samma bild av politikens vardag som ges i, säg, den amerikanska TV-serien *Vita huset* (*The West Wing*), med en avgörande skillnad: i *Vita huset* framställs karaktärerna som hjältar, som patrioter som ger avkall på såväl skyhöga advokatlöner som privatliv för viljan att tjäna sitt fosterland. I *Rymmaren* är alla antingen cyniska karriärister eller idioter, om inte både och.

Gerd Lundin är från början till slut en karikatyr. När hon ska hälsa på kungen i riksdagen skriver hon »'Ers majestät' med stora bokstäver i blocket framför sig, så att hon inte skulle glömma bort tituleringen« (s. 232) – och så att vi ska förstå att hon är dum i huvudet.<sup>17</sup> Hon har svårt att tåla andra politiker, hon ogillar sin pressekreterare som hon är helt beroende av, och hon avskyr media och »att prova kläder« (s. 241) – Bodströms gestaltning av denna mindre begåvade karriärkvinna vilar tungt på schablonen om medelålderskvinnan som blivit bitter för att hon förlorat sin sexuella dragningskraft. Vi förvånas därför inte över att hennes enda egna initiativ i romanen består i ett förslag om att förbjuda interner att läsa porrtidningar,

eller att hon inte hänger med i svängarna när en tjänsteman redogör för den kritik som en professor i statskunskap riktar mot förslaget. »Gerd förstod inte allt, vilket inte var så konstigt med tanke på hur komplicerad juridiken var på det här området« (s. 86). Lite förvånad blir man dock över att fyra sidor senare läsa att offentlighetsprincipen bland annat innebär »att alla kunde läsa all skriftlig korrespondens« (s. 90). Ska vi se detta som en pedagogisk förenkling? Eller strategiskt slarv? För en justitieminister in spe som förordar buggning kan det ju vara bra om folk i gemen – folk som får sina juridiska kunskaper från deckare och tror att man kan lita på att en advokat och före detta justitieminister kan sina saker – bibringas föreställningen att offentlighetsprincipen omfattar »all skriftlig korrespondens«, och inte bara den skriftliga korrespondens som författas i allmänhetens tjänst. Det blir liksom lättare att motivera att polisen ska få tillåtelse att avlyssna också våra privata samtal om folk tror att polisen redan får läsa allt vi skriver.

I egenskap av författare kan alltså den tjänstledige justitieministern lägga sina argument i munnen på romankaraktärer och därigenom hävda att det inte alls är hans personliga åsikt som uttrycks. Det är som uttryck för en sådan försåtlig argumentation som man måste läsa alla de små inpass som berör dagspolitiken: »Visst är rättssäkerhet viktigt«, säger en av Susannes vänner till henne, »men jag tror att nittio procent av svenska folket tycker det viktigaste är att fler kriminella åker fast« (s. 128). Det är en variant av *paralipsis* – Bodström tar parti för åsikten genom att låtsas att han tar parti för en karaktär som inte tar parti för den. I samma anda bör Pedersens skämt om att Ringholm blev buggad av journalister (s. 108), och Gerds märkliga utläggning om att de poliser som lämnade ut egyptier till CIA på Bodströms order på grund av JO:s agerande »inte kunde åtalas« (s. 138), läsas som ett slags *relatio criminis*: ett försök från Bodströms sida att föra över ett ansvar som är hans på media, JO och enskil-

da poliser. Men så gör Bodström heller ingen hemlighet av hur han ser på politiken: vill man lyckas måste man vara taktisk – man måste veta att göra bruk av retorikens lärdomar.

Romanen igenom betonas det strategiska spelet i maktens korridorer: »Gerd måste motvilligt medge att Petra hade ett strategiskt sinne för politik, så det skadade inte att lyssna på hennes råd någon gång« (s. 60). Petra har å sin sida »lärt sig att hon kunde styra sin arbetsgivare med list. Det gällde bara att få ministern att tro att det var hennes egen idé« (s. 78). Kriminalvårdschefen har inte sökt sig till sin post av intresse eller passion för uppgiften, utan som ett strategiskt steg i karriären: »eftersom han precis hade fyllt femtio hade han goda möjligheter att få något riktigt spännande längre fram. Fast då gällde det att spela sina kort rätt och han kände väl till spelreglerna« (s. 61). Mattias är lika mycket karriärstrateg han, väl medveten om att det bakom de officiella reglerna försigår ett hierarkiskt spel där det gäller att hålla sig väl med rätt personer: »De listor som fanns om turordning i domstolar för vilka advokater som ville bli offentliga försvarare fungerade inte i praktiken. [...] Var man alltför besvärlig kunde det i värsta fall innebära färre förordnanden från den tingsrätten« (s. 63). Busadvokaten Douglas skiljer sig från Mattias endast genom sin större cynism: »Det gällde att vara rädd om sina relationer, oavsett om det gällde grova brottslingar eller domsstolssekreterare« (s. 106). Karriärstrategisk planering är symptomatiskt nog det närmaste vi kommer en rationell förklaring till mordet på Vlado: »Ahmed och Gonzales ville inget hellre än att klättra i den kriminella hierarkin« (s. 71). Därvid liknar de länskriminalchefen Pedersen, som får reda på att polisen missat att agera på ett tips om att en massflykt från Österåker skulle ske flera timmar innan den sedan ägde rum. Istället för att lägga korten på bordet försöker han i den situationen förhindra att uppgifterna kommer ut: »Det här var jävligt allvarligt, nu måste vi tänka strategiskt. Första frågan: hur många vet om det?« (s. 397).

Politik handlar alltså mindre om ideologi än om strategi, enligt *Rymmaren*. Därför är det inte förvånande att den gör ett nummer av att exponera det retoriska fundamentet för de inblandade karaktärernas officiella framträdanden:

Som student hade Mattias läst retorik som extrakurs och intresset hade ökat när han blev advokat. Han läste regelbundet Kurt Johannessons och andra experters böcker för att hålla sig à jour. Det hade han också stor praktisk nytta av.

Han hade lärt sig att om man hade tre argument skulle det bästa komma sist och det sämsta i mitten. Han hade utvecklat anaforer och epiforer som var retoriska upprepningar i början eller slutet av flera meningar. Men det han framför allt hade utvecklat var framförandet, där rutinen från alla rättegångar började betala sig. (s. 213)

Retorikens starka betoning av framförandets vikt kommer sig av att det är framförandet som ger talaren möjlighet att utnyttja *kairos*, det rätta ögonblicket. Det spelar ingen roll hur goda argument man har eller hur välklingande fraser man nött in om man inte vet att i ögonblicket anpassa det man har att säga till situationen. Får man en fråga från en journalist vid en presskonferens eller från en politisk motståndare vid en debatt måste man förstå att vända frågan till sin fördel. Allt hänger på förmågan att gripa tillfället, att säga rätt sak i rätt ögonblick.<sup>18</sup>

Bodström är väl införstådd med talarens kairoiska privilegium, och hur viktigt det är för politikern att hantera det väl. En av Gerd's mest påfallande brister är hennes fullständiga oförmåga att anpassa sig till den retoriska situationen. Får hon en fråga hon inte förberetts på gör hon ofrånkomligen bort sig. Till skillnad från henne visar Bodström att han förstått att också en roman kan ses som en retorisk situation som ger politikern tillfälle att skriva in sin bild av verkligheten i läsekretsens medvetande, inte minst genom det strategiska slarv vi påtalat ovan. Han kan till och med ironisera över sina egna mediala magplask, genom att kokettera med sin retoriska expertis: »Tänk på Bodström och Göteborgskravallerna«, låter han Petra för-

klara för Gerd. »Sämsta presskonferensen genom tiderna just för att han var på fel plats och hade noll koll« (s. 387).

Men om Bodström är bekant med den retoriska situationen genom sitt arbete som advokat och politiker är det uppenbart att det aldrig slagit honom att den retoriska situation som aktualiseras av en roman har andra spelregler. I en roman rör det sig strängt taget mindre om en retorisk än om en *litterär* situation. I en litterär text övergår privilegiet att gripa ögonblicket – att förvalta *kairos* – ofrånkomligen från författaren till läsaren. I den retoriska situationen är talaren närvarande framför sin publik, vilket ger honom eller henne möjlighet att anpassa sitt framförande till just denna publik i just detta ögonblick. I den litterära situationen finns det först en författare och en text, och sedan en text och en läsare. Det gör att författaren inte längre ensam förfogar över förvaltningsrätten till det avgörande ögonblicket – han gör det när han skriver texten, men inte längre när den läses.

Kanske kan vi beskriva det som en strategisk miss: Bodström glömmer bort att fast fiktionen tillåter författaren att avvika från sanningen, så gör den det också omöjligt att ljuga. Med fiktionen följer alltid en slask: en aspekt av texten som lätt förbigår oss, men som alltid låter sig studeras, bara vi kan finna tid nog för vår läsning. Författaren till en deckare kunde liknas vid spaningsledaren som sätter ihop en förundersökning som överlämnas till läsaren, där vissa saker betonas och diskuteras medan andra saker dumpas i slasken. Förundersökningen betonar i deckarens fall intrigen; det som faller i slasken är inte minst textens bokstavlighet, de mer eller mindre slumpmässiga uttryck och formuleringar som författaren gör bruk av i sin iver att få läsaren att se historien med hans ögon. Det är just dessa tillfälligheter vi har att ta fasta på om vi vill förstå den ideologi som ligger till grund för den retoriska aktivitet som genererat boken.

# Allegori

Det första man slås av när man företar en allegorisk läsning av *Rymmaren* är att titeln inte bara kan syfta på Miro. Visserligen pekas han ut som titelns bokstavliga referens genom att inte bara en, utan två gånger rymma, men rymningarna sker först i den senare hälften av boken, och skildringen av honom förefaller närmast pliktskyldig. Bodström behöver honom för att generera ett händelseförlopp att utveckla sina iakttagelser om samhällets rättsröta kring; han har karaktären av vad Alfred Hitchcock kallade en MacGuffin, det vill säga en person eller ett objekt som fyller en rent intrigskapande funktion.

Faktum är att merparten av romanens mer centrala karaktärer kan sägas vara rymmare, om än i metaforisk snarare än metonymisk bemärkelse. Mattias Berglund, den goda advokaten, inleder ett förhållande med Susanne för att rymma från gnattet i sitt äktenskap med den frilansande journalisten Lotta. Chefen för kriminalvården, Stig Erlandsson, flyr sitt ansvar för dödsskjutningen av Miro's kusin Vladomir genom att skylla på anstaltschefen Magnus Wiklund. Länskriminalchef Christian Pedersen rymmer från allt vad polisiärt ansvar för rättssäkerhet vill säga i sin ambition att sätta dit skurkar och klättra i hierarkierna; Douglas Malm, skumraskadvokaten, är precis lika självsjäldig som Pedersen men i syfte att fria istället för att fälla. Vid sidan av Miro utgörs emellertid *Rymmaren* framför andra av Gerd Lundin, den inkompetenta justitieministern som boken igenom är på rymmen från sitt politiska uppdrag. Istället för att ta sitt uppdrag på allvar söker hon mest få tiden att gå genom att lägga ogenomtänkta förslag och hoppas på det bästa, medan hon i hemlighet går och väntar på att oppositionen ska ta tillbaka makten, så att hon ska kunna återgå till det behagliga livet som oppositionspolitiker, där man inte har någon makt och därför heller inte kan avkrävas något ansvar.

Nidbilden av Gerd är så grov att den skulle ha väckt misstanke om misogyni om inte Bodström försett sig med ett alibi: Susanne. Romanens dumhuvud till huvudperson kan spelas av en kvinna för att romanens goda huvudroll också spelas av en kvinna. Alibit vinner i styrka av att Susanne är den Bodström vill att läsaren ska liera sig med: hon porträtterar den ideala läsaren, den läsare som läser händelseförloppet just så som Bodström vill att det ska läsas. Det är bara hon som genomgår en uppbygglig skolning genom berättelsen, genom att hon får sin naiva bild av polisarbetet krossad. Motvilligt tvingas hon inse att den skenbart så politiskt korrekta Christian Pedersen i själva verket är en djupt ohederlig karriärst som hon aldrig skulle »kunna lita på [...] igen. Han var ohederlig i grunden, så var det bara« (s. 424).

Susanne är märk väl också den ende som tar konsekvenserna av denna insikt: vill man arbeta för en bättre värld kan man inte kompromissa med uppriktigheten, genom att till exempel ha ett förhållande med en gift man. Därför bryter hon i slutet med Mattias – »att hålla på och träffas i hemlighet är ingen framtid för oss« (s. 442). Det sista vi ser av henne i den här boken (Bodström har utlovat två uppföljare) är att hon står med gråten i halsen »för att hon kände att livet var ganska härligt ibland« (s. 443) – härligt för att hon orkar se framåt. Det är så vi också ska reagera – trots insikten om rävspelet i maktens korridorer ska vi gå styrkta ur berättelsen, genom att tänka framåt; romanen ger symptomatiskt nog uttryck för en avhistoriserad blick. Därmed kan Bodström också motivera det politikerförakt han ger uttryck för med att det är en folklig uppriktighet av just den typ som behövs för att politikern ska återvinna folkets förtroende: »Det sämsta vi kan göra, särskilt som politiker, är att upprätthålla en fasad av att allt är perfekt och ingen gör fel. Finland och Sverige hör till världens minst korrumperade länder men ändå förekommer mygel, både inom politiken och rättsväsendet. Att påstå något annat vore falskt – och det skulle förstöra folks förtroende.«<sup>19</sup>

Ingen kan beskylla Bodström för att skönmåla: i *Rymmaren* är ingenting perfekt, inte ens den narrativa logik som annars är deckarens kungsmärke. Vad som ligger bakom mordet på Vlado klagörs aldrig – Miro, bokens bokstavliga rymmare, är som sagt en MacGuffin. Ändå är det inte svårt att identifiera ett slags Författarfigur i berättelsen, det vill säga, en eller flera figurer som genom sitt handlande driver historien framåt. Den allegoriske Författaren är inte ett självporträtt – det den allegoriska läsningen avtäckar är inte hur den biografiske författaren ser på sig själv, utan hur han eller hon iscensätter författarens funktion. Denna funktion är i *Rymmaren* avhängig bokens simulerade utgångspunkt, dess anspråk på att vara till hälften sanning och till hälften fiktion, vilket innebär att författarens anspråk på att tala sanning genast avfärdas (den värld han berättar om är ju inget annat än en simulering och kan därför inte tas på allvar) men att läsaren likafullt går med på att det är författaren som bestämmer spelreglerna för den simulering vi tar del av (det är ju författaren som sitter inne med den kunskap som får simuleringen att förefalla verklig). Författaren kommer härigenom att fylla den paradoxala funktionen av ett vittne som tystas på grund av sin lögnaktighet, men likafullt tillåts triumfera, sin lögnaktighet till trots. Det är precis vad som sker i *Rymmaren*.

Vill vi förstå hur just denna text vill bli trodd måste vi därför studera hur relationen mellan Författare, Text och Läsare iscensätts i detalj. Intrigmaskineriet sätts igång av kriminalvårdschefen Stig Erlandsson – genom att avslå Vladomirs ansökan om förflyttning är Erlandsson indirekt ansvarig för dennes död, och direkt orsak till att berättelsen alls kan iscensättas. I den meningen kan Erlandsson sägas *skriva* Miro's öde. Denna intrigskapande handling är märk väl en skriftlig handling: avslaget är ett skriftligt beslut, »undertecknat av generaldirektören själv« (s. 81). Detta intrigskapande skriftliga handlande fullföljs av Erlandssons

efterträdare Christian Pedersen, som är den som placerar Erlandssons beslut om avslag »i slasken« (s. 83), det vill säga i den del av förundersökningen som advokaterna »inte alltid får betalt för« (s. 83) att läsa. Pedersen upprepar Erlandssons intrigskapande funktion genom att ta initiativ till att låta en fånge, Moussa, vittna i Vlado-fallet i utbyte mot uppehållstillstånd. Symptomatiskt nog tar också detta initiativ formen av en skriftlig handling – han går bakom Susannes rygg för att hon »säkert skulle ha invändningar mot att Christian själv skrev Mousas ansökan« (s. 133). När Susanne (Läsaren) avslöjar att Stig (Författare 1) skrivit avslaget av Vladomirs förflyttningsansökan för Christian (Författare 2) söker den senare symptomatiskt nog urskulda den förre: »Att han fattat beslutet beror säkert på att han velat styra upp verksamheten. Det vore verkligen taskigt om det skulle ligga honom i fatet« (s. 81). De två karaktärerna fyller en och samma funktion, men de måste vara två eftersom funktionen består just i att sy ihop den till synes omöjliga ekvationen »att bli ertappad som lögnare, och därför triumfera.«

Författaren – sanningsvittnet – kan alltid hållas ansvarig för sin berättelse, och av Stig utkrävs också ett ansvar i och med att Miro mördar honom. Men ansvarstagande är i själva verket ett illusionsnummer eftersom Stigs död är förutsättningen för Christians nya karriär: i samma stund som den lögnaktige Författaren får sitt straff, får den lögnaktige Författaren sin belöning. Det är att märka att Bodströms narrativa begär till denna upplösning är så starkt att han iscensätter den trots att intrigen på just denna punkt krackelerar. Det blir nämligen aldrig klart hur Miro kommer till slutsatsen att Stig är den som bär det yttersta ansvaret för Vladomirs död. I domstolen tänker Miro att det inte var »de här småkillarna han skulle hämnas på. Om det fanns folk bakom skulle han ta reda på det. Och de som låg bakom Vlados död skulle inte leva länge till« (s. 207). Någon måste alltså berätta för honom att Stig avslagit ansökan, men

de enda som vet om det är Christian, Susanne, Gerd och hennes pressekreterare, samt Mattias och Lotta – och Miro träffar efter rättegången i tingsrätten endast Douglas.

Det kan te sig som en liten lucka i intri- bygget, men är i själva verket avgörande. Det är nämligen denna lucka som tillåter Texten (Rymmaren – Miro) att göra det Läsaren (Susanne samt Mattias och Lotta) bara kan fantisera om att göra: att utöva en rättsskipning som ställer dem som verkligen är ansvariga för situationen inför rätta. Miro – Rymmaren/Texten/fiktionen – kan utdela det våldsamma straff Stig är värd, och ändå gå fri. Det är ett straff som samma text gjort tydligt att han förtjänar: inte bara för att han inte hyser några som helst samvetsbetänkligheter över att vara den indirekta orsaken till Vladomirs död, inte heller för att han skyller på sina underhuggare, utan framförallt för att han på moraliska grunder kan hänföras till den kategori människor som bland den befolkning där nittio procent inte bryr sig om rättssäkerhet betraktas som ovärdiga att leva: gubbar som åker till Thailand och utnyttjar prostituerade – och som till på köpet föredrar snobbsporther som golf framför riktiga folksporther som fotboll (s. 159). Klart att en sån ska ha ett skott i pannan, om det så är till priset av att intrigen inte längre håller ihop – det är så att säga *poetic justice*.

Denna spricka i den för övrigt så välmurade intrigen låter oss således tydligt se konturerna av Bodströms narrativa begär: att på en gång vara lagen, och sätta sig över den; att leda politiken, men likväl förakta politiker. För det är bara genom denna flagranta *deus ex machina* som Bodström får ihop sin historia: det är genom detta mord, vilket bryter mot den narrativa logik deckaren för övrigt är så noga med att respektera, som allting vänder för den hårt pressade Gerd Lundin, som plötsligt kan visa handlingskraft och framstå som duglig. Med det faller alla bitar på plats i Bodströms samhällsanalys. Paret Mattias och Lotta får bittert erfara att sanningen är relativ (*strategisk* skulle

en mer luttrad person säga). Genom Susanne kommer de till insikt om rättsrötan i fallet Vladomir. I en stor del av boken ter sig uppgifterna tillräckliga såväl för att fria de anklagade som för att fälla justitieministern, och således skänka framgång åt såväl Mattias i rollen som advokat som Lotta i rollen som journalist. Av det triumferande avslöjandet av sanningen blir dock ingenting. När den ena av de två anklagade i bokens slutfas erkänner inser Mattias genast att loppet är kört. Strax därpå ringer Lotta och gråter i telefonen för att nyhetschefen på grund av erkännandet ställt in den planerade artikeln om rättsrötan: eftersom de anklagade vars rättssäkerhet åsidosatts visat sig skyldiga till det som de står anklagade för finns det inte längre någon skandal att göra ett nummer av.

Den devalvering av ordets betydelse som *Rymmaren* exemplifierar som produkt på en litterär marknad, föregrips alltså i berättelsen som sådan genom att det skrivna ordet där framställs som betydelselöst. De skriftliga dokument som så länge förefaller vara av avgörande betydelse visar sig i slutänden värdelösa: vad som står skrivet står sig slätt mot vad som låter sig hävdas, och vad som låter sig hävdas beror inte av något skriftligt dokumentets beskaffenhet, utan av vilken position man innehar i det mediala landskapet.

Berättelsen formar sig kort sagt till en bankruttförklaring av ordets förmåga att fungera som ett demokratiskt medium.

Så kommer romanen i sin helhet att bekräfta det påstående som Susannes väninna slänger ur sig liksom i förbifarten: »Visst är rättssäkerhet viktigt, men jag tror att nittio procent av svenska folket tycker det viktigaste är att fler kriminella åker fast« (s. 128). Vad som står skrivet i lagen är sekundärt, eftersom ingen egentligen är intresserad av rättssäkerhetsfrågor: polisen är enbart intresserad av att uppvisa goda resultat; advokatens intresse är inte större än möjligheten att fria den klient han företräder; pressen har inget principiellt intresse för saken utan bryr sig bara om att sälja lösnummer. Kor-



ruptionens fullständighet bekräftas av att ingen av rymmarna i boken åker fast: Miro kommer undan fångelset, liksom Mattias kommer undan med sin affär, Pedersen mörkar framgångsrikt polisens ineffektivitet, Douglas lejda hejduk Rikard drar till varmare trakter med sina miljoner, Douglas själv värvar Mattias som sin advokat och Gerd Lundin lyckas vända det som borde lett till hennes avgång till en lysande framgång i direktsänd TV.

Det ironiska är förstås att den text Bodström skrivit närmare betraktat måste sägas förkroppsliga just den ansvarslöshet som den så vällustigt kritiserar Gerd för: genom att framföra sin anklagelseakt mot det korruperade svenska rättssamhället i form av en fiktion smiter Bodström från det ideologiska ansvaret för bokens utsagor. Under fiktionens täckmantel kan Bodström som sagt räkna med att få uttrycka ståndpunkter han som politiker aldrig kan vidgå: kvinnor är från Venus och män är från Mars; invandragrabbbar från socialgrupp tre går det alltid illa för; en stor del av advokatkåren är korrupt; alla personer i ledande ställning inom stat och myndigheter är antingen ryggradslösa lismare eller egoistiska karriärister; politiker tänker mer på det strategiska spelet än på sakfrågor och politiska visioner – det handlar om att behålla sin plats på toppen, inte om att värna samhällets bästa. Som deckarförfattare kan politikern kort sagt visa upp sitt rätta jag: politikerföraktarens.

Bara på ett ställe framstår världen i *Rymmen* som något annat än ett spelfält för individers begär och strategier; bara på ett ställe ser vi en glimt av ett slags kollektivitet. Symptomatiskt nog rör det sig om en form av kollektivitet som överskridit behovet av att förlita sig på ett demokratiskt, men retoriskt underminerat ord: gymets. »De få som tränade kände en gemenskap utan att behöva uttrycka det i ord. Här fanns människor som hade insett det förnuftiga med att hålla kroppen i trim« (s. 336). Det är vad som är kvar av det socialdemokratiska gemensamhetsidealet i det Bodström kallar

sitt undermedvetna: en gemenskap som består i de ordlösa blickar som växlas mellan individer förnuftiga nog att hålla sina kroppar i trim.

## Ideologi

Samtidsdeckaren beröms ofta för sitt samhällsliga engagemang. Att en så stor del av de svenska deckarförfattarna består just av före detta journalister kan vid första anblicken se ut som en av orsakerna till detta. Journalisten, med sin vana att skildra verkligheten på ett sätt som folk förstår, måste ju vara unikt skickad att skriva berättelser som förmår röra vid det verkliga. I verkligheten är förhållandet nog ett annat: det pekar på att journalistiken i stor utsträckning redan är en form av fiktionsberättande, närmare bestämt en form av fiktionsberättande som tränat sig i att göra sig så genomskinlig som möjligt; eller som Barthes skulle säga, så läsbar – *lisible* – som möjligt. Eftersom detta är den form av berättande vi dagligen tar del av är det knappast att förundras över att deckargenren känns så bekväm för så stora skaror läsare. Här skildras ju världen på precis samma sätt som den skildras i *Expressen* och *Aftonbladet*: som en genomskinlig verklighet. I den verkligheten finns det goda och onda, och det är framförallt aldrig någon tvekan om vad som är *meningen* med detta goda och onda: det finns där för att underhålla oss, för att förinta det vi tänker på som dötid, den limboartade tid vi inte ingår i produktionsmaskineriet vare sig som producenter eller konsumenter, de ögonblick av ofrånkomlig leda som infinder sig när vi måste förflytta oss mellan jobbet och hemmet eller avbryta vårt handlande i affären genom att stå i kö.

Deckaren är ett svar på denna situation. Dess avsevärda attraktion kommer sig av att den automatiserar läsprocessen: deckaren presenterar en gåta – ett hermeneutiskt problem – och fortskrider genom att lösa det inför läsarens ögon. Deckaren läser sig själv; den är inte metareflexiv

utan autohermeneutisk; den låter läsaren erfara njutningen av att tolka utan att själv behöva utföra det mödosamma tolkningsarbetet. Intrigromaner som deckaren är som patiens: de erbjuder en form av förströelse. Redan innan man börjar läsa vet man på ett ganska precist ungefär vad som ska hända – kortens ordningsföljd varierar från berättelse till berättelse, men spelets förutsättningar är givna på förhand, till trygga för såväl författaren (som inte behöver fundera över formen på sin berättelse) som läsaren (som slipper oro sig för att ställas inför en situation som hon inte redan är bekant med).

Långt ifrån att vara ideologikritisk är deckaren därför ideologisk från början till slut: den samhällskritik den med viss regelbundenhet för fram är en del av spelets regler. Kritiken syftar inte till att producera ett kritiskt medvetande hos läsaren, utan till att låta läsaren *konsumera* just de sociala och politiska orättvisor berättelsen ger sken av att handla om. Det blir som i domstolsdramat i Hollywood: ständigt avslöjas rättsväsendets korruption av den ädle, hårt arbetande advokaten som med små resurser men stort rättspatos tar sig an fallet. Kontentan blir märk väl aldrig att rättssystemet i sig är korrupt, utan att avslöjandet av korruption i det enskilda fallet är en garant för att systemet i stort fungerar trots allt.

Det innebär nu inte att vi instämmer med Horkheimers och Adornos förkastelsedom över masskulturen i *Upplysningens dialektik* – snarare bör den ideologikonsumtion som deckaren möjliggör liknas vid ett slags systemunderhåll. Den samhällskritiska deckaren fyller – eller kan åtminstone potentiellt fylla – en vaktmästarfunktion som få samhällliga institutioner kan undvara; den upptäcker lysröret som blinkar, den trasiga väggkontakten som måste bytas, ser till att högtalarsystemet i föreläsningssalen fungerar så att alla kan höra vad som sägs. Genom att förvandla tämligen triviala arbetsuppgifter av detta slag till något spännande och underhållande uträttar deckaren förvisso ett kritiskt arbete, även om det i grunden är konserve-

rande snarare än ifrågasättande. Vaktmästaren byter lampa – han föreslår inte att ett nytt belysningsystem ska införas. Men eftersom han ofta är den förste att direkt serva det nya belysnings-systemet, kan han ofta med stor auktoritet uttala sig om hur det fungerar i praktiken. Fungerar det så bra som politikerna påstod att det skulle, eller var det bortkastade pengar?

Men förutsättningen för att deckaren ska kunna fylla en sådan kritisk funktion är förstas att de olika instanserna av den samhälls-liga maktapparaten hålls åtskilda, det vill säga att maktens juridiska, politiska och mediala funktioner utövas av olika aktörer som alla kan granska varandra. Om de personer som fattade beslutet att införa ett nytt belysningsystem låter en person ur den egna gruppen utföra vaktmästarinspektionen är det knappast längre möjligt att betrakta den som en opartisk inlaga. När Bodström väljer att kapitalisera på sitt politiska ethos genom att framträda som deckarförfattare rycks mattan undan för den ideologikritiska arbetsdelningen. Därför förmår hans deckare inte ens aktivera illusionen av att det finns plats för förändring inom systemet, utan finner sig nödgad att reducera politiken till ett nollsummespel vars strategiska förutsättningar är så obönhörliga att själva tanken på ett genuint demokratiskt ord inte längre låter sig formuleras. I ett sådant läge är det knappast förvånande att politikern intar rollen som politikerföraktare: han måste hata politiken för att kunna göra karriär som politiker – måste avrätta sig själv för att upp- rätta sig själv.

Att avfärda *Rymmaren* på estetiska grunder är alltså en i högsta grad ideologisk handling, eftersom man därmed blundar för att boken alldeles oavsett dess estetiska kvaliteter signalerar att relationen mellan litteratur och politik håller på att undergå en avgörande förändring. Jag har hävdad att denna förändring knappast låter sig förstås med mindre än att vi överger det estetiskt funtade litteraturbegrepp som betraktar litteraturen som ett objekt med ett inre värde, för ett retoriskt litteraturbegrepp, inrik-

tat på att studera litteraturen som en situation för ideologiproduktion. Så betraktad kommer sig litteraturens angelägenhet inte av att den bär på någon inneboende kvalitet; den härrör strängt taget inte alls ur texten, utan ur den litterära situation i vilken texten tas i bruk. Därför är den väsentliga frågan mindre på vilket sätt litteraturen griper in i verkligheten, än på vilket sätt vi som samhällsmedborgare griper in i den litteratur – i det berättande – som vi alltid redan är omgivna av. Istället för att betrakta den litterära texten som ett estetiskt objekt vilket vi har till uppgift att värdera, bör den ses som en litterär situation som vår egen tolkning griper in i och förändrar. Utifrån ett sådant synsätt blir det som vi sett genast uppenbart att också en bok som *Rymmaren* kan visa på litteraturens förmåga att underminera dess upphovsmans ambitioner: boken vill teckna en nidsbild av en kvinnlig, borgerlig politiker, men påminner oss istället om en socialdemokrati som flyr sitt ideologiska ansvar genom att sälla sig till den underhållningsindustri som försörjer sig på att få oss att konsumera ideologi, istället för att ta sig an den långt svårare uppgiften att producera ett ideologiskt medvetande hos medborgarna.

Den övergripande förskjutning av litteraturen från ett demokratiskt till ett medicaristokra-

tiskt privilegium som *Rymmaren* exemplifierar är naturligtvis ingenting som Bodström själv kan hållas ansvarig för. Likafullt måste hans roman ses som en probersten på flera plan. För litteraturens del signalerar den att fiktionen blivit ett privilegium för de besuttna – att själva möjligheten att använda sig av fiktionen för att ge ett alternativ till den förhandenvarande verkligheten idag ter sig som ett politiskt snarare än ett demokratiskt privilegium. För politikens del är boken ytterligare en påminnelse om den urgröpning av det demokratiska rummet som följer i spåren på en politik som i allt högre grad handlar om simulering än representation – om att spela rollen som motstridiga parter snarare än att verkligen företräda olika gruppers intressen. För socialdemokratin, slutligen, borde Bodströms extraknäck som deckarförfattare fungera som väckarklocka. Redan Machiavelli var på det klara med att politiken låter sig reduceras till ett strategiskt spel om allt man vill är att inneha makten. Vill man däremot använda makten till att förändra den politiska verkligheten kan man inte underlåta att först och sist artikulera en ideologi.

*Tack till Janne Lindqvist Grinde för viktiga synpunkter på en manuskriptversion av den här artikeln.*

1. Lotta Olsson, »Närmast oläslig« i *Dagens Nyheter*; Magnus Eriksson, »Gästspel i en lägre litterär division« i *Svenska Dagbladet*; Lisa Ahlqvist, »Thomas Bodström: Rymmaren« i *Göteborgsposten*; Åsa Linderborg, »Varför?« i *Aftonbladet*; Nils Schwarz, »Thomas Bodström/Rymmaren. Sven-Erik Alhem/Advokaten & fru Justitia« i *Expressen* (DN 30/5 2008, de övriga 2/6 2008; citerade efter nätupplagan).
2. Crister Enander, »Bodström ger sig själv underbetyg« i *Trelleborgs Allehanda*, 29/5; Anders Wennberg, »Politiker, bli vid din läst!« i *Gefle Dagblad*, 2/6; Lotta Tholin, »Bodström, Thomas: 'Rymmaren'« i *Kristianstadsbladet*, 28/5; Gunvor Hilldén, »Bodström som kriminalförfattare« i *Uppsala Nya Tidning*, 2/6; Patrik Svensson, »Med politiken i blodet« i *Sydsvenskan*, 24/5 (samtliga 2008; citerade efter nätupplagan).
3. Maria K. Broman, »Bodströms debut blir film eller tv« i *Expressen*, 23/5 2008.
4. Sofia Edgren, »Fem frågor till Tomas [sic] Bodström« i *Expressen* 2/6 2008.
5. Gunilla Wedding, »Målinriktad och mångsidig« i *Skånska Dagbladet* 15/10 2008.
6. Erich Auerbach, »I Hôtel de La Mole« i *Mimesis: Verklighetsframställningen i den västerländska litteraturen*, Stockholm: Bonniers, 1998, s. 479–520. De franska citaten stammar från ett brev från Balzac, och återges hos Auerbach på s. 507.

7. Edgren, »Fem frågor till Tomas Bodström« i *Expressen* 2/6 2008.
8. Jacques Rancière, »Litteraturens politik« i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2007:1-2, s. 17–34, 23.
9. Alla simulerade litterära situationer är givetvis inte av samma art. Det är exempelvis – för att anknyta till ett i skrivande stund aktuellt exempel – stor skillnad mellan Liza Marklund och »Mia Eriksson« i detta avseende. Marklund tillhör liksom Bodström mediearistokratin, Eriksson det proletariat som spelar med sitt eget jag som insats.
10. »En spännande thriller som är otroligt målande och bra skriven«. <http://jenniesboklista.com/?p=34> 60. Tillträdd 11/11 2008. Uppgifterna om bokens försäljningssiffror stammar från Linda Öhrn, »Bodströms bok står sig i mördande konkurrens,« i *Dagens Industri* 7/6 2008, alltså ungefär en vecka efter att boken recenserades i storstadspresen.
11. Tholin, »Bodström, Thomas: 'Rymmaren'« 28/5 2008.
12. Lloyd F. Bitzer, »The Rhetorical Situation« i *Philosophy and Rhetoric* 1, 1968, s. 1–14.
13. Ibid.
14. Denna retorisering av den mänskliga psykologin föregrips i den klassiska retoriken av ethosbegreppet, vilket inte syftar på talarens karaktär i form av någon konstituerande essens, utan på den karaktär som konstrueras genom talet i talsituationen. Det kan i sammanhanget framhållas att Aristoteles i sin långa utläggning av de mänskliga emotionerna genomgående framställer dessa inte som uttryck för en psykologi, utan som tillstånd som skapas av retorik och som skapar retorik. Se Stuart Elden, »Reading *Logos* as Speech: Heidegger, Aristotle and Rhetorical Politics« i *Philosophy and Rhetoric* 38, 2005: 4, s. 281–301.
15. Keith Grant-Davie, »Rhetorical Situations and their Constituents« i *Rhetoric Review* 15, 1997:2, s. 264–279, 264. Begreppet har vid det här laget blivit flitigt diskuterat. Kritiken stammar inte minst från Richard Vatz, »The Myth of the Rhetorical Situation« i *Philosophy and Rhetoric* 6, 1973:3, s. 155–60, men har följts upp av flera andra, däribland Scott Consigny, »Rhetoric and its Situations« i *Philosophy and Rhetoric* 7, 1974, s. 175–86. John H. Patton, »Causation and Creativity in Rhetorical Situations: Distinctions and Implications« i *Quarterly Journal of Speech* 65, 1979:1, s. 36–55, menar att det framförallt är tre aspekter av Bitzers situationsbegrepp som genererat invändningar: 1) tendensen att beskriva de situationella elementen i objektiva termer; 2) påståendet att dessa element orsakar talet; och 3) den därmed sammanhängande tendensen att minimera talarens betydelse (s. 37).  
Se också K. E. Wilkerson, »On Evaluating Theories of Rhetoric« i *Philosophy and Rhetoric* 3, 1970, s. 82–96; Richard Larson, »Lloyd Bitzer's 'Rhetorical Situation' and the Classification of Discourse« i *Philosophy and Rhetoric* 3, 1970, s. 165–68; Ralf Pomeroy, »Fitness of Response in Bitzer's Concept of Rhetorical Discourse« i *Georgia Speech Communication Journal* 4, 1972, s. 42–71; Alan Brinton, »Situation in the Theory of Rhetoric« i *Philosophy and Rhetoric* 14, 1981, s. 234–48; samt Carolyn R. Miller, »Kairos in the Rhetoric of Science,« i Stephen P. Witte, Neil Nakadate och Roger D. Cherry (red.), *A Rhetoric of Doing: Essays on Written Discourse in Honor of James L. Kinneavy*, Southern Illinois UP: Carbondale, 1992.
16. Att betrakta en text som en litterär situation utesluter självfallet inte möjligheten att texten också kan svara på en retorisk situation i Bitzers mening.
17. Alla hänvisningar i texten är till Thomas Bodström, *Rymmaren*, Stockholm: Norstedts, 2008.
18. För kairosbegreppet i klassisk retorik, se till exempel James L. Kinneavy, »Kairos: A Neglected Concept in Classical Rhetoric« i Jean Dietz Moss (red.), *Rhetoric and Practice*, Washington: The Catholic University of America Press, 1986, s. 79–105; Dale L. Sullivan, »Kairos and the Rhetoric of Belief« i *Quarterly Journal of Speech* 78, 1992: 3, s. 316–32; samt William H. Race, »The Word Kairos in Greek Drama« i *Transactions of the American Philological Association* 111, 1981, s. 197–213.
19. Lena Skogberg, »Skriver deckare i väntan på val« i *Hufvudstadsbladet*, 24/10 2008.

*Nyckelord:* retorisk situation, kairos, deckare, allegori.

*Keywords:* rhetorical situation, kairos, crime fiction, allegory.

## Summary

*The Politician as Distruster of Politicians.*

*Thomas Bodström's The Runaway and the Rhetorical Situation.*

This article proposes that we view literary texts as a special case of what American rhetorician Lloyd F. Bitzer calls *the rhetorical situation*. Just as rhetoricians have situated the speech within the rhetorical situation, the literary text may productively be situated within what I call *the literary situation*. Literature thus conceived could be described as a process in which *kairos* – the opportunity to exploit the circumstances of the moment – is transferred from the writer to the reader.

That such a theoretical point of departure provides us with a better opportunity to investigate the ideological dimension of literature is demonstrated through a reading of *Rymmaren (The Runaway)*, the first novel by former Swedish Minister for Justice, Thomas Bodström. A political thriller largely set in the Governmental Offices, it was dismissed by critics as lacking literary value but sold well nevertheless. The novel is thus a concrete example of how ethos has gained importance at the expense of logos in contemporary literature. Its attraction does not depend upon how well Bodström writes, but upon who he is: as former minister, he can claim to provide an inside view of the scenes from the political environment he depicts. While the novel shows Bodström being adept at using fiction for political purposes, it also exposes an ideological emptiness which suggests that politics in the 21<sup>st</sup> century has become a matter of simulation rather than representation.

Magnus Ullén  
Avdelningen för språk  
Karlstads universitet  
magnus.ullen@kau.se



# DANTE OCH BLICKENS POETIK

av Robert Azar

Den västerländska reflektionen om seendet präglas av kristendomens uppvärderande av synen, ett uppvärderande som sannolikt har sina rötter i den grekiska filosofin och språket. De synoptiska evangelierna, skrivna på grekiska, framhäver hur Jesus visar sig för människorna, vilket underförstått betyder att Jesus synliggör frälsningen för oss. Mästarna bakom den kyrkliga bildkonsten under medeltiden hade ungefär samma avsikt som evangelisterna, nämligen att visa frälsningen för människorna, att synliggöra den. I denna bemärkelse arbetar författarna och konstnärerna med samma medel: de visar oss bilder, konstgjorda bilder. En författare kan således betraktas som en skapare av konstgjorda bilder, och skrivkonsten som ett hantverk vars råmaterial eller stoff så att säga utgörs, inte av färger, utan av ord.

Denna artikel fokuserar på hur Dante Alighieri visar läsaren bilder och hur han själv förhåller sig till de bilder som visas honom. En sådan undersökning för oss in i en problematik som berör litteraturvetenskapen som vetenskap, nämligen frågan om hur bilderna förmedlas till människan genom orden. Den estetiska dimension, som vi möts av då vi funderar över allt från ikonerna, via de klassiska emblemen, till reklambilderna, ja kort sagt då vi funderar över den diviniserade bildens antropologiska betydelse, är inte bara av betydelse för konstvetarna. En fördjupad reflektion om hur orden ger bilderna liv är angelägen även för litteraturvetenskapen.<sup>1</sup>

Som utgångspunkt för en sådan reflektion lämpar sig Dantes texter väl, och här tänker jag i synnerhet på *Vita Nuova* och *Commedia*. Även vissa passager i *De Monarchia* är av intresse, men dessa har dock av utrymmesskäl här måst åsidosättas. Dante presenterar sig själv som ett ögonvittne, och han har därför att i möjligaste mån förläna sina egna ord trovärdighet. Skildringarna av exempelvis Paradiset kan betraktas som målningar, vilka avlägger vittnesbörd om den andra sidan, som han har haft privilegiet att såsom levande skåda – ett privilegium som blott förunnats de största av andar, såsom Odysseus, Aeneas och Paulus. Dante måste söka legitimitet åt denna sin roll som både skådare och skildrare av Paradiset. För att så att säga upphöja sina målningar – som inför de ännu levande vittnar om den sanning han fått skåda – till emblem, ikoner eller diviniserade bilder behöver Dante ta till vissa retoriska knep. Vi frågar oss hur han ger sig själv auktoritet, hur han upphöjer sina visioner till sedelärande exempel, till porträtt av en sanning, vars åskådande egentligen är förbehållet de saliga.

Dante är inte bara målare, han är även betraktare. Hans öga möter Beatrices, och han bländas av hennes skönhet. Utifrån sin omsorg om att med ordens hjälp förstå denna skönhet och att återge den i ord, skapar han en teori om blickens förhållande inte bara till orden, utan även till kärleken. Denna teori är präglad både

av den för tiden renlärliga kristendomen och av den höviska kulturen, som kommer från Provence och Sicilien. Kärleken till Gud och kärleken till den åtrådda Damen kan således flätas samman och utgöra grunden för en enda utsaga, såsom i följande två rader: »Den ser klart hela frälsningen / som ser min kvinna bland kvinnorna« (*Vede perfettamente onne salute / chi la mia donna tra le donne vede*).<sup>2</sup> Med tanke på detta komplexa tolkningsschema, och på dess betydelse för renässansen och därigenom för moderniteten, kan nödvändigheten av en fördjupad förståelse av Dantes relation till det synliga knappast bestridas.

Jean Racine är en annan författare, hos vilken kärleken och blicken står i intimt förhållande till varandra, någonting som i synnerhet gäller *Britannicus*, tragedin om kejsar Neros delirium. I en berömd artikel har Jean Starobinski granskat dessa temata hos Racine, men ingen liknande undersökning har ännu gjorts med avseende på Dantes verk.<sup>3</sup>

Här undersöker vi först hur synen och kärleken förhåller sig till varandra i *Vita Nuova*, därefter övergår vi till en liknande undersökning av samma tema i *Commedia*. Därefter är vi redo att undersöka hur Dante ger sina egna visioner legitimitet. Kapitlet om att »få det sagda att svara mot det sanna« är en fördjupad undersökning av denna problematik. Artikeln slutar med en undersökning av hur Dante reagerar på återseendet av Beatrice, som äger rum i slutet av *Commedia*.

## Syn och kärlek i *Vita Nuova*

De höviska diktarna från Provence och Fredrik II:s hov på Sicilien utövar ett starkt inflytande över Dantes verk och den skola som han är med om att skapa, »il dolce stil nuovo«.<sup>4</sup> Denna stil, säger Dante i *Vita Nuova*, har ursprungligen uppfunnits för att besjunga kärleken.<sup>5</sup> En av dess främsta representanter, Giacomo da

Lentini, som för övrigt betraktas som sonettens upphovsman, skriver i en sådan: »Kärleken är en åtrå som kommer från hjärtat / genom översvallande stor lust; / och ögonen är de som först alstrar kärleken, / och hjärtat ger den näring«. I samma anda sjunger Guillaume de Cabestanh, en annan diktare som influerat Dante: »Den första dagen, Dam, jag såg er, / Då ni behagade att visa er för mig, / Fjärmade jag mitt hjärta från alla andra bilder, / Och hela min viljekraft gjorde halt vid er«. En tredje föregångare, Guido Cavalcanti, tycks vara den som, vid sidan av da Lentini, visar störst intresse för kvinnas ögon; idogt och träget undersöker han förhållandet mellan Damens blick och frälsningen, driven av övertygelsen om att hennes blotta åsyn skänker nåd. I en sonett utbrister han: »Er saliga hälsning och den ädla blicken / Som ni gav mig när jag såg er, dödar mig«. En fjärde, Guido Guinizelli, hävdar att »ingen man kan tänka onda tankar, / så länge han ser henne«.<sup>6</sup>

Dante tar efter denna höviska tradition i *Vita Nuova*. Att Beatrices åsyn föder kärlek betyder för honom att den föder skönhet, fromhet och ödmjukhet – *bieltade, pietade, umilitade*. Skönhet: »Så tar det sköna formen av en kvinna, / till våra ögons fröjd, och hjärtats trängtan / föds inom oss att denna ljuvhet vinna«. Fromhet: »I dina ögon fick mina ögon skåda / all fromhet som rymdes i ditt väsen«. Ödmjukhet: »Envar som ser henne blott ödmjukt prisas«.<sup>7</sup> I da Lentinis anda gör Dante gällande att Beatrices ögon är kärlekens grundval och källa, »il principio d'amore«.<sup>8</sup>

I början av boken befaller Amor honom att se Beatrice.<sup>9</sup> Dante följer detta råd och rör sig snart »helt blek för att få se min flicka« i hopp om att »anblicken av henne skulle skydda mig mot alla anfall från (Amors) sida«.<sup>10</sup> Det finns någonting paradoxalt över att han söker lindring i att skåda Beatrice, då hennes åsyn vållar honom så mycket lidande. Han säger själv: »Denna anblick skyddade mig på intet sätt, utan förintade i stället till sist det liv, som var kvar i mig«.<sup>11</sup>



Åtskilliga passager vittnar om inflytandet av den höviska doktrinen om *senhal*, i enlighet med vilken den älskade kvinnans hälsning betraktas som ändamålet för en sann diktares strävan. På åtskilliga ställen talar Dante om Beatrices *salute*, eller om hennes sätt att *salutare*, att hälsa. *Salute* – av latinets *salus* – betyder inte bara hälsning utan även frälsning. I Beatrices hälsning låg alltså Dantes frälsning.<sup>12</sup> I två dikter går han så långt som att hävda att det räcker med att se henne – utan att ens hälsa på henne – för att skåda saligheten.

Synsinnet spelar en avgörande roll i *Vita Nuova*s narrativ. I synnerhet är detta påtagligt vid skildringen av kärleksmöten. Dante talar exempelvis om den första gången, »quando a li miei occhi apparve la gloriosa donna de la mia mente«, ordagrant »då min själs strålände kvinna uppenbarade sig för mina ögon«. <sup>13</sup> På ett ställe går han så långt som att säga att han »guardando vidi venire la mirabile Beatrice«, ordagrant att han »seende såg den beundransvärda Beatrice komma«, en märklig konstruktion som möjligen är inspirerad av Mark 16:4.<sup>14</sup> Dante talar till och med – hedniskt eller kätterskt, i en mening som nästan begripliggör att den apostoliska stolen förföljde albigenserna och katarerna – om denna högst ljuva flickas uppenbarelse (*l'apparimento de questa gentilissima*).<sup>15</sup> Varpå följer en passage, som ligger till grund för Henry Holidays berömda tavla och som här förtjänar att återgivas i sin helhet.

Och då hon gick förbi på en gata, vände hon blicken åt det håll, där jag stod mycket blyg och försagd. Och med sin ousägliga älsklighet, för vilken hon nu blivit det högre livet värdig, hälsade hon så intagande på mig, att jag tyckte mig se lycksalighetens högsta skönhet (*mi salutoe molto virtuosamente, tante che me parve allora vedere tutti li termini de la beatudine*).<sup>16</sup>

Skall vi alltså läsa *Vita Nuova* som en självbiografisk text? Genom att omväxlande tala om sina *immaginazioni*, *visioni* och *fantasie* skriver författaren in sig själv i en tradition av visio-

närer, som fått se sin skymt av sanningen och som genom sin relation till den intar platsen som förmedlare av sanningen till människan.<sup>17</sup> Det som Dante själv minns – av sina visioner eller av sitt eget liv – betraktar han som exempel, *esempii*.<sup>18</sup> När han haft en uppenbarelse – han talar om »det som blivit honom uppenbarat« (*ciò che m'era apparito*) – beslutar han att delge den (*farlo sentire*) till tidens berömda skalder, i hopp om att de skall säga sin mening om det han »sett i sin dröm« (*ciò che io avea nel mio sonno veduto*).<sup>19</sup> Men ingen av dessa skalder ser (eller inser) den sanna meningen med hans dröm: »lo verace giudicio del detto sogno no fue veduto allora per alcuno«. <sup>20</sup>

På två ställen faller Dante i ett slags dvala och ser då syner som i viss mån skulle kunna betraktas som profetiska.<sup>21</sup> I det tjugofjärde kapitlet får han se Amor i en dröm och han skriver: »allora dico che mi giunze una immaginazione d'Amore«. <sup>22</sup> Men vad betyder »immaginazione d'Amore«?<sup>23</sup> När Dante en dag vandrar vid en flod, börjar hans tunga plötsligt att forma ord av sig själv. Han beskriver denna händelse med följande ord: »Allora dico che la mia lingua parlò quasi come per se stessa mossa«. <sup>24</sup> När Dante säger att hans tunga – ordet är *lingua* och kan även betyda språk – börjar röra sig av sig själv, knyter han möjligen an till en aristotelisk tradition kring *primus motor* eller *primus movens*, och hävdar därmed att det är Kärleken som är denna första rörare. Kärleken eller Amor sätter hans tunga i rörelse, den gör det möjligt för honom att nedteckna sina »immaginazioni d'Amore«, som kanske helt enkelt kan översättas med kärleksdrömmar. I denna anda avslutas också *Commedia* med en pietetsfull hänvisning till den »Kärlek som rör sol och andra stjärnor«, en Kärlek som alltså underförstått skulle vara identisk med Gud eller den första röraren.

När Beatrice kallats hem, skriver Dante, förkrossad av sorg, att hans älskade har upptagits i Guds rike och att hon där får skåda Gud.<sup>25</sup> *Vita Nuova* avslutas med några ord, skrivna för att

föreviga minnet av den döda, av henne »som i himlarnas härligheter får leva inför hans ansikte, qui est per omnia secula benedictus«. <sup>26</sup> Med dessa ord avslutas även Dantes ungdom.

## Syn och kärlek i *Commedia*

I slutet av *Vita Nuova* ger Dante en självbiografisk indikation: »Efter denna sonett upplevde jag åter en underbar syn, i vilken jag såg uppenbarelser, som fick mig att besluta att inte dikta mer om denna välsignade flicka, förrän jag förmådde att göra det värdigare«. <sup>27</sup> Han väljer alltså att tiga, och avstår från att säga ytterligare några ord om sin omöjliga kärlek. Den döda Beatrice skall återkomma först i *Commedia*, någonting som har givit många kommentatorer anledning att hävda, att *Commedia* i själva verket tar vid, där *Vita Nuova* slutar.

*Commedia* börjar med att Dante går vilse i en dunkel skog. <sup>28</sup> Han, som har avvikit från den väg »som är den enda sanna« (*la verace via*) <sup>29</sup>, ser nu framför sig ett berg, som är »all fröjds begynnelse och ursprung« (*principio e cagion di tutta gioia*). <sup>30</sup> Nu träder Vergilius fram och visar honom vägen till detta berg. Tre kvinnor i himlen har skickat den romerske skalden för att rädda den vilsekomne, varav en, Lucia, nota bene, är de ögonsjukas skyddshelgon. <sup>31</sup> Men det är framför allt Beatrice som sörjer för att Dante skall återfinna den rätta vägen, som leder till hennes ögon. I den tionde sången av *Inferno*, där de vandrande ställs inför till synes oöverkomliga hinder, försöker Vergilius att uppmuntra sin följeslagare, genom att påminna honom om vad han snart skall få se:

när du står inför den milda strålen  
från hennes sköna blick som allt har skådat,  
då kommer hon att visa dig din livsväg. <sup>32</sup>

Vandringen i *Commedia*, som går från Helvetet, via Skärselden, till Paradiset, kan därför också betraktas som en moralisk vandring från vilsen-

het, via botgörelse, till Beatrices ögon. Dante väljer att berätta om sin moraliska förbättring i allegorisk form, och han framhäver på olika sätt att det som hans ögon får skåda på vägen är extraordinärt. I *Infernos* andra sång, alltså strax innan han anträder sin helvetesvandring, ifrågasätter han sig själv som vittne: är jag värdig att företaga denna resa, att få se dessa ting? <sup>33</sup> Genom att konsekvent framhäva de dödas förvåning över att han ännu lever – över att han är en själ »som går att vinna saligheten / med samma lemmar som du bar vid födelsen« <sup>34</sup> – kan han insistera på att hans närvaro i de dödas kretsar är ett privilegium. Därnere, hos de nakna och de döda, får han se någonting, som ingen annan dödlig fått se, bortsett från några få. Således föresätter han sig, när han väl har vänt åter, att »visa helt nya ting« (*manifestar le cose nove*) för människorna som inte vandrat i de dödas rike. <sup>35</sup>

Dante skriver alltså i egenskap av en resenär eller pilgrim som hemkommen från en ny värld beslutar sig för att på vers skildra vad han sett. Han tilltalar därför läsaren från den ihågkommandes plats, som också är den vises plats; och utifrån denna privilegierade position kan han uppmana sin läsare att skärpa sitt öga för den sanning, som nu skall förmedlas. <sup>36</sup> Denna plats, utifrån vilken han talar och tilltalar läsaren, får konsekvenser för hans retorik i *Commedia*. Jag anser följande rader vara av betydelse:

Då sörjde jag, och även nu jag sörjer,  
Vid tanken på vad jag fick se. <sup>37</sup>

Här framhävs, om än implicit, det tidsavstånd som skiljer det berättade och berättaren åt. Det är för att överbrygga detta avstånd som Dante åkallar muserna. <sup>38</sup> Därmed anger han tonen, och även syftet med sin text; som han själv säger gäller det att lyfta människornas ögon från jordetingen till himlen: »Så lyft då upp mot himlens höga sfärer / Ditt öga, läsare, med mig«. <sup>39</sup> Och när han liksom sina odöpta förebilder åkallar muserna, upphöjer han sin vision till en gudomlig angelägenhet.

O muser, bestå nu min diktargåva!  
O minne, du som nedskrev allt det sedda,  
Låt din förmåga här bli uppenbarad!<sup>40</sup>

Denna märkliga sammanblandning av kristendom och antik kultur, genom vilken Dante försöker ge legitimitet åt sitt magnum opus, skärps ytterligare när han i *Purgatorio* – med en allusion på 2 Kor 11:27 – påstår sig ha utstått »hunger, köld och vakor« för de sju musernas skull.<sup>41</sup>

## Dantes trovärdighet som författare

Låt oss nu ställa några frågor kring detta för oss så märkliga åberopande av musernas auktoritet. Vad är det som förlänar en text trovärdighet, som upphöjer dess bilder till emblem, till tavlor värda att kommenteras? Med andra ord, vad är det som skapar tro inom ramen för en tradition, eller inom ramen för vissa genrekonventioner? Idag har vi allt svårare att förstå att en viss utsaga legitimeras genom den plats från vilken den utsägs. Men en lärare är ingen elev och domaren sitter inte på den anklagades bänk. För Dante gäller det att skapa sig en plats, från vilken han kan tala i egenskap av trovärdigt vittne.<sup>42</sup> Ty för en författare, en auctor, gäller det att befästa sin auktoritet. Liksom juristen, som nedtecknar eller kompilerar lagarna, inte skriver i egenskap av privatperson, utan i namn av Gud eller en sekulariserad Gud, som ger lagarna auktoritet, måste åtminstone den medeltida författaren hämta auktoritet från en annan källa än sitt eget hjärta. I sin komedi söker Dante, om än något förenklat uttryckt, att befästa sin auktoritet genom att skriva in sig i tre skilda retoriska traditioner, vilka redogörs för i korthet nedan.<sup>43</sup>

1) En episk tradition, härrörande från antiken, där trovärdigheten hämtas från åkallandet av muserna, vilkas gunst är en förutsättning för entusiasmbegreppet såsom det utvecklades

av Platon i *Ion*, där den store filosofen skriver att »det inte är konstskicklighet (*technē*) som gör att diktarna kan framföra sina verk, utan gudakraft (*theia moira*)«. <sup>44</sup> För att uppfyllas av denna kraft åkallar diktarna de nio muserna; och på de episka diktarnas läppar finner vi i regel Mnemosynes namn, minnets musa. Dante visar sig vara väl förtrogen med denna praxis, då han låter Statius beskriva sitt förhållande till Vergilius.

Min diktarlåga tändes och fick näring  
Av gnistorna ifrån den gudaflamma  
Som lånat av sin eld åt mer än tusen,  
Jag menar Aeneiden, som har varit  
Min diktning mor och amma; den förutan  
Vägrade väl ej ett uns av allt jag skrivit.<sup>45</sup>

I denna passage har vi för övrigt ännu en gång tillfälle att begrunda hur relationen mellan kristendomen och antiken tar sig uttryck i *Commedia*. Den odöpte Vergilius främsta verk betraktas här som en gudaflamma, som lånar sin eld åt andra epikers verk. Gud finns alltså närvarande i *Aeneiden*, i ett verk som i enlighet med grekisk praxis inleds med en begäran riktad till muserna.<sup>46</sup> Att den kristna kulturen, som trots den nicenska trosbekännelsen och treenighetmystiken i den augustinska traditionen efter *De Trinitate* presenterar sig som monoteistisk, inte medger närvaron av muser, tycks inte besvara Dante. Lika lite tycks det besvara honom att åkalla den »Gode Apollon«, just som han är i färd med att beskriva himmelrikets härlighet. Och inte nog med det: han uppmanar dessutom den grekiske guden att göra honom till ett »kärll« för sina krafter, en passage varvid man inte kan underlåta att ägna den kristna doktrinen om *vas electionis* en tanke, en doktrin som leder sitt ursprung ur några rader ur Apostlagärningarna, där Paulus beskrivs som det »kärll som Herren utvalt«. <sup>47</sup>

2) En visionslitteratur som uppstår under medeltiden med rötter i den evangeliska missionsandan, som uppmanar oss att vittna om Guds verk på jorden, och som därmed för-

utsätter att den läsande redan tror, ty det är, som Paulus säger, endast tron som kan ge oss »visshet om det vi inte kan se«.48 I denna kontext faller det på Dantes lott att såsom visionär berättar för de levande om det han sett, och således att ge dem visshet om det som de inte kan se. Beatrice uppmanar honom att lägga på minnet vad han fått skåda och höra: »Lägg på ditt minne orden som jag sagt dig / Och gör dem kända för envar som ännu / Lever det liv som hastar emot döden«.49

Till skillnad från evangelisterna, som veterligen inte uttrycker några tvivel på sin förmåga att avlägga vittnesbörd om Jesu liv, upplever Dante sin uppgift som svår, ja som på gränsen till ogenomförbar. Han är inte sparsam när han skall framhäva sina bekymmer, för vilka han ger ett mästerligt uttryck i början av *Paradiso*, stående inför uppgiften att beskriva Himmelerikets härlighet.50 Icke desto mindre är detta en uppgift som han med iver tar på sig.51 Möjligen ser han författandet av *Commedia* som en gudomlig uppgift, som inte bara länder honom till heder utan som även leder honom till saligheten. På ett ställe beskriver han sin bok som ett »heligt poem«, varvid »jord och himmel har lagt handen«.52

3) Vi har redan sett att Dante utvecklar den »sköna nya stilen« i *Vita Nuova*. Nu skall vi se att den i lika hög grad sätter sin prägel på Dantes förhållande till Beatrice i *Commedia*. Det kan nämnas att Dante inte uppfattar »il dolce stil nuovo« som en motsättning till antikens episka stil, då han menar sig ha Vergilius att tacka för denna sköna stil.53 Med litet välvilja låter sig också ett samband skönjas mellan de antika epikernas förhållande till muserna och stilnovisternas förhållande till Amor. I *Purgatorio* faller Dante några ord, som i läroböckerna plägar anföras som en definition av »il dolce stil nuovo«:

»Jag söker blott ge akt på  
Vad Kärleken mig inger, för att sedan  
Nedteckna troget vad den förestavar.«  
Och han: »Nu vet jag, broder, vad som hindrat

Notarien, Guittone och mig att uppnå  
Den ljuva stil du här beskriver.  
Jag ser hur noggrant era pennor följer  
Allt det som förestavaren diktar,  
Och så gjorde förvisso icke våra.«54

Med dessa ord lämnar Dante sitt bidrag till den svåra frågan om *officium poetae*, frågan om diktarens uppgift och mission, som ställdes på sin spets av Petrarca och som inte gav Schiller en lugn stund.55 Enligt Dante har diktaren att så troget som möjligt nedteckna vad Kärleken föreskriver. I egenskap av »förestavare« inspirerar Amor stilnovisterna, på samma sätt som muserna inspirerar de antika epikerna. På ett liknande sätt skänker även den Heliga Ande inspiration åt de sjungande i Paradiset.56

## »Att få det sagda att svara mot det sanna«

Det uppstår en spänning mellan det som Dante har sett och det som han berättar. Med diktarens egna ord beror detta på svårigheten »att få det sagda att svara mot det sanna« (*si che dal fatto il dir non sia diverso*).57 Denna formel är av stor betydelse för oss, då det gäller att undersöka bildernas förhållande till orden. Tidigt i sitt epos uttrycker Dante förhoppningar om att »minnet troget skall skildra« (*ritrarrà la mente che non erra*) de lidanden som färden håller i beredskap.58 Han måste alltså, med minnets hjälp, överföra det som han har sett till ord: han måste få det sagda att svara mot det sanna. Det är här som referensen till bland annat muserna blir nödvändig. Om inte följande strof kan avfärdas som ett retoriskt grepp, vittnar den om att Dante upplever sin trovärdighet som ett problem.

Om du är sen att tro vad jag nu säger,  
O läsare, så är det inget under  
Ty jag som såg kan knappast tro mitt öga.59

I vilket fall som helst har de visionära anspråken i *Commedia* djupgående konsekvenser för

Dantes berättarteknik, varmed jag avser hur en syn eller ett minne är nedtecknad, eller, med diktarens egna ord, på vilket sätt det sagda ämnar svara mot det sanna. I den första sången anges tonen: han ser en leopard, som inte viker undan ur hans åsyn. Kort därpå får han syn på ett lejon. Därefter en varginna, vars åsyn inger fruktan.<sup>60</sup> Slutligen »erbjuder sig en gestalt för hans blickar« (*a li occhi mi si fu offerto*). Det är Vergilius.<sup>61</sup>

Det är alltså med blicken som han sonderar de nya, för de alltjämt levande ännu osedda platserna. I *Inferno* beskriver han hur hans ögas vagn glider fram (*procedendo di mio sguardo il curro*) och i *Purgatorio* ser han så långt ögat mäktar flyga (*quanto occhio mio potea trar d'ale*).<sup>62</sup> Med blicken inhämtar han kunskap om den osedda världen: »Noga såg jag mig med vakna blickar / omkring, så snart jag rest mig upp från marken / för att få kunskap om var jag befann mig«. <sup>63</sup> Understundom drivs blickens primat så långt, att Dante med ett verbum videndi kan beskriva sitt samlade intresse eller sin uppmärksamhet: »Allt mitt intresse (*la mia 'ntesa*) vände jag mot becket / För att få se hur sänkan var beskaffad«. <sup>64</sup> I en lång passage påbörjas varje terzin med ett *vedea*, ett romanskt perfektum som kan översättas med »jag såg«. <sup>65</sup>

Dante begagnar sig alltså inte ogärna av italienskans verba videndi, där vi vanligtvis hade nöjt oss med en personlig konstruktion. <sup>66</sup> I stället för att skriva att »han stod där«, skriver Dante »jag såg honom stå där«, eller att han »framträdde stående där för mina ögon«, etc. <sup>67</sup> I denna anda ger Vergilius anvisningar till Dantes öga och reglerar på så sätt hans intresse. <sup>68</sup> Vergilius är den som »mot höjden leder mina blickar« och han sätter ord på det som Dante ser och intresserar sig för. <sup>69</sup>

Min son, här ser du  
De själar som besegrats av sin vrede;  
Och du bör också känna till att under  
Det vattnets yta finns det folk som suckar  
Som ögat visar dig, vart än du blickar.<sup>70</sup>

Ordagrant säger Vergilius inte att ögat »visar dig«, utan att »ögat säger dig« (*l'occhio ti dice*) – här tjänar alltså Vergilius som garant för att orden skall överbrygga avgrunden mellan det sagda och det sanna. Vergilius påstås till och med skärpa Dantes synförmåga, varvid synen tjänar som metafor för förståelsen. <sup>71</sup> Således får Vergilius på ett ställe uppmana Dante att »vända förståndets skarpa blick hitåt«. <sup>72</sup> På ett annat täcker mästaren över Dantes ögon med sina händer, i syfte att beröva honom åsynen av någon som han inte borde se – det är Medusa, Lucias antites. <sup>73</sup>

## Inför Beatrices ögon

I sin ungdom förvillar sig alltså Dante, han börjar skriva sonetter och hänger sig åt andra utsvävningar, men Beatrice sänder honom vägledning i skepnad av Vergilius, som räddar honom ur den mörka skogen, från hans *smarrimento*. Sedan anträder han en resa, som med början i helvetet via skärselden slutligen skall ställa honom inför Beatrices ögon. Under vandringen med Vergilius framhävs explicit att Dante strävar efter att återse hennes ögon. <sup>74</sup> Äntligen står hon då framför honom, i samma ögonblick som Vergilius faller tillbaka, och hon tar till orda:

Mitt ansikte blev en tid hans räddning;  
Genom att visa mina unga ögon  
Ledde jag honom åt det rätta hållet.<sup>75</sup>

Underförstått: den där mannen gick vilse då döden berövade honom åsynen av mina ögon, och det är först nu, efter så många år, som han åter kan se dem och därmed ledas tillbaka till den rätta vägen.

Läsaren noterar att Beatrice inte framträder i samma dager som i *Vita Nuova*. Hennes fägring står inte i centrum på samma sätt; snarare framhävs hennes vishet, hon är något av en döpt Pallas Athene, och relationen mellan dem båda har berövats något av den magi som i ungdomsverket förvandlade hennes blyga hälsning

till ett löfte om stundande, lekamlig njutning. Möjligen har averotiserandet av deras relation sin grund i att de i *Commedia* talar med varandra, medan deras ordväxling i *Vita Nuova* inskränker sig till just en fämäld hälsning; men det kan även bero på – och detta är mer sannolikt – att Dante med åren vuxit ur sin gamla roll som hövsk diktare och förvandlats till en pilgrim, åsidosättande den kvinnliga kroppen för en mer andlig kvinna, en kvinna utan kött, upphöjd av Gud och av sin gåtfulla kyskhet, och därmed utgörande en symbol för sanningen, vägen och livet. Hon kallar honom på ett ställe för »broder«. <sup>76</sup> Detta innebär emellertid inte att *Paradiso* är fri från reminiscenser från Dantes ungdomstid; det är alltså Amor som tvingar »på nytt till Beatrice mina blickar«. <sup>77</sup> Det är ju efter hennes åsyn han törstat, sedan hon lämnat denna världen, och det är nu som han, med ögonen, skall släcka sin törst. Förmodligen har denna törstmetaforik sina rötter i några välkända ord ur Bergspredikan: »Saliga de som hungrar och törstar efter rättfärdighet, ty de skall bli mättade« (Matt 5:6). Dante citerar själv detta ställe i *Purgatorio*, självfallet på latin och möjligen hade han dessa ord i bakhuvudet, då han nedtecknade följande rader:

Så hängivet sökte mitt öga släcka  
Den törst som sedan tio år mig brände  
Att alla andra sinnen var som döda. <sup>78</sup>

Vi frågar oss vad som händer, på en strukturell eller logisk nivå, när Dante äntligen möter hennes blick? Om än något förenklat, skulle jag vilja framhäva två saker.

1) *Dante bländas*. Hennes åsyn gör honom helt enkelt oförmögen att se: »Och som när ögonen direkt har träffats / av solen och berövats synförmågan / var också min syn för en stund helt bländad«. <sup>79</sup> Jag tror inte att vi kan förstå denna passage utan att ta hänsyn till att Paulus bländas – och omvänds – på vägen till Damaskus (se Apg 9:19). Liksom Gud bländar Paulus och leder honom från den orättfärdiga vägen, som han färdas på i egenskap av han-

delsman och förföljare av de kristna, så bländar Beatrice Dante och leder honom slutligen från den skog, i vilken han gått vilse, till den rätta vägen. Beatrice blir också för Dante vad Ananias varit för Paulus; enligt en passus i *Paradiso* finns »samma kraft som Ananias ägde / i handen ... i blicken hos den kvinna / som leder dig igenom himlens nejder«. <sup>80</sup>

Det bör även nämnas att bländningen i den grekiska och sedan kristna kulturvärlden har betydelsen av *en förlust av förståndet*, emedan nästan alla grekiska verba videndi kan användas som verba comprehendendi. Således förlorar Dante förståndet när han skådar in i Beatrices ögon, kanske som en följd av att han, med sina jordiska ögon, inte tål åsynen av härligheten, kärlekens princip. En sådan förklaring skulle även kasta ljus över en annan passage i *Paradiso*, där Dante svimmavid åsynen av hennes ögon. <sup>81</sup>

2) *Dante lider ett moraliskt lidande*. Dante lider redan av att höra Beatrices röst, och måste lida ännu mer när han väl får syn på henne. <sup>82</sup> Nyckeln till detta lidande återfinns i en passage, där Beatrice säger att hennes ögon »ej någonsin tar miste«. <sup>83</sup> Hennes blick upphöjs således till Rannsakarens blick. Samtidigt som hon så att säga ser igenom Dante, som skäms över begångna synder och felsteg, visar hon sig inför honom draperad i det eviga ljuset, i *lumen aeternum*, i Guds strålar. <sup>84</sup> Mot denna bakgrund kan Beatrices blick förstås som den blick, med vilken Gud skärskådar människornas själar på den yttersta dagen. Hon lånar så att säga sin blick från Herren, eller med Dantes ord, hon »ser i Herren, som ser allt«. <sup>85</sup> Därför får hon också spela rollen som Dantes domare, och därmed övertar hon även den roll som den nyligen försvunne Vergilius spelat. Där Vergilius hade varit hans »ledare du, och mästare, och herre«, är Beatrice nu hans »ledarinna«. <sup>86</sup> Och på samma sätt som det varit Vergilius som uppfostrat Dantes öga, är det nu Beatrice som »styrde strax själ och öga dit hon villex«. <sup>87</sup> Det är hon som uppmanar honom att rikta »ögat åt det håll jag säger«. <sup>88</sup>

Det är hög tid att försöka förstå på vilket sätt, och med vilka medel, som Beatrice leder Dante från den mörka skogen till den rätta vägen. Svaret är enkelt: Beatrice lär honom att se.

Enligt henne har Dantes synorgan »ej skolats« och hans »andes ögon fördunklats«. <sup>89</sup> Dessa liknelser hämtar, som vi vet, sin kraft ur ett kristet bildspråk, i enlighet med vilket det grumliga ögat är om inte likställt med så åtminstone betraktat som ett straff för bristande tro. Detta hjälper oss att förstå hennes dunkla ord:

För deras ögon vilkas fattningsgåvor  
Ej fostrats i gudomlig kärleks låga  
Är det beslutet höljt i dunkel, broder. <sup>90</sup>

Metaforiken som kringgärdar det grumlade, uppfostrade ögat är påtaglig i *Commedia*, men den överträffas av en annan metaforik, som mindre bygger på blickens beskaffenhet än på dess riktning. Enligt denna metaforik har den som har sin blick vänd mot jorden givit vika för frestelsen, och för en sådan människa är världen »förblindad«. <sup>91</sup> För de vanliga döda är de gudomliga tingen så högt upp, att de inte kan nås av deras blickar. Till deras skara sällar sig alltså Dante, när han talar om »rika nådevågor / som regnar ned ifrån så höga skyar / att aldrig de kan nås av våra blickar«. <sup>92</sup> Beatrice säger till honom, att »bristen finns i dina ögon / som ännu ej är mäktiga att se dem.« <sup>93</sup> Men nu lär hon honom att se uppåt, hon ger honom »kraft att höja (sina) blickar«. <sup>94</sup> Inte sällan, i synnerhet i *Paradiso*, används verba videndi för att beteckna avslöjandet av Paradisets mysterier. <sup>95</sup> Inget »skapat öga« (*creata vista*) – det vill säga, inte ens jungfru Marias – tränger upp till det »eviga dekretet« (*l'eterno statuto*). <sup>96</sup> Och den nåd, som strömmar ur Guds hemliga källa, är så djup »att aldrig något skapat öga / trängt till

dess vågors ursprung«. <sup>97</sup> Vid ett avgörande tillfälle liknas det gudomliga ljuset vid gåtan om cirkelns kvadratur: det är någonting som inte går att säga här, men som likväl berör tillvarons yttersta fundament. <sup>98</sup>

Hur uppfostrar Beatrice Dantes öga till att skåda uppåt, till att långsamt tränga in i de himmelska dekreten? Följande struktur är skönjbar. Dante kan inte skåda uppåt, eftersom han blir bländad av himlatingen. I stället ser han på Beatrice, som i sin tur ser uppåt och som lånar strålkraft av Herren, mot vilken hon riktar sina vackra ögon. Ty Beatrice ser i Herren, och Han ser allting. »Beatrice såg uppåt, jag på henne«. <sup>99</sup> Det är således i Beatrice, inte i Gud, som Dante ser Paradiset. Han skriver själv, att »leendet som brann i hennes ögon / var sådant att jag såg där i dess fullhet / mitt paradiset, och nåden Gud berett mig«. <sup>100</sup>

I Pauli anda definierar Beatrice tron som »den grundval varpå hoppet vilar / och vårt bevis för vad som ej är synligt«. <sup>101</sup> Nu får alltså Dante skåda dessa hemligheter som är så »fördolda för ett jordiskt öga / att blott i tron de existerar för oss«. <sup>102</sup>

Beatrice har nu »fullgjort sitt uppdrag« och Dante förnimmer saligheten. <sup>103</sup> Han ser »ett andligt ljus, som uppfylls helt av kärlek, / en kärlek till det goda, full av glädje / en glädje, ljuvare än allting annat«. <sup>104</sup> Omsvept av detta ljus uttrycker han sin ousägliga tacksamhet över att Fadern har beviljat honom nåden, att »orädd skåda in i evighetens / heliga ljus, så långt min synkraft räckte!«. <sup>105</sup> Bistådd först av Vergilius, därefter av Beatrice har Dante återfunnit den rätta vägen, och nu är all hans längtan, som fordom fört honom på villovägar, underkastad den Kärlek som »rör sol och andra stjärnor«. <sup>106</sup>

1. Givande reflektioner över dessa temata finns exempelvis i Pierre Legendre, *Leçons III. Dieu au miroir: Etude sur l'institution des images*, Paris: Fayard, 1994.
2. *Vita Nuova*, XXVI (övers. mod.). Sedan romantiken föreligger *Commedia* i flera svenska tolkningar, den första fullständiga från 1857. Jag har dock valt att uteslutande anlita Ingvar Björkesons översättning. Vad gäller *Vita Nuova*, som mig veterligen blott föreligger i två översättningar, begagnar jag mig av Ernst C:sons Bredbergs. Passager ur andra verk är, vid de fåtal tillfällen som de möter, översatta av mig. För *De Monarchia*, en text som av utrymmesskäl alltså inte behandlas i denna artikel, hänvisar jag till det sista kapitlet av Ernst H. Kantorowicz, *The Kings Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton: Princeton University Press, 1957.
3. Se Jean Starobinski, »Racine et la poétique du regard«, i *L'Œil vivant*, Paris: Gallimard, 1968.
4. I *Inferno* (I, 86) säger Dante, att han har Vergilius, »min mästare, mitt föredöme«, att tacka för sin sköna stil. Skolan, *il dolce stil nuovo*, får sitt namn bland annat från de rader som skildrar Dantes samtal med Bonagiunta Orbicciani i *Purgatorio* (XXIV, 49–51). Dante nämner några av dess mest framträdande skaldar i *Commedia* och i det verk han ägnar vältaligheten på folkspråk, *De vulgari eloquentia*. I *Purgatorio* (XXIV, 56) anser Dante just Bonagiunta vara den mest betydelsefulla av de sicilianska skalderna. Om den sicilianska skolan talar Dante även uppskattande i *De vulgari eloquentia* (I, XII, 4). Om Dantes relation till den höviska traditionen, se Salvatore Santangelo, *Dante e i travatori provenzali*, Catania: Pubblicazioni della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Catania, 1959 och Giacomo Oreglia, *Dante: Liv, verk & samtid*, Stockholm: Hjalmarson & Högberg, 2004, s. 94–123. Om Dante och Vergilius, se Erich Auerbach, »Dante und Vergil«, i *Das Humanistische Gymnasium*, Berlin, 1931.
5. »Con ciò sia cosa che cotale modo di parlare fosse dal principio trovato per dire d'amore.« Dante, *Vita Nuova*, XXV.
6. »Amor è un desio che ven da core / per abundanza de gran plazimento; / e li ogli in prima generan l'amore / e lo core li dà nutrimento.« Jacopo da Lentini, *Amor è un desio che ven da core*. Originaltext och översättning i Oreglia 2004:102. »Lo jorn qu'ie us vi, dompna, primeiramen, / Quan a vos plac que us mi laissezt veriz, / Parti mon cor tot d'autre pessamen / E foron ferm en vos tug mey voler.« Guillaume de Cabestanh, *Lo jorn qu'ie us vi, dompna, primeiramen*. Originaltext i *Les Troubadours, II: Le Trésor poétique de l'Occitanie*, Paris: Desclée de Brouwer, 1966, s. 117. »Lo vostro bel saluto e l gentil sguardo / Che fate quando v'enchontro, m'ancide.« Guido Cavalcanti, *Lo vostro bel saluto e l gentil sguardo*. Originaltext i *Poesie italienne du Moyen Âge, XIII–XVe siècles*, Paris: Bibliothèque Européenne, 1973, s. 1033. »Nul hom po mal pensar / fin che la vede.« Guido Guinizelli, *Voglio del ver la mia dona laudare*. Originaltext i *Poesie italienne du Moyen Âge, XIII–XVe siècles*, s. 1031.
7. »Biel tate appare in saggia donna piu, che piace a gli occhi sì, che dentro al core / nasce un disio de la cosa piacente.« Dante, *Vita Nuova*, XX. »Videro li occhi miei quanta pietate / era apparita in la vostra figura.« *Vita Nuova*, XXXV (min övers). »La vista sua fa onne cosa umile.« *Vita Nuova*, XXVI.
8. Ordet »principium« förfogar över ett brett spektrum av innebörder. Det betyder »den första« (av »prius«), men används redan (som »princeps«) under kejsartiden i figurativ bemärkelse som ledaren, varav svenskans principat och prins. Sedan dess har det tilldelats en mängd andra figurativa betydelser, såsom »den förstfödde«, »grundval« och »början«. Det bör även nämnas att ordet i många avseenden ger en perfekt översättning av grekiskans »archè«, som kan betyda ledare (jfr arkont), ursprung och princip, som i Joh 1:1. Jfr not 98.
9. Dante, *Vita Nuova*, II.
10. Dante, *Vita Nuova*, XVI.
11. Ibid. Samma tanke uttrycks i en strof av den till det sextonde kapitlet tillhöriga sonetten: »Men när jag blicken lyfter och dig skådar, / fylls hjärtat åter av en sådan bävan, / att pulsen stannar och min ande flyr (*E se io levo li occhi per guardare, / nel cor mi si comincia uno tremoto, / che fa de' polsi l'anima partire*).«
12. Här några exempel, för att framhäva den iver med vilken Dante insisterar på att frälsningen är belägen i hennes hälsning. I det nionde kapitlet säger han: »Hon närmade sig och jag



- väntade hennes hälsning, kärlekens väsen tog så överhand över alla andra känsliga sinnen, att det gjorde sig till herre över det svagare synsinnat» (*E quando ella fosse alquanto propinqua al salutare, uno spirito d'amore, distruggendo tutti gli altri spiriti sensitivi, pingea fuori li deboletti spiriti del viso*). I sonetten till det tjuogoandra kapitlet, där vi noterar att han begagnar sig av den provensalska formen »om« i stället för »uomo«: »Min flicka kärleken i blicken bär / allt blir så älskligt ljusst som hon betraktar. / Envar hon går förbi på henne aktar / och den hon hälsar på förtrollad är« (*Ne li occhi porta la mia donna Amor e / per ce si fa gentil ciò ch'ella mira; / ov'ella passa, og'om ver lei si gira / e cui saluta fa tremar lo core*). Slutligen ett exempel ur det tjugofjärde kapitlet: »När hon befann sig i någons närhet, greps denne i sitt hjärta av en sådan vördnad, att han inte vågade lyfta blicken eller besvara hennes hälsning« (*e quando ella fosse presso d'alcuno, tanta onestade giungea nel cuore di quello, che con ardia di levare li occhi, nè di rispondere a lo suo saluto*). Se vidare Robert Azar, *Incipit tragœdia*, Stockholm/Stehag: Symposion, 2007, s. 9–12, och Eugène Napoleon Tigerstedt, *Dante: Tiden, mannen, verket*, Stockholm: Bonniers, 1967, s. 95 ff, under rubriken »Den frälsande kärleken«.
13. Dante, *Vita Nuova*, II (min övers.). Konstruktionen »apparve a«, som för tankarna till Uppenbarelserna, återkommer gång på gång i verket; Beatrice »uppenbarade sig för mig« (*apparve a me*) i början av sitt nionde år; hon »visade sig för mig i en klänning« (*apparve vestita*); och det var i denna blodröda klänning som hon »först framträdde för mina ögon« (*con le quali apparve prima a li occhi miei*); och när hon »visade sig för mig på någon plats i staden« (*quando ella apparia da parte alcuna*), etc.
  14. Dante, *Vita Nuova*, XXIV (min övers.). I Mark 16:4 förekommer figuren *anablepsasai theōrousi(n)*, som ungefär kan översättas »efter att ha sett insåg de«; det rör sig om ett (feminint) aoristparticip följt av ett finit verb. Hieronymus, den latinska översättaren, som i sitt modersmål saknar en direkt motsvarighet till grekiskans aoristparticip, måste översätta med ett presens particip: *respicientes vident*. Dante själv har två likartade verb efter varandra, nämligen *guardare* och *videre*, vilka kan tänkas motsvara såväl latinets *respicio* och *video* som grekiskans *anableptō* och *theōrō*.
  15. Dante, *Vita Nuova*, II.
  16. Dante, *Vita Nuova*, III.
  17. Se exempelvis Dante, *Vita Nuova*, IX, IV och XXIII.
  18. Dante, *Vita Nuova*, II.
  19. Dante, *Vita Nuova*, III. Guidio Cavalcanti svarar i en berömd sonett, som inleds med orden *Vedeste, al mio parere, onne valore* (Mig tycks, att det väsentliga du såg). Att Cavalcanti använder sig av verbet *vedere* tyder på att man redan vid Dantes tid betraktar dennes texter som uppenbarelsen.
  20. Dante, *Vita Nuova*, III. Ordagrant säger han att »den sanna domen« i hans dröm »inte blev *sedd* av någon«. Kanske har vi här en anspelning på domens dag. Verbet *apokalyptō* betyder för övrigt att avslöja, men Dante kunde inte grekiska.
  21. Se Dante, *Vita Nuova*, III, XXIII och XXIV.
  22. Dante, *Vita Nuova*, XXIV.
  23. Kan uttrycket översättas med »Amors uppenbarelse«? Om det tolkas som en objektiv genitiv bör man lämpligen översätta Amor med kärlek. Expressionen *dico*, så viktig i *Commedias* narrativ, bör emellertid inte översättas med »jag säger«, utan med »jag menar«, vilket Ezra Pound har understrukit. Ezra Pound, »Helvetet«, i *Litterära essäer*, Lund/Staffanstorp: Cavefors, 1975, s. 299. För fraser med *dico* i *Commedia*, se exempelvis *Inferno*, V, 7. Dantes och de provensalska diktarnas *dico* bör därför inte tolkas som en vulgär version av latinets *dico* 3 utan snarare som en ättling till det mer högtidliga och juridiskt konnoterade *dico* 1, trots att toskanskans *dico* böjs efter den s.k. tredje deklinationen.
  24. Dante, *Vita Nuova*, XIX. *Mosso* är perfekt particip av verbet *movere*, bildat på latinets *moveo* (och dess perfekt particip, *motus*) med betydelsen att röra. Av *motus* kommer substantivet *motor*, varav *primus motor*, som ungefär kan översättas med »den första röraren«. Uttrycket är en översättning av en passage hos Aristoteles *Metafysiken* (12.1072a), där filosofen talar om *ti ho ou kinoumenon kinei*, ungefär »det som rör utan att ha blivit rört«.
  25. I en febersyn får han se en kvinna, vars ansikte fått ödmjukhetens tecken över sig (*la sua faccia*

- avesse tanto aspetto d'umiltade*), och hon säger: »Jag skådar den eviga fridens princip« (*io sono a vedere lo principio de la pace*) (XXIII). Dante svarar: »O du ljuvliga själ, hur lyckosalig är inte den som ser dig« (*Oi anima bellissima, come è beato colui che ti vede!*). I slutet av boken, då Beatrice har gått ur tiden, åkallar han Veronikas svetteduk som »denna heliga bild som Jesus Kristus lämnade åt oss som minne av sitt underbara ansikte, vilket min lycksaliga flicka nu ser framför sig« (*quella imagine benedetta, la quale Jesu Cristo lasciò a noi per esemplo de la sua bellissima figura, la quale vede la mia donna gloriosamente*) (XL).
26. Dante, *Vita Nuova*, XLII.
27. »Appresso questo sonetto apparve a me una mirabile visione, ne la quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedetta infino a tanto che io potesse più degnamente trattare di lei.« Dante, *Vita Nuova*, XXXXII. För en initerad exeges av övergången från *Vita Nuova* till *Commedia*, se Arnold Norlind, *Dante*, Stockholm: Norstedt, 1925, s. 175 ff.
28. Dante, *Inferno*, I, 2–3: »mi ritrovai per una selva oscura, / ché la diritta via era smarrita«. Particpet »smarrito« används här i bemärkelsen förlorad; det betyder även vilsegången, vilseledd eller förrirad, och används i denna bemärkelse i *Inferno*, XV, 50. Ordet förekommer även i *Vita Nuova* (XXIII), så snart som det går upp för honom att »även den underbara Beatrice en gång måste dö«. Dante är »smarrito« när han förlorat närheten till Beatrices ögon, när hon är död för honom. Det är så man bör förstå de tre första verserna i Komedin.
29. Dante, *Inferno*, I, 12. Av *Purgatorio* (I, 59) framgår att han gått vilse på grund av sin »dårskap«.
30. Dante, *Inferno*, I, 78. Det är Vergilii ord till sin skyddsling. Dante beskriver åsynen av detta berg i följande ordalag (*Inferno*, I, 13–18): »När jag kom till foten av en kulle / och äntligen såg slutet på den dalen / som hade sammansnört av skräck mitt hjärta / lyfte jag blicken, och fann bergets skuldror / klädda i strålar från planeten / som leder människan rätt på alla stigar (*che mena dritto altrui per ogne calle*)«. Planeten är förmodligen solen, som i Ptolemaios system kretsar kring jorden. Solen kan också tänkas
- beteckna Gud. I *Convivio* (III, XII, 7) skriver Dante, som en reminiscens från hedna tider, att det »inte finns någonting förnimbart i denna världen som är mer värdigt att liknas vid Gud än solen« (*nullo sensibile in tutto lo mondo è più degno di farsi esemplo di Dio che 'l sole*).
31. Dante har i sin ungdom, enligt vissa källor från sent 1300-tal, behandlats för en ögonsjukdom. I *Purgatorio* (IX, 62) förs Lucias »vackra ögon« på tal, och i Paradiset (XXXII, 136–137) vistas hon i den högra kretsen, omtalad som »som rörde till förbarmande din kvinna / då du med nedfälld blick var nära fallax«.
32. »Quando sarai dinanzi al dolce raggio / Di quella il cui bell' occhio tutto vede, / da lei saprai di tua vita il viaggio.« Dante, *Inferno*, X, 130–132.
33. »Men jag? Vem ger mig tillstånd? Jag är icke / Aeneas eller Paulus, och ej någon, / minst då jag själv, anser mig därtill värdig.« Dante, *Inferno*, II, 31–33.
34. Dante, *Purgatorio*, V, 46–47. I början av sång XIV (1–3) av *Purgatorio* frågar sig de döda, som väntar på den andra döden, vem »den där är, som innan han av döden / fått vingar vandrar runt vårt berg, och öppnar / och sluter som han själv vill sina ögon?«.
35. Dante, *Inferno*, XIV, 7 (min övers.). Att jämföra med *Purgatorio* (X, 103–105), *Paradiso* (II, 7) och *Paradiso* (XIV, 7–9). Här syftar Dante givetvis på, vad ingen av Adams släkt har skådat, ty några sånger senare beskrivs Gud som »Han som aldrig ser nya ting« (*Colui che non mai vide cosa nova*) (*Purgatorio*, X, 94).
36. »Skärp nu ordentligt, läsare, ditt öga / för sanningen, ty slöjan är så tunn här / att du med lätthet kan den genomtränga / jag såg ...« Dante, *Purgatorio*, VIII, 19–22.
37. Dante, *Inferno*, XXVI, 19–20: »Allor mi volsi, e ora mi ridoglio / quando drizzo la mente a ciò ch'io vidi«. Samma figur, om än i något annan version, går igen i följande tre rader: »Jag vände mig vid dessa ord av vrede / emot honom med sådan häftig blygsel / att ännu känns den lika starkt i minnet« (*Inferno*, XXX, 135–138).
38. Därmed skriver han in sig i den episka traditionen, som för Dante främst representeras av Homeros, Vergilius och Statius. I inledningen av *Commedia* låter han sig krönas som den sjätte i den krets av fem snillen, som enligt

- honom samlar antikens största skalder: »och större heder blev mig visad, / ty jag togs upp i skaran, och den sjätte / lät de mig bli i denna krets av snillen« (*Inferno*, IV, 100–102).
39. Dante, *Paradiso*, X, 7–8.
40. »O muse, o alto ingegno, or m' aiutate; / o mente che scrivesti ciò ch' io vidi, qui si parrà la tua nobilitate.« Dante, *Inferno*, II, 6–9. Substantivet *ingegno* översätts inte i den svenska utgåvan. Ordet härrör från latinets *ingenium*, varav vårt geni har bildats. I enlighet med antikens tankar kring entusiasmen åberopar sig Dante på sitt *ingenium* i samma andetag som han åkallar muserna. Sålunda kan han skriva, i *De vulgari eloquentia* (II, I, 8), att »optimae conceptiones non possunt esse, nisi ubi scientia et ingenium est«. Jfr även med inledningen till *Skärselden* (I, 7–8): »Låt från de dödas värld min dikt nu uppstå, / Heliga Muser, ty jag tillhör eder«.
41. Dante, *Purgatorio*, XXIX, 37–42.
42. Om vittnets behov av trovärdighet, se Michael Azar, *Vittnet*, Göteborg: Glänta, 2008, s. 23–38.
43. Det som följer är inspirerat av Erich Auerbach, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin: de Gruyter Verlag, 2001, samt kapitlet om Dante i *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern: Francke Verlag, 1999.
44. Platon, *Ion*, 534 b–c.
45. Dante, *Purgatorio*, XXI, 93–99.
46. Vergilius, *Aeneiden*, I, 6. Vergilius säger: »Musa, mihi causas memoras«, vilket Björkeson översätter till »Musa, förtälj om skälen härtill!« Det är lätt att tro på att Vergilius här har Homeros som förebild. Enligt Veyne rör det sig dock om ett helleniserande uttryck. Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leur mythes?*, Paris: Seuil, 1983, s. 146 n. 35.
47. Dante, *Paradiso*, I, 14. Se även Apg 9:15. Dante alluderar på detta ställe i *Inferno* (II, 28). Paulus talar själv, i enlighet med den grekiska doktrinen om entusiasmen, om hur han blev uptryckt till den tredje himlen i 2 Kor (12:2–4).
48. Heb 11:1.
49. Dante, *Purgatorio*, XXXIII, 52–54.
50. Dante, *Paradiso*, I, 3–12.
51. Se exempelvis Dante, *Paradiso*, V, 114, där han berättar om sin »iver« att berätta om det, som »uppenbarats för mitt öga (*a li occhi mi fur manifesti*)«.
52. Dante, *Paradiso*, XXV, 1–2.
53. Dante, *Inferno*, I, 86.
54. Dante, *Purgatorio*, XXIV, 54–60.
55. Där om, se mina essäer »De officio poetae«, i *Tidskriften Dokument*, 2008:19 och »De officio poetae II«, i *Tidskriften Dokument*, 2009:20.
56. Dante, *Paradiso*, XX, 37.
57. I detta syfte åkallar han muserna: »Må därför kvinnorna som hjälpt Amfion / Med Thebes murar ge min dikt sitt bistånd / Så att det sagda svarar mot det sanna« (*Inferno*, XXXII, 10–12).
58. Dante, *Inferno*, II, 6. På ett ställe i *Purgatorio* (XX, 147) uttrycker han mot denna förhoppning korresponderande tvivel om sin egen förmåga att minnas, om än inte i samband med någon åkallelse av muserna.
59. »Se tu se' or, lettore, a creder lento / ciò ch' io dirò, non sara maraviglia, / chè io che l' vidi, a pena mi consento.« Dante, *Inferno*, XXV, 46–48. På ett ställe i *Purgatorio* (X, 117) får dock till och med Vergilius tvivla på sina ögon. På ett annat ställe använder sig Dante av ett klassiskt retoriskt grepp – en så kallad utsäglighetstopos – för att föra över det sedda till trovärdighetens rike: först en retorisk fråga som genast följs av ett svar: »Vem skulle någonsin, om än på prosa / Han gång på gång försökte, kunna skildra / De sår och allt det blod jag nu fick skåda? / Där skulle säkerligen varje tunga / Komma till korta, ty att innehålla / Så mycket mäktar ej vårt språk och minne« (*Inferno*, XXVIII, 1–6). Passagen alluderar förmodligen på tre versrader i *Aeneidens* sjätte bok (625–27), som Dante är väl förtrogen med. Den berättar om Aeneas nedstigning i Hades: »Hade jag röst av järn och hundra munnar och tungor / vore jag ändå icke i stånd att uppräknat alla / former av illdåd där, och alla de straff som har utmätts« (*Non mihi si lingae centum sint, oraue centum / ferrea vox, omnis scelerum comprehendere formas, / omnia poenarum percurrere nomina possim*).
60. Dante, *Inferno*, I, 32–33, 44, 53.
61. Dante, *Inferno*, I, 62. Om Vergilius uppenbarelse för honom, säger han senare i *Inferno* (XV, 52–54): »så sent som i morse kom jag ur den (skogen) / men jag var nära vända om, då denne / visade sig; och nu för han mig hemåt«.
62. Dante, *Inferno*, XVII, 61; *Purgatorio*, X, 25.
63. »E l'occhi riposato intorno mossi / dritto levato, e fiso riguardai / per conoscer la loco dov' io

- fossi.« Dante, *Inferno*, IV, 4–5. Jfr exempelvis *Inferno* (IV, 130): »Och när jag höjde ögonbrynen blev jag varse« ... (*poi ch'inalzai un poco più le ciglia*).
64. »Pur a pegola era la mia 'ntesa /, per veder de la boglia ogne contengo.« Dante, *Inferno* XXII, 16–17. Jfr med *Purgatorio*, IV, 1–6.
65. Dante, *Purgatorio*, XII, 24–36. Likheten med berättartekniken i Johannes Uppenbarelsebok är slående, men att utveckla detta tema faller utanför ramen för denna artikel.
66. Här ett urval ställen i *Commedia*, där detta blir påtagligt. I *Inferno*: IV, 68; IV, II2; VII, 109; VIII, 1–3; XIV, 19; i *Purgatorio*: V, 22; IX, 74–78; XV, 142; XXV, 123; XXVI, 9; XXVII, 114; i *Paradiso*: XVIII, 43.
67. I regel står verba videndi i en temporal bisats, medan det sedda, eller händelsen själv, står i huvudsatsen: »Men när han såg att jag ej rörde på mig / tillade han« (*ma poi che non vide ch'io non mi partiva, / disse*) (*Inferno*, III, 90–91).
68. I *Purgatorio* (X, 46) säger Vergilius till Dante: »vänd inte ditt intresse bara ditåt« (*non tener pur ad un loco la mente*). I samma bok (XXV, 118–121) säger Vergilius: »ögat / måste man här hålla i strama tyglar, / ty minsta felsteg vore ödesdigert«.
69. Dante, *Purgatorio*, XII, 124. Relationen mellan dem, som inte närmare skall beskrivas här, präglas av kärleken och smärtan i faderns och sonens förhållande samt påminner om förhållandet mellan uppfostraren-mästaren och hans elev-gesäll. Jag tillåter mig att hänvisa till ett kapitel därom i min bok, *Florens, min älskade*, Göteborg: Svenska Endymion, 2005.
70. »Lo buon maestro disse: ' Figlio, or vedi / l'anime di color cui vinse l'ira / e anche vo' che tu per certo credi / che sotto l'acqua è gente che sospira / e fanno pullular quest'acqua al summo, / come l'occhio ti dice, u' che s'aggira.« Dante, *Inferno*, VII, 115–120. Samma tematik i *Inferno* XII, 46; XVII, 121–123; XVIII, 25–42; XXII, 1–5, samt i *Purgatorio*, XII, 13–15, etc.
71. Dante, *Purgatorio*, XVIII, 11–13: »'Mästare', sade jag, 'min synförmåga / blir av ditt ljus så skärpt, att allt du hävdar / och utvecklar förstår jag klart och tydligt'«.
72. Dante, *Purgatorio*, XVIII, 16.
73. Dante, *Inferno*, IX, 55–60. Samma figur återkommer exempelvis i *Purgatorio*, XXIV, 142–143.
74. För att uppmuntra Dante vid en svår stigning, säger Vergilius: »Hennes ögon skymtar redan« (*Purgatorio*, XXVII, 53–54). I samma sång förekommer en passus, där Vergilius framhäver att det är dessa ögon som kallat honom till Dantes räddning: »Tills fröjdefullt de sköna ögon nalkas / som gråtande mig sände till din sida« (*Purgatorio*, XXVII, 137–138). Om detta tillfälle säger också Vergilius i början av *Inferno*: »Klarare brann än stjärnor hennes ögon« (*Inferno*, II, 55). När återseendet av Beatrice nalkas, säger Beatrices jungfrur till Dante: »Till hennes ögon för vi dig« (*Purgatorio*, XXXI, 109).
75. Dante, *Purgatorio*, XXX, 121–123. Något senare i samma anförande (XXX, 127–129) säger Beatrice: »När ifrån kropp jag stigit upp till ande / och hade vuxit till i dygd och skönhet / blev jag för honom mindre kär och åtrådd / och han slog in på väg som förde vilse«. Här använder hon det adjektiv, *smarrito*, med vilket Dante själv i början av boken betecknat sin vilshenhet.
76. Dante, *Paradiso*, VII, 60.
77. Dante, *Paradiso* XXX, 14–15.
78. Se Dante, *Purgatorio*, XXII, 6. Den citerade Passagen i *Purgatorio*, XXXII, 1–3, kan jämföras med två verser lite längre ner i samma sång: »Mina ögon sökte blott den kvinna / som stängde mina sinnen för allt annat« (*Purgatorio*, XXXII, 91–92).
79. Dante, *Purgatorio*, XXXII, 10–12. Jfr med *Paradiso*, XVIII, 19.
80. *Paradiso*, XXVI, 10–12. Apg 9:17–18. Se även, *Paradiso* XXXII, 27.
81. Dante, *Paradiso*, IV, 139–142: »Beatrice fäste på mig sina ögon / där så gudomlig kärleksglöd sköt gnistor / att synkraften mig flydde, och jag stod där / halvt avsvimnad, med ögonlocken fällda«. Jfr med *Paradiso*, III, 127–129: »Och vände mig nu helt mot Beatrice, / men mina ögon mötte där ett ljussken / så starkt att de ej kunde fördrå det«.
82. Se Dante, *Purgatorio*, XXXI, 67–69: »Om redan / mitt tal dig plågar så, lyft då upp skägget / att du må lida än mer av min anblick«.
83. Dante, *Paradiso*, VII, 19.

84. Dante, *Paradiso*, XI, 19–21.
85. »Genom att se i Honom som ser allting / såg hon min tystnad.« Dante, *Paradiso*, XXI, 49–50.
86. Dante, *Inferno*, II, 140 och *Paradiso*, XXX, 17.
87. Dante, *Purgatorio*, XXXII, 108. Uttrycket »själ och öga« bör förstås med utgångspunkt från en tidigare passage i *Purgatorio*, där Dante utbrister: »O högmodiga kristna, o ni arma / som drabbats av en själens ögonsjukdom« (X, 120–121). Uttrycket »själens ögonsjukdom« är en snillrik översättning av italienskans »de la vista de la mente infermi« – ungefär »sjuka till synen och till sinnet«.
88. Dante, *Paradiso*, XXII, 20–21.
89. Dante, *Purgatorio*, XXXIII, 102 och *Purgatorio*, XXXIII, 126.
90. Dante, *Paradiso*, VII, 58–60.
91. Dante, *Purgatorio*, XVI, 66. Jfr Dante, *Purgatorio*, XIV, 150. På ett annat ställe i samma bok inleds en metafor med följande ord: »Liksom vår blick mot höjden aldrig lyftes, / fixerad som den var vid jordetingen...« (*Purgatorio*, XX, 118–119). Se vidare Patrick Boyde, *Perception and passion in Dante's Comedy*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993, s. 298–300, där han undersöker detta tema vid Paolo och Francescaepisoden.
92. Dante, *Purgatorio*, XXX, 112–113.
93. Dante, *Paradiso*, XXX, 80–81.
94. Dante, *Paradiso*, XXV, 38.
95. Jfr Dante, *Paradiso*, XIX, 58–63.
96. Dante, *Paradiso*, XXI, 96.
97. Dante, *Paradiso*, XX, 118–120.
98. Dante, *Paradiso*, XXXIII, 133–155. Geometrikern finner inte den princip (*principio*) som fattas. Om denna passage, se Pierre Legendre, *Leçons I. La 901e Conclusion: Etude sur le théâtre de la Raison*, Paris: Fayard, 1998, s. 279.
99. Dante, *Paradiso*, II, 22. Samma figur återkommer exempelvis i första sången av *Paradiso* (I, 64–66): »med blicken fäst på evighetens sfärer / stod Beatrice; och på henne fäste / jag min«.
100. Dante, *Paradiso*, XV, 33–36.
101. Dante, *Paradiso*, XXIV, 64–65.
102. Dante, *Paradiso*, XXIV, 71–73.
103. Dante, *Paradiso*, XXX, 38.
104. Dante, *Paradiso*, XXX, 39–41.
105. Dante, *Paradiso*, XXXIII, 82–84.
106. Dante, *Paradiso*, XXXXIII, 143–145.

*Nyckelord:* Dante, vision, bild, legitimitet, kärlek

*Keywords:* Dante, vision, image, legitimacy, love

## Summary

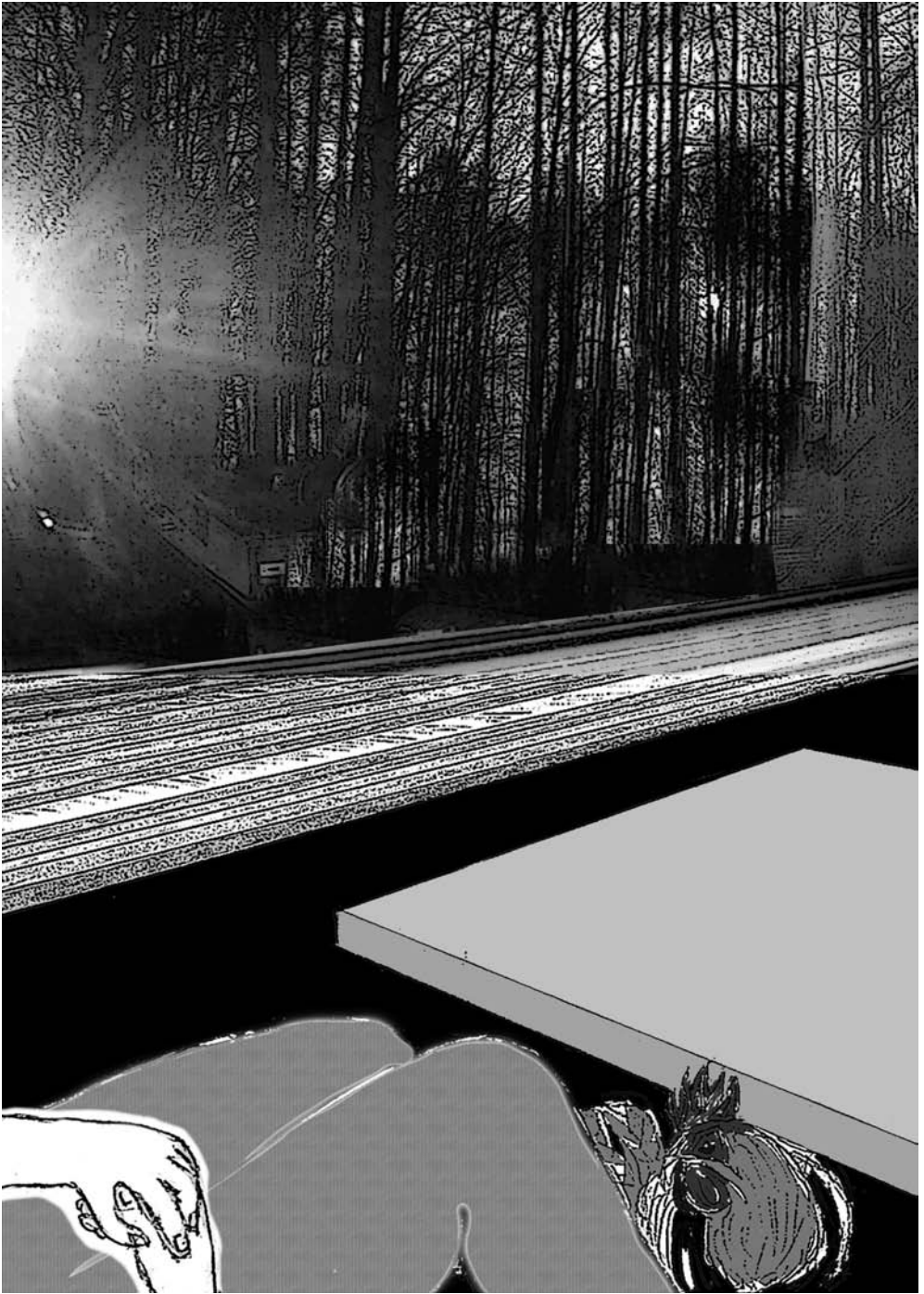
*Dante and the poetics of vision*

Dante's *Vita Nuova* is not only an account of a young man struggling for love; it is also a recollection of a series of dreams or visions, which accordingly have a more profound sense. In the *Divine Comedy*, Dante appears as the visionary who after having seen Heaven and Hell is striving to forward his vision to whom it may concern. His work is marked by the desire to transcribe images into words, and this gives us the opportunity to study the rhetorical procedures which bestow legitimacy unto a work of art.

Robert Azar

azar\_robert@hotmail.com







# LENNART SJÖGRENS »BERNT NOTKE«

## En interartiell analys

av Peter Huldsberg

Norra Tyskland stannar till och ser.<sup>1</sup>

### 1.

Ett genomgående drag i Lennart Sjögrens poesi är att människan interagerar med djuren och blir samtalspartner med dessa mot en fond av naturen. I drygt ett halvt sekel har författaren skrivit och publicerat diktsamlingar. Den senaste, *Ur människovärlden*, utkom 2008.

Sjögren är född 1930 i Byxelkrok på norra Öland, där han också är bosatt. Under 1970-talet skrev Sjögren en mycket uppmärksammad ekologiskt engagerad poesi som emellertid aldrig övergick i parolldiktning. Detta memento kan följas i senare decenniers diktning i en estetiskt driven och mytiskt skimrande lyrik.

I dikten »Bernt Notke«, ur samlingen *Köttets hus* (1971)<sup>2</sup>, i vilken den nordtyske 1400-tals-skulptören Bernt Notkes triumfkrucifix utgör grundval, lyser djuren och naturen med sin frånvaro. Människan och hennes historia står exklusivt i centrum. Tuppen i diktens sista vers, »En tupp som gal«, har inget med det vilda att skaffa. Tuppen symboliserar förnekandet och varnar människan för att falla för frestelsen att förråda någon eller något hon inte bör svika. Tuppen understryker diktens antropocentrism.

Sjögrens intresse för medeltidens men framförallt renässansens konstnärer och deras verk är påfallande. I snart sagt varje diktsamling

uppmärksammas en eller flera konstnärer. Dessa bildtransformationer skiljer sig delvis från den övriga poesin. Oberoende av motiv och genrer tangerar dikterna emellertid varandra i det faktum att djur och människa berör varandra i något så krasst som insikten om att allt levande är underkastat förgängelse och död. Människans förmåga att kunna reflektera över detta implicerar kravet på en moralisk medvetenhet och beredskap. Att altaruppsatsen och korset i dikten »Bernt Notke« placerar läsningen till kyrkorummet och den kristna idéhistorien innebär inte att etikfrågorna enkom gäller den troende. Etiska överväganden skall inte begränsas till en religiös kontext. Människor i alla tider, på alla platser och med olika ideologiska utgångspunkter ingår i altaruppsatsens tätbefolkade värld.

1471 fick Bernt Notke i uppdrag att utföra en altartavla i Domkyrkan i Lübeck. 1477 tillkom triumfkrucifixet.<sup>3</sup> Karaktäristiskt för Notkes skulpturer, hans altaruppsatser och triumfkrucifixet i Lübeck är de realistiskt återgivna gestalterna och myllret av kroppar: »statuarische Körperlichkeit der Figuren«.<sup>4</sup> Under Andra världskriget bombskadades kyrkan och stora delar av altaruppsatsen förstördes. De brandskadade resterna såg Sjögren innan de åter kom på plats starkt avskalade i förhållande till sitt ursprungliga skick. Han berättar om sitt första möte med skulpturerna: »Jag såg dem magasinerade och befriade från teologiskt på-

häng, de stod där nakna och hade endast sin egen skulpturala verkan att förlita sig till – och den var *mycket stor*.<sup>5</sup>

Ursprungligen omgavs triumfkorset av 72 figurer.<sup>6</sup> Sjögren återger i ett brev känslan han förnam inför den för restaurering nedmonterade altaruppsatsen (sent 1960-tal): »Den stod där som en triumf – det återuppståndna livet.»<sup>7</sup>

Få av Sjögrens tolkningar har nämnvärt uppmärksammat dikten »Bernt Notke«. Däremot har ett citat hämtat från dikten kommit att framstå som ett signum för poeten:

Jag drömmer  
om en allians mellan det fromma och köttsliga  
de skimriga mysterierna och det praktiska.<sup>8</sup>

Wendy Steiner redogör i en artikel för olika sorters förbindelser mellan konsterna.<sup>9</sup> Låt vara att exemplet rör målningens transformering till litteratur, och att det i fallet med dikten »Bernt Notke« handlar om skulpturer, principerna sammanfaller.

Ikonografisk konst, skriver Steiner, innebär överföring av symboler och berättelser från en konstform till en annan. »Måleriet kunde erbjuda den specifika, paradigmatiske beskrivningen av ett begrepp, medan litteraturen kunde skapa förbindelsen mellan begreppet och dess sinnliga manifestation«, fortsätter Steiner. Symbolisk eller allegorisk konst tycktes därför vara ett naturligt fokus och en utgångspunkt för en samverkan mellan måleri och litteratur under renässansen.<sup>10</sup>

Det är i ett sammanhang som detta Sjögren befinner sig, likt en renässanspoet framför altaruppsatsen men verksam i vår egen tid.

Snart sagt varje försök att precisera ekfrasbegreppet leder till intrikata diskussioner. Jag finner Mats Janssons enkla, och av den anledningen vägvinande förtydligande av ekfrasen nog så upplysande när han säger att en ekfras i enlighet med modern litteraturvetenskaplig begreppsbildning är en verbal beskrivning av ett bildkonstverk.<sup>11</sup> Utvidgningen av begreppet har resulterat i att nya användningsområ-

den tillkommit. Numera utgör allsköns objekt utgångspunkt för transformeringar till texter av varierat slag. Så har till exempel tekniska landvinningar och nyvunna behov i samtiden bidragit till att den klassiska motsättningen mellan ordkonst och bildkonst upplöstes.<sup>12</sup> Även Lennart Sjögren bidrar med nya användningsområden för den ekfrastiska diktingen. Dikten »Dagen före plöjarens kväll«, som har Pieter Brueghels tavla *Landskap med Ikaros fall* som förlaga, är ett av flera exempel. I några dikter utgör landskapsvyer utgångspunkter för bildtransformationerna, men också tevediet intresserar författaren.<sup>13</sup>

I den under senare decennier rikt växande floran av definitioner och nytolkningar av ekfrasen lyser ett intresse för diktransformationen som uttryck för pragmatiska syften igenom. W.J.T. Mitchells anmärkning lämpar sig väl bland flera andra som exempel på denna orientering. Mitchell skriver:

The »working through« of ekphrasis and the other, then, is more like a triangular relationship than a binary one; its social structure cannot be grasped fully as a phenomenological encounter of subject and object, but must be pictured as a *ménage à trois* in which the relations of self and other, text and image, are triply inscribed. If ekphrasis typically expresses a desire for a visual object (whether to possess or praise), it is also typically an offering of this expression as a gift to the reader.<sup>14</sup>

Dikten »Bernt Notke« är en sådan *gåva* till läsaren. Men gåvan kräver en motprestation. Den pedagogiska uppgift i vars tjänst Sjögrens transformation av altaruppsatsen ställs innefattar även läsarens uppmärksamhet. Gåvan till förstör uppfattad som en present visar sig medföra ett arbete, och som en konsekvens av detta värv insikten att gåvans värde finns att upptäcka i en vidgad förståelsehorisont.

I diktens myllrande bildvärld med vindlande tankeresor genom historien och ett rikt persongalleri framstår två kroppsfunktioner med särskild lyskraft, nämligen rösten och handen, dess förmåga att greppa om tingen. Två besläktade

och ytterst intrikata frågor skall följa läsningen, nämligen *vems är rösten* och *vem tillhör handen*? Orden som uttalas och handens gärningar är resultatet av tanken hos en människa. Vilken människosyn avspeglas i dikten? Beroende på svaret framstår också den världsbild som ekfrasen förmedlar. I ett som det ter sig kaotiskt tillstånd där människors tankar och gärningar genomlysas av disparata historiska kulisser utkristalliseras en livssyn, något som jag hoppas kunna fånga i det följande.

Dikten »Bernt Notke« står med sina gestalter och timade händelser som en solitär i Lennart Sjögrens omfattande diktning, men ekon från andra såväl tidigare skrivna dikter som senare publicerade texter genljuder. I *Därför berör oss fåglarnas liv: Lennart Sjögrens poetiska livsförståelse* redogörs för motivens vandringar mellan de olika faserna i Sjögrens diktning; hur gamla ämnen gestaltas annorlunda i efterföljande samlingar, och det omvända, hur nyskrivna dikter får näring genom kontakten med tidigare publicerade verk.<sup>15</sup>

Trolös mot sinnligheten i gestaltningarna av historiens människor, men också mot kyrkans fromhetsideal, söker Sjögrens dikt befria altarpopsatsen från dogmatiska bojar. Ekfrasen gör en sådan appell möjlig. Föreliggande analys inriktas på hur rösten men än mer hur handens göranden hos enskilda såväl som grupper av människor kan förstås i »Bernt Notke«. Syftet med denna läsning av Lennart Sjögrens dikt är att visa förtjänsterna med reflektionerna kring *ekfrasen*, det vill säga översättningar mellan konstarter. Frågan – Vad är det som avhandlas? – implicerar pragmatiska hänsynstaganden. Läsaren dras in i konversationen – transformationerna – och nödgas lägga sig i samtalet med egna tankar genom att begrunda, associera, diskutera och komplettera.

Under analysen kommer begreppet *strof* att användas som bestämning av ett stycke verser i dikten som författaren markerat med blankrad. Dikten »Bernt Notke« följer som bilaga.

## 2.

Redan i första versen möter läsaren Lübeck. Dikttitelns huvudperson Bernt Notke nämns, men han är långt ifrån ensam. Många personer lever sida vid sida i Sjögrens verbala gobeläng, människor på många skilda tidsplan. Bibelns gestalter, »apostlar«, men så många fler: »Altarskåpens kontinenter av folk«. Ett stycke 1900-talshistoria blottläggs: »Bombnätterna över Lübeck«. Men också samtidens människor tas med in i det myllrande folklivet: »Notke är vaken / han tar in gatorna i verkstaden, fotgängarna, varustånden / hotellskyltarna«. Anakronismerna är påfallande många. »Det som inte syns i det som syns / ett skrik från himlen och en lastbil som tutar / för en omkörning«. Sammanblandningarna av perspektiv sker horisontellt via den tidsaxel som Sjögren färdas på, men »ett skrik från himlen« som många måhända uppfattar som julnattens skrik i mörkret visar sig vara en lastbil som tutar för en omkörning. »Det profana som inte är så profant«, skriver Sjögren. Den lodräta linjen och den horisontella bildar korsets tecken. »Ni tillhör ett splittrat / Triumfkrcifix«, säger dikten.

Bernt Notke verkade bland annat i Lübeck och i Stockholm.<sup>16</sup> Mot slutet av dikten refererar poeten till den välkända träskulpturen i Storkyrkan i Stockholm, *Sankt Göran och draken*. Inskottet med »draken, taggarna, en häst, en flicka, ett får, / att besegra, att rättfärdiga en död«, föregås av de många val en människa ställs inför i livet: »Att gå till tandläkaren, att vägra värnplikt / att göra värnplikt, att använda en svetslåga, / att delta i ett val. Kanske ett slutgiltigt val / ett fruktansvärt, kanske ett tillfälligare.« Notkes trävärld drar in läsaren i historien. Vems hand är det som omnämns? Notkes? Gestalternas i altarpopsatsen? Är det människorna som passerar förbi och deras händer som avses? Är det diktläsarens hand? Ibland är handens val något tillfälligt, ibland något fruktansvärt. Valet undslipper ingen.

Den senmedeltida träuppsatsen har renoverats många gånger, inte endast efter andra världskrigets härjningar. Förgyllningar, lacker och lim smetas på. Det numinösa, vad som representerar *det heliga*, behandlas inte nämnvärt pietetsfullt. Intrycken är många, de »kommer från alla håll / i livet«. Det är en kväll i Lübeck. Det är en majkväll på jorden.

Dikten kan läsas som ett återskapande av den process i vilken betraktaren varseblir och reagerar på sceneriet. I första strofen fokuseras elementen som inledningsvis noteras: staden, tornen, mörkret, teglet, järnplåten, eksträet, försommargrönskan över vattnet. Skulptören Bernt Notke gör entré. En minibiografisk exposé målas upp. Altaruppsatsen genomlever många sekler i några få rader som talar om förfall och restaurationer av träskulpturerna. Den andra strofen höjer upp samma resa i tiden genom att antitetiskt konfrontera ytterligheterna »det himmelska« och jordelivets nödtorft, här representerat av brödskivor som konstnären äter med smör. I skuggan av triumfkrucifixets armar göms såväl »de obemärkta« som »det katedraliska«. Äran, plågorna, sveket, upprättelsen, alla sådana begrepp och innebörder i en människas liv får bära korset som uttrycket lyder och, det omvända, bärs av korsets armar. Det är inte något lättköpt budskap dikten andra strof förmedlar. Alliansen Sjögren drömmer om – *mellan det fromma och köttliga / de skimriga mysterierna och det praktiska* – stannar vid drömmen.

### 3.

I den tredje strofen registrerar poeten vad han ser: »Ett ansikte av trä«. En överföring från skulpturen till diktradens ord behöver inte i det här fallet framkalla några invändningar. Hur låter beskrivningen av altarskåpets figurer sig bäst benämnas? Hur uppfattas bilderna Sjögren lyfter ut ur altarskåpet: »det hopkrympta och det sedligt fromma [...] Det tjocka from-

sinta, det sluga fromsinta«. Men hur kan poeten känna till allt detta? Och varför nämner han inte personerna som dem som påstås vara »hopkrympta fromma«, »tjocka fromsinta« och »sluga fromsinta«, utan i stället apostroferar själva hopkrymptheten i fromheten, det bigotta i fromsintheten samt slugheten i fromsintheten? Fråntas människorna helt eller delvis ett personligt ansvar för karaktärsvagheter? Är de offer för en ondskas försök och slutligen lyckas inta dem och förvrida deras goda föresatser? Är uttrycket »Kyskhetsbältena« att uppfatta enligt ordbokens definition, eller skall betydelsen orientera i riktning mot tankar som kanske föds när någon gycklar med klosterlivets sexualmoral från tid till annan?

Versen som talar om »De magert avtecknade med brinnande händer mot himlen«, kan tyckas vara fantasirik och svårbestämbar men blir i den historiska kontexten, vilken talar om bombraider och eldsvåda i dess följd, tydligt utmejslad. De brända händerna i träfigurerna räcka mot himlen var verklighet för befolkningen den gången under Andra världskriget när altaruppsatsen demolerades, ett krig som möter dem i den fjärde strofen.

Men åter till beskrivningarna av människorna i den tredje avdelningen. Finns de återgivna motiven i altaruppsatsen? Vems röst hörs? Är det Bernt Notkes, historiens människor, såväl den profana historiens som kyrkohistoriens? Är det poetens? Kollektivet människan? De förutfattade meningarnas röst? Fördomarnas?

Roman Jakobson kompletterar de verbala översättningarna – text till text – med vad han kallar en »intersemiotisk översättning eller omvandling (*transmutation*)«, alltså »tolkningen av verbala tecken med hjälp av tecken från icke verbala teckensystem.«<sup>17</sup> I fallet med Sjögrens dikt är det en sådan *transmutation* som blir intressant att jämföra med. En fråga som väntar på att ventileras, har med själva omvandlingen att göra. Närmare bestämt hur mycket texten kan fjärma sig från bilden eller skulpturen utan att banden dem emellan klipps av. Måhända

är frågan hypotetisk eftersom läsaren i detta specifika fall vet att »förlagan« är Notkes altarpopsats. Claus Clüver kommenterar svårigheterna som rör diskrepansen – när den tenderar att bli för stor – mellan text och konstföremål. Synpunkterna är intressanta eftersom analysen av Sjögrens dikt vinner legitimitet genom Clüvers teori. Han skriver: »Jakobson har dock inte kommit tillräkta med svårigheten att avgöra när en ny formulering så har förändrat budskapet att den inte längre kan kallas en översättning. Det avgörandet beror till stor del på det sammanhang där meddelandet används och på dess avsändare.«<sup>18</sup> I fallet med Sjögrens dikt är det den senare synpunkten, alltså den mottagande textens funktion, som diskussionen slutligen bör inriktas på.

Redan de många uppräkningsarna visar på svårigheten att finna motsvarigheter i det mottagna språket och omöjligheten att väva samman dessa motsvarigheter till en text lika tät som originalets, det vill säga skulpturens värld.

Sjögrens uppräkningsarna av innehållet i altarpopsatsen försvårar tolkningarna då det inte endast är en fråga om att inkludera, respektive exkludera gestalter och föremål. De gestalter som radas upp karaktäriseras på ett inträngande plan så att subtila karaktärsegenskaper blottläggs, vidare rent allmänna skräppligheter som tillskrivs människan men om vilka träfffigurerna knappast kan vittna. De stumma gestalterna tilldelas tankar, röster och gärningar och det är poeten som ansvarar för färgningen av personernas karaktärsdrag. Där konstnären är begränsad till att visa fram vad som avbildas är det möjligt för författaren att berätta om timade händelser; vad någon tänkt, sagt och gjort.<sup>19</sup> Frågan huruvida det verkligen förhåller sig så att texten i detta hänseende är överlägsen bilden (skulpturen) är ett gammalt stridsäpple som inte sällan ger upphov till animerade samtal. Här tilldelas Hans Lund slutordet: »Texten kan säga *jag*, bilden kan inte.«<sup>20</sup>

## 4.

Altarpopsatsens figurer i den fjärde strofen undslipper inte krigets bombraider. Anakronismen utvidgas och tillåter dikten att även genomföra en geografisk scenväxling: »Bombnätterna över Lübeck och tornen som rasade / först de tyska bomberna över London, sen de engelska / över Berlin, Lübeck«. De fromma som poeten ser i kyrkan är splittrade. I dubbel bemärkelse »splittrade«: kriget mellan trossyskon »protestanter mot protestanter / katoliker mot katoliker«. Altarpopsatsens triumfkrucifix framstår som en talande symbol. Vad som en gång var en enad kristenhet, eller i en efterhandskonstruktion mer att betrakta som visionen av en enad kristenhet, är splittrad rent faktiskt och talet om de sju gånger sjuttio gångerna (*Matt.* 18:21–22) som dikten refererar till – en aldrig uttömd förlåtelse – stannar vid tanken. »Oändligheten« och talet om oändligheten visar upp brandskadat virke: det ändliga manifesteras i våld och oförsonlighet.

Har liknande scener utspelats tidigare i kyrkan, utanför på torget, i historien? Frågan är retorisk och får ett svar i strofens sista vers: »Mycket som försvann i bombnätterna, mycket som brann / och kom aldrig tillbaka, / men för mycket skall inte det brunna sörjas«. Oavsett i vilken tid människor befinner sig kommer det splittrade korset inte att sörjas, inte heller de eldhärdade altarskåpen. Skadade konstverk föder vanligtvis indignation. Inför begrundandet av varför konstverken demolerats torde en än djupare förtvivlan födas.

Predikar poeten? Vilka konsekvenser får det när dikten inte enkom uppfattas som en bildtransformation? Claus Clüver skriver: »den ekfrastiska dikten förhålla sig på skilda sätt till det verk den baseras på: som en tolkning, en meditation, en kommentar, en kritik, en imitation, en motskapelse och ännu fler saker«.<sup>21</sup>

Är det etiskt rätt att tala om en predikan i samband med uttolkningen av den fjärde strofens innehåll? Kränks inte författarens inte-

gritet? Är det inte tillräckligt att kategorisera avsnittet som något under rubrikerna »meditation«, »kommentar« eller liknande benämningar? Clüver tillskyndar och ger skäl till varför en tolkning av en transformation inte ägs av originalkonstverket, inte heller av poeten som överfört, i det här fallet, skulpturens gestaltningar till en text: »Vid läsningen av en bildtransformation som en översättning konstruerar jag också den implicite författarens avsikt. En sådan konstruktion behöver inte valideras externt. Inte heller blir den nödvändigtvis ogiltig om den biografiske författaren påstår motsatsen.«<sup>22</sup>

## 5.

I den femte strofen tilltalas skulptören: »Notke vad såg du egentligen / när du gjorde människor av trä och träet levde?« Svaret är visar det sig under läsningen av den långa slingrande texten som går från aktivitet till aktivitet bland altarpuppens människor – *handen!* Vems hand? Konstnärens? Människornas händer?

I den avslutande versen håller handen Lübeck i sin flata, men mer än så, »en del av världen vilar i den«. Är det Guds hand i likhet med den *Guds hand* som Carl Milles skulpterat som Sjögren metaforiskt beskriver? Milles skulptur visar en handflata i vilken en människogestalt står. Ett tillstånd mellan ytterligheterna trygghet och utsatthet låter sig anas, nämligen tillit. Vi får inget svar men redan dikten är i viss mån svar, nämligen i det att livet överlevde kriget. Som när en snäcka hålls mot örat och suset hörs från en annan värld lägger författaren örat mot en av händerna på altarpuppen. Han skriver att han »hör blodet rinna genom den«. Men blodet som hörs är individens eget. Gränsen mellan att ingå bland trägestalterna och att stå som betraktare suddas inte ut. Handen rör sig, den tar på kläder, den skriver ut kvitton, den rör i en matpanna, den lagar en skjorta, den petar i örat, den öppnar en dörr, den ber. Händerna som en

gång levde i altarpuppen är döda, också den hand poeten använder när dikten skrivs skall dö, självklarheter som får djupgående konsekvenser för den som ser bortom truismen. Vad jag använder handen till när den fortfarande kan greppa om tingen framstår som en moraliskt angelägen fråga att förhålla sig till.<sup>23</sup>

## 6.

I den sjätte strofen återkommer talet om en allians. Denna gång »Alliansen mellan stjärnbilderna och angelägenheterna här«. Altarskåpet kan liknas vid ett dockskåp där figurerna tillsammans utgör ett galleri av människor och olika personligheter: »snedmynta, charlataner, grönsaksfriska, köttätare / apostlar, inkvisitorerna, kättarna«. Poeten ser inga hinder inför tanken att altarpuppens människor i olika hänseenden är identiska med människorna i lägenheterna belägna utanför kyrkan: »altarskåpen som skulle kunna flyttas ut i varje våning«, skriver Sjögren.

Allianserna må gälla broarna mellan »det fromma och köttsliga«, »de skimriga mysterierna och det praktiska« mellan »stjärnbilderna och angelägenheterna här«. Men förbindelser löper likaså mellan historiens människor och vår egen tids, mellan altarpuppens figurer av trä och de nu levande i våningen i huset tvärs över gatan. Närmare ett svar på frågan om allts mening, och då också egots betydelse i de små och stora sammanhangen, når inte dikten. Därmed inte sagt att något svar inte finns att tillgå. Texten upplyser oss om att något svar inte uppenbaras i det som syns. Den sjunde strofen är en veritabel lovsång till poesin. Symbolerna skapar ett språk som gör det möjligt att samtala om livsfrågorna:

Den förlegade symboliken som inte är så förlegad  
det verkningslösa som inte är så verkningslöst  
det profana som inte är så profant.  
Det som inte syns i det som syns

Påståenden som det nu redovisade kräver samtal. Fördjupande samtal som rör frågan om måleri och, som här, skulpturer som förebilder i en litterär text.

Alf Ahlberg betraktar i *Troende utan tro* Paul Tillichs uppfattning av vad som utmärker en symbol: (1) Symbolen har den egenskapen gemensamt med tecknet att den visar hän på något bortom sig själv, något »annat«; (2) men i motsats till tecknet är den själv delaktig i det varpå den visar hän; (3) den öppnar väg till plan hos verkligheten som eljest är otillgängliga för oss och (4) öppnar på samma gång vägen till dimensioner och element i vårt själsliv som svarar mot dessa för begreppsmässig kunskap oåtkomliga verklighetsplan. Tillich illustrerar själv detta förhållande med hänvisning till dikten: »Ett stort drama ger oss inte bara en ny vision av den mänskliga scenen, utan det öppnar dolda djup i vårt eget väsen... Det finns hos oss dimensioner som vi endast kan bli medvetna om genom symboler sådana som melodier eller rytmer i musiken.«<sup>24</sup>

Vilka samband råder mellan mimesis och litteraritet? Michael Riffaterre diskuterar frågan i *Dikten som representation: en läsning av Hugo*.<sup>25</sup>

Läsarna och den traditionella kritiken applicerar emellertid instinktivt samma kriterium på den poetiska utsagan som på den normala kommunikationshandlingen, på det nyttoinriktade språkbruket: man jämför dikten med verkligheten. Man talar om sanning, liksom i fallet med romanens mimesis, om likhet, om frapperande exaktheter. Eller, tvärtom, om olämpligheten i uttrycket, om vaghet i beskrivningen, om djärvhet eller dunkelhet i bilden, om fantasin. Reaktionen på dikten vacklar mellan att man konstaterar trohet mot verkligheten och konstaterar otrohet.<sup>26</sup>

Riffaterre föreslår ett byte av perspektiv när vår kritik inför en dikt stannar i denna konstaterade »otrohet«. Det är inte den yttre verkligheten som är poetisk utan det sätt på vilket den beskrivs och »ses« genom orden. »Dikten är inte en slutpunkt, utan en utgångspunkt.«<sup>27</sup>

I dikten »Bernt Notke« slås broar över tiden. Dikten möjliggör för oss att samtala med historiens människor. Ett citat som tillskrivs Søren Kierkegaard kommer för mig: »Livet levs framlänges, men förstås baklänges«. Av tidigare generationers ord och vad deras händer åstadkommit kan vi lära åtskilligt när vi försöker förstå vad som utspelats och varför. Men tankarnas, ordens och händernas frukter nu och inför framtiden har vi själva att ansvara för.

## 7.

I den sjunde strofen fortsätter Sjögren uppräkningsarna. Långa listor av vad som möter utanför kyrkan upprättas och prickas av. Ögat som registrerar har sällskap av handen:

Handen som är där.

Valen i tillvaron, som redan uppmärksammats, återfinns också här, och i kontexten refereras till Notkes skulpturgrupp *Sankt Göran och draken* i Storkyrkan i Stockholm. Valet mellan ont och gott ställs fram i ljuset. Pliktetiska argument i kampen för att handla rätt står inte oemotsagda. »[A]tt rättfärdiga en död«, är en versrad som till förstone tycks hänga utan fäste men som kräver djupare ställningstaganden, analyser och beslut. Omgivningen kan intalas att de moraliska frågorna inte intresserar, men sällan eller aldrig kan en person ljuga för sig själv. Ingen människa lever undandragen det egna moraliska ansvaret.<sup>28</sup>

»Den förlegade symboliken som inte är så förlegad«, skriver Sjögren. Dikten »Bernt Notke« är poetisk inte på grund av något slags förtätd efterkrigsstämning. Tvärtom söker sig sakupplysningarna såväl som diktens symboler likt ficklampans ljuskägla in i det allmänna medvetandets skuggvrår, eller kanske mer preciserat, upplyser om obehagliga och av den anledningen förträngda fakta. Representationerna som författaren möter under sina vandringar på

platsen, men också i historien, liknar inte den yttre miljön i vilken han befinner sig. Men bilderna han upprättar, symbolerna han ställer fram, personifieringarna av döda föremål, de retoriska frågorna, antiteserna, visar sig vara allt annat än något »förlegat«. Redan i anslaget av dikten berättas om människors villkor i historien: »Lübeck en mörk stad med röda torn / det mörka som skönt«. Sjögrens omnämnande av det mörka som något skönt, inbjuder till djupgående samtal.

När tuppen gal i diktens sista vers är det inte sökt att tolka hanegället som ekon från borggården utanför översteprästen Kajafas palats en långfredagsnatt för länge sedan när Petrus förnekar Jesus tre gånger. Jesus hade förutsagt att lärjungen skulle svika honom. När så sker gal tuppen och mannen försvinner in i det omkringliggande mörkret. (*Matt. 26:74*). Torntuppen erinrar oss om händelsen. Kanske dikten genom dessa omständigheter låter ana frågan huruvida någon eller något också denna kväll kommer att förrådas.

## 8.

Tågen passerar och ansikten flimrar förbi. Tågupéerna framställs som är de rullande altarskåp. Landskapet »virvlar förbi«, »kontorslandskap«, »landskap med träd«, »människolandskap«. Tiden står inte stilla. »[U]tlösningarna som vrider svetten / och sedan kurar hop sig som trötta katter«, berättar att livet reproduceras. »Undrar vad som hänt«, skriver Sjögren, och det är som om allt levande plötsligt vaknat upp och yrvaket ser sig omkring. Men träden vet, de som en gång blev virke i altaruppsatsen och i en morgondag skall bidra med nytt trä till näst intill utbytbara historier om människors villkor: historien om deras *händer* och deras *frågor*.

I den åttonde strofen möter skulptören läsaren åter:

Världen som skapar sig om igen, handen som är världens hand, världens hand i en kvinnohand. Notkes hand.

En natt i Lübeck  
och Notke är vaken  
han tar in gatorna i verkstaden, fotgängarna,  
varustånden  
hotellskyltarna.

Han iakttar dem noggrant, han lyssnar i dem  
han formar dem till en hand.

Poeten lämnar staden i diktens avslutande verser: »ett lokomotiv på väg ut«. Människor kommer och går. I träet har de fixerats för att samtala med den som i likhet med dem själva stannat upp i tidens ström. Hanen gal och det är lika mycket förråderiets kväll som det är morgon då tuppen ser ännu en dag komma med solen över Östersjön. Den av poeten eftertraktade syntesen infinner sig inte. Närmre ett svar än det som övergår till natt som blir morgon för att åter bli natt når inte förhoppningen. Drömmen om *en allians mellan det fromma och kötsliga* förblir vid att en viss eras människor reser katedraler och en annan river dem till marken; och *de skimriga mysterierna och det praktiska* mäter ut en gräns utanför vilken individen står och vill in i ett slags *domus* som måhända utlovar ideologiska paketlösningar på livsfrågorna. En sådan färdigförpackad anrättning beträffande svaren på livsgåtan kommer också i framtiden att förvägras människan. Orsakerna till detta förklaras i det faktum att rösten som redogör för vad ögat ser är människans egen. På motsvarande sätt är det människors händer som knyts för att åter öppnas: »handen som är / världens hand«.

## 9.

Dikten befinner sig vid lyssnandets gräns. Människan tystnar och glömmar vad som hetsade henne. Att hitta just ingenting mer än glömskan över något som upprörde kan tyckas vara ett klenst utbyte efter arbetet med att söka en klart avgränsad betydelse av vad handen och



rösten representerar i Sjögrens långdikt. Dikten ger emellertid tyngd åt det mänskliga tillkortakommandet som rör förmågan (det läses; oförmågan) att som individ leva upp till ideal som föresvävat, till exempel i kampen mot våld och krigshandlingar.

»Ut pictura poesis« (*såsom bildkonsten, så även poesin*), hävdade Horatius. Den formeln kan med Sjögrens dikt med Bernt Notkes altarpuppats i Domkyrkan i Lübeck som exempel både befästas och vederläggas. På uppenbart många sätt är skulpturen och dess värld manifest i dikten. Men det är avståndet i tiden, förståelsehorisonterna (för att tala med H.G. Gadamer), som skapar spänning i diktverket och som transformerar gamla insikter till nya kunskaper. När Sjögren tecknar ner, likt en skarpsynt resenär i väntan mellan två tåg, vad han iakttar utnyttjar han sin och andras kunskaper om Bernt Notkes tid och skapar i denna sammansmältning ny mening åt konstverket i en annan genre. Det är skillnaderna mer än likheterna som ger författaren möjlighet att träda in i konstverket och som dessutom öppnar dörrar för läsaren av dikten att ingå i allegorin där olika tidsåldrars människor – deras tankar och göranden – genomlyser varandra.

### Bernt Notke

Lübeck en mörk stad med röda torn  
det mörka som skönt.  
Teglet och den mörknade kopparen  
järnplåten, ekträet, de röda gavlarna  
och i maj det finlemmat gröna över vattnet.  
Bernt Notke som verkade i Lübeck och Stockholm.  
Den retoriska uppförstoringen av medeltiden  
ordbubblorna, färgbubblorna, bubblorna som  
spricker  
att brodera med århundraden  
att smeta på förgyllning, lackera, limma  
lägga över – nya färger. Svullna upp.  
Rycker till och vänder sig bakåt  
så mycket som kommer, som kommer från alla  
håll  
i livet. En kväll i Lübeck.

Notke och triumfkrucifixet.  
Trämänniskor. Åran, plågorna, sveket,  
upprättelsen  
– och alla de obemärkta – de helt obemärkta.  
Notke som skriver det himmelska, det om  
jungfrun  
och det katedraliska.  
Notke som äter smör, bröd, brer tjocka skivor.  
Jag drömmer  
om en allians mellan det fromma och köttsliga  
de skimriga mysterierna och det praktiska.

Ett ansikte av trä  
rödtylligt böjer sig bakåt  
ett ansikte av rundhyllt kött, det andas –  
medeltid, kyrka, äktenskap, jungfrulighet,  
prydhet.

Puberteten och det heliga  
det hopkrympta och det sedligt fromma  
självedragarna och självpågarna.  
De magert avtecknade med brinnande händer mot  
himlen.  
Kyskhetsbältena.  
Det tjocka fromsinta, det sluga fromsinta  
de magert avtecknade med brinnande händer mot  
himlen.

Här ser jag er några fromma i trä.  
Ni tillhör ett splittrat  
Triumfkrucifix.  
Bombnätterna över Lübeck och tornen som  
rasade  
först de tyska bomberna över London, sen de  
engelska  
över Berlin, Lübeck.

Coventrykatedralen i spillror, Marienkirchen  
i spillror. Verkligen: ett splittrat triumfkrucifix,  
protestanter mot protestanter  
katoliker mot katoliker. Länderna, lufrummen,  
rökpelarna  
fromheten och verkligheten  
ögat, handen, kinden, de sju gånger sjuttio gång-  
erna.  
Oändligheten och det ändliga. Hoprullat  
knyter hop sig  
visar sig en stund i Bernt Notke.

Mycket som försvann i bombnätterna, mycket  
som brann  
och kom aldrig tillbaka,  
men för mycket skall inte det brunna sörjas.

Notke vad såg du egentligen  
när du gjorde människor av trä och träet levde?  
En rätt klumpig hand som håller i en påse  
en rätt tung hand över ett bröst i trä och kött,  
jag hör blodet rinna genom den  
när jag lägger örat till och lyssnar.  
Den rör sig, den tar på kläder  
den skriver ut kvitton, den rör i en matpanna  
den lagar en skjorta, den petar sig i örat  
den öppnar en dörr, den ber.  
Den håller Lübeck i sin flata  
den klarade sig genom andra världskriget  
en del av världen vilar i den.

Altarskåpens kontinenter av folk  
snedmynta, charlataner, grönsaksfriska, köttätare  
apostlar, inkvisitorerna, kättarna  
en hinsides prakt som sparkar bakom  
altarskåpen som skulle kunna flyttas ut i varje  
våning  
bespisa.  
Alliansen mellan stjärnbilderna och ange-  
lägenheterna här.

Rivningskvarteren, byggjobbarna  
kartor över levnader, skorstenarna  
det här att man går till ett arbete  
det här med att gå in i ett snabbköp  
köpa tvål, ficklampa, spik, brevküvert, strumpor,  
Handen som är där.  
Att gå till tandläkaren, att vägra värnplikt  
att göra värnplikt, att använda en svetslåga,  
att delta i ett val. Kanske ett slutgiltigt val  
ett fruktansvärt, kanske ett tillfälligare.  
Notke och Notkes trävärld  
– draken, taggarna, en häst, en flicka, ett får,  
att besegra, att rättfärdiga en död.  
Den förlegade symboliken som inte är så förlegad  
det verkninglösa som inte är så verkninglöst  
det profana som inte är så profant.  
Det som inte syns i det som syns  
ett skrik från himlen och en lastbil som tutar  
för en omkörning.  
Det här med att lägga ut sitt öra mot världen  
och gripas av panik, och att åter gripas av en stor  
tillit.

Domarna, befrielseerna, nådigheterna  
ansiktena tätt mot ansiktena medan tågkupéerna  
virvlar  
förbi, landskapen förbi, kontorslandskap,  
landskap med träd, människolandskap.  
Hängivselerna och utlösningarna som vrider  
svetten  
och sedan kurar hop sig som trötta katter.  
Undrar vad som hänt.

Plattor av trä där mönster arbetats fram  
familjeporätt, sedvänjor, regeringslängder  
– bortnötta.  
Gatornas kullerstenar, mötesplatserna, skylt-  
fönstren,  
bäst som de är där – borta.  
Blir till, kommer på nytt. Händerna som huggs ur  
trästycken  
brinner upp  
en som klarar sig genom.  
Världen som skapar sig om igen, handen som är  
världens hand, världens hand i en kvinnohand.  
Notkes hand.  
En natt i Lübeck  
och Notke är vaken  
han tar in gatorna i verkstaden, fotgångarna,  
varuständen  
hotellskyltarna.  
Han iakttar dem noggrant, han lyssnar i dem  
han formar dem till en hand.  
Bilarna som far som myror han bakar in dem  
han huggar ut flisor, slipar  
han skrapar, han vänder på det, ögon växer ut,  
båtarna kommer, staden rör på sig.

Notkes händer som så ivrigt huggar i träet  
det röda i Lübeck  
det som brann upp och det som aldrig blev färdigt  
handen som växer ut  
fingrarna som klyver sig ur träet  
de sluter sig igen sluter runt en påse  
lägger sig runt en kropp.  
Flockar av fåglar under träet och ett lokomotiv  
på väg ut.  
Ett befolkat trä. En tupp som gal.

1. Lennart Sjögren, *Ögats resa*, Partille: Warnes förlag, 1992, s. 14.
2. Lennart Sjögren, *Köttets hus*, Stockholm: LTs, 1971, s. 33 ff.
3. Hans Vollmar (red.), *Allgemeines Lexikon Der Bildenden Künstler von der antike bis zur gegenwart*, Leipzig, 1968: »Als erste självständige Arbeit heute allgemein angomen, wenn auch urkundlich nicht belegbar, das mächtige, von 1477 dat. Triumphkruz des Lübecker mit den 4 lebendr. Holzgeschnitzten Figuren der Schutzpatrone des Domes u. die (heute stark übermalten) Tafeln des Laienaltars in der mittleren Bogeöffnung«, s. 524.
4. *Ibid.*, s. 525. För en detaljerad presentation av altaruppsatsens persongalleri, se Wolfgang Grusnick och Friedrich Zimmerman (red.), *Der Dom zu Lübeck*, Königstein im Paunus: Hans Köster Verlagsbuchhandlung KG, 1996, s. 14 ff.
5. Lennart Sjögren, *Men också denna skog*, Stockholm: FIBs Lyrikklubb, 1980, s. 171.
6. En utförlig redogörelse för restaureringsarbetet med triumfkorset av Bernt Notke, redogörelse för figurernas placering samt upplysningar om vilka som ingår i skulpturen, fotografier, m.m., finns att tillgå i Karlheinz Stoll m.fl. (red.), *Triumphkruz im Dom zu Lübeck*, Wiesbaden, 1977. Jfr. *Der Dom zu Lübeck* där bildmaterialet upplyser om hur konstverket ter sig efter restaurering och nyinstallation, s. 14–22.
7. Brev till författaren, 7.6 2006.
8. Sjögren, *Köttets hus*, 1971, s. 33.
9. Wendy Steiner, »Retorikens färger: Förhållandet mellan litteratur och måleri ur teckenteorins synvinkel«, i Ulla-Britta Lagerroth m.fl. (red.), *I musernas tjänst: Studier i konstarnas interrelationer*, Stockholm/Stehag: Symposion, 1993, s. 135.
10. *Ibid.*
11. Mats Jansson, »Ekfras och figur«, i Stefan Ekman m.fl. (red.), *Den litterära textens förändringar*, Stockholm/Stehag: Symposion, 2007, s. 420. Jfr James A.W. Heffernan som skriver: »the verbal representation of visual representation«, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago & London: University of Chicago Press, 1993, s. 3 f.
12. Ulrich Weisstein redogör för femton kategorier med underavdelningar av relationer mellan konstverk och litteratur i »Litteratur och bildkonst: historia, systematik och metoder«, i Lagerroth m.fl. (red.), *I musernas tjänst*, 1993, s. 86 ff.
13. Lennart Sjögren, *Dagen före plöjarens kväll*, Stockholm: Bonniers, 1984, s. 7 ff. *Ibid.*, s. 61. Jfr. dikten »Vid TV-rutan« i Lennart Sjögren, *I vattenfågelns tid*, Stockholm: Bonniers, 1985, s. 22. Se avsnittet »Påverkan av och avvikelser från nyenkelheten« i Peter Hulstberg, *Därför berör oss fåglarnas liv: Lennart Sjögrens poetiska livsförståelse*, (diss.), Växjö: Växjö University Press, 2008, s. 65–74.
14. W.J.T. Mitchell, *Textual Pictures*, Chicago, 1994, s. 164.
15. Hulstberg, *Därför berör oss fåglarnas liv*, 2008, s. 20–36.
16. I april 1483 reser Notke till Stockholm, i mars 1486 återvänder han till Lübeck. Under åren 1491–1493 befinner han sig åter i Stockholm. Av Sten Sture d.ä. får han i uppdrag att färdigställa *Sankt Görans draken*, i Storkyrkan i Stockholm (Nikolaikyrkan). Gruppen invigdes den 31 december 1489. Fr.o.m. mars 1498 är Notke tillbaka i Lübeck. Bernt Notke levde mellan 1440 och 1509. Vollmer (red.), *Allgemeines Lexikon Der Bildenden Künstler*, 1968, s. 524. I ett brev till författaren av denna essä (7.6 2006) skriver Lennart Sjögren: »Notke har ju också gjort skulpturer som finns i Sverige och jag kände ganska väl till hans produktion. Han har verkligen förmågan att sammanfoga det köttliga med det himmelska – kanske lite av Luthers frodighet.«
17. Claus Clüver, »Om intersemiotisk överföring«, i Lagerroth m.fl. (red.), *I musernas tjänst*, 1993, s. 172 f.
18. *Ibid.*, s. 173.
19. Ulf Teleman skriver i »Ordens och bildernas språk«: »Den som läser verbalt språk har väldigt mycket tolkning till skänks. Författaren har lagt ett mönster över verkligheten. Både det som sker och det som deltar i skeendet är kategoriserat av författaren och hänfört till olika slags typer av saker, typer av personer, typer av tillstånd, typer av egenskaper, typer av händelser, typer av handlingar«, i *SIC* 3, 1982, s. 42.
20. Hans Lund, »Den ekfrastiska texten«, i Lagerroth m.fl. (red.), *I musernas tjänst*, 1993, s. 207.

21. Clüver, »Om intersemiotisk överföring«, 1993, s. 183.
22. Ibid., s. 185.
23. Se t.ex. avsnittet om K.E. Løgstrups livsförståelse i Hultsberg, *Därför berör oss fåglarnas liv*, 2008, s. 198–207.
24. Alf Ahlberg, *Troende utan tro*, Stockholm: Natur och Kultur, 1966, s. 24.
25. Michael Riffaterre, »Dikten som representation: en läsning av Hugo«, i Mikael van Reis (red.), *Den svindlande texten: Åtta röster om poesianalys*, Stockholm/Stehag: Symposion, 1992, s. 215 ff.
26. Ibid., s. 215.
27. Ibid., s. 218.
28. När Lennart Sjögren tar sig för att analysera Madeleine Gustafssons dikt »Maria restaurerad« är han väl skickad. Gustafsson vandrar i likhet med Sjögren i Lübeck och låter tankarna

binda samman tider, platser och olika människoöden under betraktandet av återuppbyggnaden av ett altare som bombades under Andra världskriget. Poeten erinrar sig en personlig händelse utanför skulpturvärlden. Marias ansikte och den kinesiska flickans läggs i varandra genom sina respektive livsöden: »och jag tänker på flickan i Shanghai / och hennes obegripliga tålmod / som kanske hjälpt mig att leva. / Det levande är långsamt. // Minns kirurgens smekning / över ditt rynkiga kycklinghuvud: / Vi ska nog ge dig ett ansikte!«. I likhet med vad som sker i Sjögrens dikt »Bernt Notke« vidgas diktens innehåll i Gustafssons dikt »Maria restaurerad«. Lennart Sjögren »Det vaksamma ögonblicket«, i *Artes* 2000:3, s. 87. Madeleine Gustafsson, *Vattenväxter*, Stockholm: Norstedts, 1983, s. 37.

*Nyckelord:* Svensk 1900-talslyrik, Lennart Sjögren, Bernt Notke, estetik, etik, religion, historia, ekfras, modernistisk poesi.

*Keywords:* 20th century Swedish poetry, Lennart Sjögren, Bernt Notke, aesthetics, ethics, religion, history, ekphrasis, modernist poetry.

## Summary

*An interartial analysis of Lennart Sjögren's poem »Bernt Notke«*

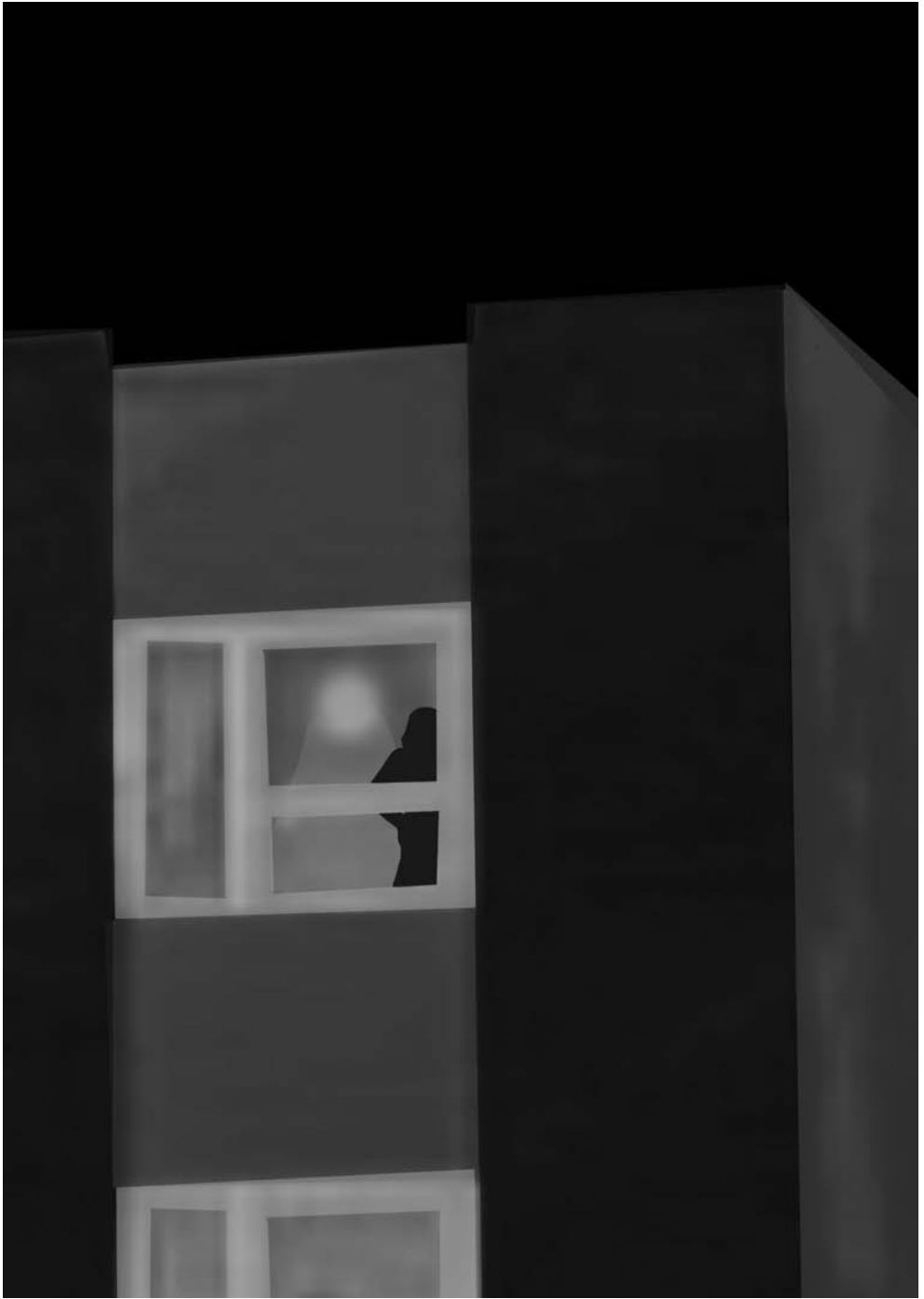
A general feature in Lennart Sjögren's poetry is that man interacts with animals and becomes a conversation partner with these against a nature backdrop. In the poem »Bernt Notke«, in which the 15<sup>th</sup> century North German sculptor Bernt Notke's triumphal crucifix provides the foundation, the animals and nature are absent. The human being and her history are exclusively in focus. Few of Lennart Sjögren's interpreters have to any appreciable extent acknowledged the poem »Bernt Notke«. However, a quote from this poem has come to appear as characteristic for the poet: »Jag drömmer / om en allians mellan det fromma och köttliga / de skimriga mysterierna och det praktiska«. (*Köttets hus*, 1971).

Lennart Sjögren contributes to a new way of using ekphrasis in writing poetry. W.J.T. Mitchell's note is well suited to exemplify this orientation. Mitchell writes:

The »working through« of ekphrasis and the other, then, is more like a triangular relationship than a binary one; its social structure cannot be grasped fully as a phenomenological encounter of subject and object, but must be pictured as a *ménage à trois* in which the relations of self and other, text and image, are triply inscribed. If ekphrasis typically expresses a desire for a visual object (whether to possess or praise), it is also typically an offering of this expression as a gift to the reader.

The poem »Bernt Notke« is such a *gift* to the reader. However, this gift demands a service in return. The educational task wherein Sjögren with his transformation of the altar piece offers his services is not only a concern of the poet, but also to embrace the reader's commitment. Disloyal to the sensuality of the people of history, but also to the piety ideal of the church, Sjögren's poem seeks to free the altar piece from dogmatic fetters. The ekphrasis makes such an appeal possible. When Sjögren depicts what he observes, he uses his and others' knowledge of Bernt Notke's time and in this amalgamation he creates a new context for this piece of art in another genre. It is the differences more than the similarities that give the writer the possibility of entering the work of art, but which also for the same reasons open doors for the reader of the poem to become part of the allegory where people of different eras – their thoughts and doings – penetrate each other.

Peter Hultsberg  
Stagneliusskolan i Kalmar  
peter.hultsberg@telia.com



# MÖRDAREN I GARDEROBEN

## Bilden av den omanlige mördaren i *Steget efter och Nattsystern*

av Katarina Gregersdotter

*Women have served all these centuries as looking glasses possessing the power of reflecting the figure of man at twice its natural size.*  
– Virginia Woolf

### Introduktion

Om man hårdrar det hela så skulle man kunna säga att den traditionella kriminalromanen handlar om en manlig polis eller privatspanare, kvinnor som mördas och en manlig mördare som måste hittas och straffas. Men det är uppenbart att kriminalgenren inte är statisk, den förändras och utvecklas kanske i högre grad än någon annan populärlitterär genre. Nya subgenerer föds i rask takt, och trots att själva mordgåtan i stort sett är obligatorisk så utvecklas tematiken. Kvinnor kan vara, och är ofta, både kommissarier och mördare. Det som ansetts vara en väldigt lättsmält och formelartad typ av litteratur får idag allt oftare utrymme på kultursidorna, och i och med att den skandinaviska kriminallitteraturen översätts till andra språk bidrar den också till att influera genren internationellt. Karin Fossum, Henning Mankell, Liza Marklund, Stieg Larsson, Christian Jungersen, Anne Holt, Åsa Larsson och Arnaldur Indridason är några av författarna som idag översätts och har läsare över hela världen.<sup>1</sup>

Syftet med artikeln är att analysera relationen mellan genus och sexualitet i två skandi-

naviska kriminalromaner, *Steget efter* av Henning Mankell och *Nattsystern* av Unni Lindell. Analysen av genus och sexualitet för mig också in på en genrediskussion om den skandinaviska kriminalfiktions relation till angloamerikansk skräckfilm. Skräckfilmngenren aktualiseras genom att kriminalfiktions mördare beskrivs som icke-maskulina från ett uttalat eller underförstått heterosexuellt perspektiv, något jag alltså återkommer till.

Jag sammankopplar maskulinitet med heterosexualitet främst därför att kopplingen också görs i romanerna. Det är naturligtvis ingen unik koppling: utan genus skulle det inte heller finnas några hetero- eller homokategorier. Eller som Eve Sedgwick uttrycker det: »to be gay or to be classified as gay« är att bli »sexed or gendered«.<sup>2</sup>

Folkhemsdiskussionen omgärdar Mankells berättelse medan Lindell har andra influenser och ibland närmar sig det rent gotiska. Vad dessa romaner har gemensamt är att mördarna avviker från en maskulin och heterosexuell norm.<sup>3</sup> Richard Tithecott diskuterar bland annat den mediala konstruktionen av den homosexuella seriemördaren Jeffrey Dahmer och menar att »plots which construct murder or serial murder as an event arising from homosexuality are not only of the subplot variety«.<sup>4</sup> I de mediala berättelserna om Dahmer utgör alltså hans homosexualitet en vanlig förklaringsgrund till de många våldsbrotten. Som inter-

nationella exempel från kriminallitteraturen på mördare som befinner sig utanför den heterosexuella matrisen kan nämnas Val McDermids *Sjöjungfrun sjöng sin sång* och Thomas Harris *När lammen tystnar*, romaner som båda har filmatiserats och därigenom nått en ännu större publik. När de skandinaviska kriminalromanerna också når en allt större publik genom varje ny upplaga eller filmatisering är det än mer angeläget att undersöka hur genus görs och omförhandlas i dessa romaner. Den queera mördaren utgör ofta en slags knutpunkt i dessa berättelser där våld och sexualitet på olika intrikata vis kopplas samman.<sup>5</sup> Denna typ av mördare är en karaktär som på grund av sin sexualitet får en mer och mer central roll inom genren. Den queera mördaren existerar inte längre bara i »sidohandlingen«, som Tithcott påpekar. Dessutom används i de romaner jag har undersökt den homosexuella/transsexuella mördaren för att konstruera heterosexuell maskulinitet som något tryggt, stabilt, och kanske framförallt, normalt.

## En farlig blandning: den feminina mannen

Henning Mankells Kurt Wallander i *Steket efter* ställer sig frågan: »När övergår det normala till att bli onormalt?«<sup>6</sup> Med det normala menas i denna roman det som förväntas, det som inte överraskar eller avviker, och det är också denna betydelse av »normal« som jag använder mig av i denna artikel. »Normalitet« ska alltså för enkelhetens skull ses i en kriminallitterär kontext. Det är naturligtvis så att gränserna för »normalitet« utvidgas hela tiden inom genren, och tabun utmanas och överskrids. I de verk som undersöks utmanas de beskrivna antagonisterna, i sina respektive feminina utstyrselar, det som i respektive romankontext förstås som normalt beteende med avseende på både kön och sexualitet. Detta är resultatet av det faktum att själva intrigerna är inramade av mer eller

mindre uttalade heterosexuella- och maskulinitetsberättelser som delvis liknar varandra, men det finns också vägskäl där berättelserna går åt olika håll främst på grund av hur protagonisterna är gestaltade, vilket jag diskuterar nedan.

Mord överraskar sällan eller aldrig en polis i (eller läsare av) kriminalgenren: våldshandlingar, mer eller mindre utförligt beskrivna, är givna, »normala« inslag. I romanerna ställs de manliga huvudpersonerna Kurt Wallander och Cato Isaksen mot män som bryter mot lagen genom att mörda samtidigt som de också bryter mot outtalade heterosexuella normer, det normala och förväntade, genom att klä ut sig till kvinnor. Jag menar att deras *cross dressing*-aktiviteter i romanerna i olika grader är associerade med de våldsamma brott de begår, och mördarna tecknas som om de har övergått från det normala till det onormala, främst på grund av deras feminisering.

Michael Kimmel diskuterar hur maskulinitet historiskt sett har definierats som en flykt från kvinnan, ett förkastande av kvinnlighet. Vad alla unga män – pojkar – bör göra är att forma en trygg identitet som man. Manlighet är ofrånkomligen kopplat till sexualitet: den unga pojken bör identifiera sig med sin far, gör han inte det blir han automatiskt en »mama's boy« eller värre.<sup>7</sup> Mördarna i respektive roman bygger/erhåller inte en trygg heterosexuell maskulin identitet i barndomen. Det berättas till exempel om Alf Boris Moen i *Nattsystern* att han tvingade sin lillasyster att ta av sig klänningar och nattlinnen så att han kunde bära dem istället. Som en konsekvens av detta sätts ett våldsamt beteende igång: han biter sin syster men bara i vristerna så att sockorna kan dölja sårerna. Det blir också uppenbart att den kärlek han känner för modern baseras på hennes feminina kvalitéer: »'Ända sedan jag var liten har jag älskat min mamma. Lukten av henne, hennes klänningar, hattar och strumpor. Ja, inte för att hon klädde sig något vidare'«.<sup>8</sup> Hans feminina sida betonas här också i och med hans kommentar



om moderns bristande klädsmaak. Hans syster tänker: »Broderns röst var tillbaka, exakt sådan den hade varit när de var små. *Jag är din nattsyster. Du får inte berätta det för någon, för du vill väl ha en storasyster, vill du inte?*« (NS, s. 368). Det är här tydligt att Alf Boris Moen redan i barn- och ungdomen är medveten om det otillåtna i det han gör, därav orden »du får inte berätta det för någon«.

Mördaren i *Stegat efter*, Åke Larstam, ges en för genren traditionellt olycklig bakgrund och barndom men utan att den egentligen beskrivs, vilket kan ha att göra med att den olyckliga barndomen är en så etablerad förklaringsram i kriminalgenren. Han beskrivs som »[e]tt hunsat och eftersatt barn som aldrig lärt sig något annat än konsten att gömma sig och undkomma« (SE, s. 531). Hans egna minnen från barndomen är vaga och beskrivs endast en gång, som del av en dröm han haft, med »undanglidande och otydliga« bilder (SE, s. 477). Men vi kan samtidigt här ana att Åke Larstam identifierar sig med sin mor, och inte med sin möjligtvis miss-handlande far (SE, s. 477). Beskrivningarna av såväl Alf Boris Moen som Åke Larstam visar att de i unga år förkastar maskulinitet till förmån för femininitet: de söker efter en alternativ identitet som ligger utanför de gränser som utgör en traditionell heterosexuell maskulinitet. Richard Tithecott diskuterar i sin analys av den (förmodade) icke-fiktiva seriemördaren:

[t]he motivation of serial killers is frequently explained in terms of the need to expel: to expel the feminine, to expel the homosexual. The idea that serial killers kill repeatedly in order to demonstrate their manhood (and its associate, heterosexuality) is expressed in the negative; that is they are represented as attempting to destroy manhood's 'opposite(s)'. Such maneuvering allows masculinity to be literally silent.<sup>9</sup>

Maskulinitet och heterosexualitet är »associerade med varandra« och den ideala maskuliniteten är omärkt, »tyst« som Tithecott uttrycker det. Den behöver inte ifrågasättas eller under-sökas. Åke Larstam och Alf Boris Moen mör-

dar dock inte för att förkasta femininiteten utan snarare för att de *inte* förkastar den. Vidare menar Tithecott: »The question (and its problem) becomes not masculinity but femininity, or rather femininity's invasion of masculinity«.<sup>10</sup> Denna invasion är tydlig i beskrivningarna av de båda mördarnas lägenheter. Henning Mankell beskriver Åke Larstams lägenhet som feminiserad: den är proppfull med »porslinsfigurer och andra prydnadssaker« (SE, s. 448), »överallt dessa porslinsfigurer« (SE, s. 460). Wallander drar paralleller till ett dockskåp. »Ett dockskåp med en galning i. En galning som dessutom har dålig smak« (SE, s. 460). Mankell använder också lägenheten för att beskriva vissa patologiska, maniska sidor hos Larstam. Han polerar alla sina porslinsfigurer, och när poliserna söker igenom hans rena lägenhet och han föreställer sig hur de smutsar ned gör det honom så »ursinnig« att han skulle vilja döda dem alla (SE, s. 463).

I likhet med Larstams lägenhet beskrivs också Moens lägenhet som femininiserad – »Inredningen var en märklig blandning av maskulint och feminint« (NS, s. 60) – och styr på så sätt läsarens uppfattning av lägenheten, den ska ses som märklig. Vidare ges det exempel på traditionella feminina attribut som en rosa, virkad duk med spetskant, en termos med skära rosor och litteratur av Virginia Woolf (NS, s. 61–62). Moen har även ett antal ultramaskulina attribut i lägenheten: antika vapen hänger på väggen. Kombinationen av traditionellt maskulina föremål som vapen och feminina föremål som rosor är i sig inte märkligt utan endast det faktum att Moen – en man – bor där ensam. Poliserna noterar också att Alf Boris Moen tydligen var stolt över sin lägenhet. Moen jobbar även på försvarsdepartementet – ett väldigt maskulint jobb på en maskulin plats. Trots sin arbetsplats och sitt biologiska kön så visar Moen feminina egenskaper då han börjar gråta (NS, s. 62), vilket gör poliserna som befinner sig i hans lägenhet mycket generade. När det till sist uppenbaras att Moen

klär sig i kvinnokläder – moderns kläder för att vara exakt, i *Psychos* Norman Bates anda – ställer sig polisen frågan om »han hade andra farliga hemligheter också?« (NS, s. 355). Vad som anses vara farligt med att klä sig i kvinnokläder förklaras inte utan är en fråga som lämnas till läsaren att besvara.

Transvestitism beskrivs som en farlig aktivitet i Hitchcocks klassiska skräckfilm från 1960, *Psycho*. Flera kritiker har noterat att Norman Bates psykosexuella relation till modern och de mord han begår iklädd hennes kläder har påverkat många berättelser om mördare, på vita duken och i litteraturen.<sup>11</sup> Trots realismen i framförallt *Steget efter* så faller skräckfilmsgenrens skuggor över dessa skandinaviska kriminalromaner, och det är svårt att inte associera till de många masker som synts och fortfarande syns på vita duken: Jason, Leatherface och Michael Myers, för att nämna några av de mest välkända. Maskerna som används i dessa romaner är alla feminina: peruker, smink, lösbröst och kvinnokläder, vilket tydligt signalerar att de manliga mördarna befinner sig utanför den heterosexuella ordningen.

## En heterosexuell inramning

Protagonisterna i romanerna, poliserna Cato Isaksen i *Nattsystem* och Kurt Wallander i *Steget efter*, representerar båda den heterosexuella normen men på olika nivåer. Den maskulina heteronormen är tydligast i *Nattsystem*. Det sägs aldrig öppet att Alf Boris Moen är homosexuell men det framkommer tydligt att han i alla fall inte passar in i den maskulina heteronormen. I denna roman nämns *nästan* ordet homosexuell en gång, men Cato Isaksen sväljer ordet i sista sekunden, som för att hindra sig själv från att säga någonting nedlåtande. På många sätt visar karakteriseringen av Isaksen hur homofobi ingår som en central byggsten i det heteronormativa maskulinitetsbygget, något som också

diskuterats av många genusforskare.<sup>12</sup> Protagonisten och tillika den som kommer att ta fast mördaren beskrivs som en väldigt maskulin, tillika heterosexuell, man. Han har stora sexuella behov, värderar utseendet på de kvinnor han möter och fantiserar ofta om dem. (NS, till exempel s. 22, 46, 51, 86, 89, 90, 127, 164, 167). Hans kärleksaffärer med olika kvinnor har orsakat honom stora problem, för han är också en gift man. Han funderar över förhållandet med en kollega på detta vis: »Det hade varit lätt att ha Ellen som älskarinna, lätt och svårt på samma gång. De förstod varandra. Det blev aldrig något tjafs efteråt. Ellen hade en gång sagt till honom att det var hon som utnyttjade honom och inte tvärtom« (NS, s. 15). Cato Isaksen beskrivs här som en man som är medveten om genus och de traditionella könsroller som kan uppstå i ett kärleksförhållande, och till och med som en man som känner sig nöjd med att rollerna varit omkastade i det här fallet. Hans manliga kollegor retar honom ofta för hans många affärer, något som också signalerar avund. Lindell betonar också de traditionella könsrollerna på andra sätt. I en kort diskussion om kvinnor som mördar framförs åsikten att det anses vara värre än när en man dödar: »Kvinnor står ju för omsorg och för att ge liv. Det kanske är det urfeminina mot det urmaskulina.« (NS, s. 98). Trots det faktum att homosexualitet aldrig öppet diskuteras i *Nattsystem* så gör den väldigt heteronormativa inramningen av Moen honom till i alla fall en *icke-heterosexuell*, och detta framförallt i relation till sin motpol, hjälten Cato Isaksen.

Genom karakteriseringen av Kurt Wallander diskuteras manlighet på ett annat sätt. Det går att se, om inte en kritisk, så åtminstone ett försiktigt ifrågasättande av traditionell maskulinitet. I *Steget efter* diskuteras poliserna dessutom vid flera tillfällen om den mördade polisen kan ha varit homosexuell. Fördomar som att homosexualitet skulle vara något avvikande diskuteras och avfärdas (SE, s. 428). Mankells Wallander funderar mycket över livet som polis, son,

fader och kärlekspartner – alla olika mansroller som Wallander genom åren misslyckas med och i. Hans yrkesroll är den han kanske bäst klarar av, men samtidigt tänker han ofta på pensionen och räds vad som händer i och med Sverige (SE, t.ex. s. 357, 395, 481, 536, 537). Som Lars Wendelius skriver: »Mankells huvudperson är en perfekt inkarnation av [närmast apokalyptiska] stämningar. Allt pekar mot förfall och undergång, i samhället lika väl som hos den enskilda människan, till både det yttre och det inre.«<sup>13</sup> Wallander är trött, överviktig, ensam, har diabetes vilket han inte kan erkänna för någon, känner oro, sorg, bitterhet, och visar empati, värme, inlevelseförmåga och också genans. Han är en ganska »mänsklig« man helt enkelt. Men samtidigt som porträttet av Kurt Wallander är noggrant och nyanserat tecknat förblir Åke Larstam något av ett mysterium för läsaren och för de andra karaktärerna i romanen. »Ofta hade [Wallander] gjort den reflexionen att Åke Larstam inte bara var obegriplig för omvärlden utan även för sig själv. Han svarade öppet och ärligt på de frågor som Wallander ställde. Ändå var det som om de egentligen aldrig fick veta någonting« (SE, s. 528). Det är här påtagligt att Wallander och Larstam konstrueras som motpoler och inte bara för att de är placerade på varsin sida av lagen. Kurt Wallanders person har många bottnar, han har både fel och brister, han är helt enkelt en psykologiskt trovärdig litterär skapelse. När Åke beskrivs – även med sminket borttvättat och peruken avtagen – så saknas nyanserna, porträttet är alltför grunt. Mördaren förblir en gåta, trots att mordgåtan uppklasas. Det som dessa mördare i de båda romanerna har gemensamt är att de förstärker porträtten av protagonisterna i positiv bemärkelse, och det är här som attribut från skräckfilmsgenren – garderoberna, maskerna och speglarna – blir viktiga att belysa och diskutera.

## Maskerader och garderober

Traditionellt sett så har homosexuella hänvisats till garderoben.<sup>14</sup> När de till sist vågar sig ut så orsakar de panik och skräck. I båda romanerna finns symboliska garderober. Moen i *Nattsystern* har sin klassiska källare och mördaren i *Steget efter* bor i en helt ljudisolerad lägenhet. Det ges aldrig någon reell förklaring till varför Åke Larsson har ljudisolerat sin lägenhet, men det förstärker intrycket av att något onaturligt lever och verkar där. »Varför bygger man ett ljudisolerat rum? [tänkte Wallander] För att stänga ljud ute. Eller för att hålla ljud instängda så att de inte kan höras av någon annan. Men varför i en stad som Ystad?« (SE, s. 460) I garderoben i den ljudisolerade lägenheten hittar Wallander de kvinnokläder och damskor – »undanstoppade« – som Åke Larstam använder sig av när han blir kvinnan Louise (SE, s. 449). Det är i källaren som Alf Boris Moen förvarar de redskap som han använder för att kliva ut ur maskuliniteten och in i feminiteten: sin mammas kläder och smink. Likt en vampyr eller en varulv är han aktiv nattetid, i skydd av mörkret kan han förvandla sig själv till kvinna. I dessa passager närmar sig romanerna sålunda skräckgenren, det »onaturliga« närmar sig det monstruösa.

Alf Boris Moen poserar ofta framför spegeln. Via hans syster får vi veta att han sedan barndomen varit både farlig och exhibitionistisk (NS, s. 333). Moen anklagar sin syster för att inte veta vad feminitet innebär: »'Du förstår kanske inte vad det innebär att vara kvinna', sa han ironiskt. 'Du går alltid sjaskigt klädd, sminkar dig inte'« (NS, s. 382). Denna anklagelse, och även den nedvärderande kommentaren om hans mors sätt att klä sig, speglar egentligen endast Moens fysiska utseende och förvandlas på så vis till en ironisk kommentar om hans totala brist på självkänedom. När Moen klär sig i kvinnokläder så står alla hans repliker i kursiv

stil för att än mer betona det avstånd som finns mellan honom och den maskulina normaliteten, till och med hans röst påverkas och avviker från det förväntade.

Henning Mankell använder i sin roman maskeradaden som en metafor för att tala om samhällets uppbyggnad vilket bland annat innefattar ett synliggörande av hur även den heterosexuella ordningen kan ses som en maskerad. Människor tar på och av masker i olika situationer ibland för att det krävs av dem: »Också ett brudpar kan ses som utklädda människor« (SE, s. 356). Kurt Wallander tar endast på sig uniformen när en begravning av en död kollega kräver det, vilket är en tydlig anspelning på hur obehagligt Wallander känner sig som polis: »Med olust såg han dagen an. På garderobsdörren hade han hängt sin polisuniform. [...] När han hade klätt sig ställde han sig framför spegeln« (SE, s. 336). Polisen är en klassisk mansroll och också en arketyp i kriminalgenren, vilket poängteras ytterligare genom att mördaren nästan uteslutande refererar till poliser som *polismän*. Det i sin tur understryker naturligtvis ytterligare skillnaden mellan mördaren, vars kvinnliga persona är Louise, och den heteronormativa världen med dess (maskulina) värderingar.

När den homosexuella mannen visar feminina drag blir han monstros i de andra karaktärernas ögon. De monstrosiska aspekterna är resultatet av en blandning av maskulinitet och femininitet: femininitet »befläckar« maskulinitet, som Benshoff betonar.<sup>15</sup> Beskrivningarna av Alf Boris Moen omgärdas ofta av äckel eller förakt, känslor som blir synliga i de andra karaktärernas reaktioner på Moens uppenbarelse, samt i den narrativa röstens tonfall. Äcklet framkallas framförallt av hans feminina maskering. Detta blir tydligt när den flicka som hålls fången av Moen känner mer äckel än rädsla, och äckelkänslorna kommer från att se Moen i hans förklädnad (NS, t.ex. s. 196, 287, 299, 328). Även Moens syster känner avsmak och får spykänslor (NS, s. 361, 383) när hon kommer i kontakt med honom förklädd till kvinna.

Han ler »ondskefullt«, har ett »otäckt« skratt, och det monstrosiska kopplas till det icke-maskulina när »[h]an slickade sig om munnen som om det röda läppstiftet var något man kunde äta« (NS, s. 384). Moen liknar mest en klassisk *bad guy* i en gammal stumfilm när han »lade huvudet bakåt och skrattade« (NS, s. 371). Det som skiljer honom från en *bad guy* av detta slag är dock att »[d]et lätta regnet hade fått sminkt kring ögonen att rinna nedför kinderna på honom« (NS, s. 371), och han ser mer grotesk än farlig ut. När hans mor ertappar honom med hennes kläder på sig börjar han måla svarta streck i ansiktet, »från ögonen och ner på kinderna. Det var samma väg som tårarna brukade rinna« (NS, s. 380). Han beskrivs som någon som själv accentuerar både femininitet och galenskap. Han kunde se »avskyn« i moderns ansikte (NS, s. 380). Trots att han under många år i hemlighet klätt ut sig till kvinna framgår det tydligt i texten att han inte kan klä sig eller sminka sig ordentligt. Han har en för liten blus och lösbrösten är på sned. Han bär en kraftig makeup med svarta målade ögonbryn, orangefärgade breda läppar och ljusrosa knottrigt nagellack (NS, s. 35–61). Kort sagt: »han såg för jävlig ut« (NS, s. 321).

I jämförelse med Alf Boris Moen så är Åke Larstams alter ego Louise, också hon kraftigt sminkad, mer övertygande som kvinna (SE, s. 424) – men det är ändå något som inte stämmer. En förklaring som ges är att Louise, trots sitt »Mona Lisa-leende«, »saknade en leende glimt i sina ögon« (SE, s. 128). När väl Wallander fått veta att Louise egentligen är Åke Larstam så erinrar han sig att det »var något med hennes hår. Förklaringen hade varit enkel, kanske alltför enkel. En peruk« (SE, s. 408). Louise väcker inte samma känslor av äckel hos de andra karaktärerna som den könsöverskridande mördaren i Unni Lindells roman, istället ingår brotten och brottslingen i diskussionen om att Sverige har blivit hårt och brutalt: folkhemmet håller på att rasa samman fullständigt.

## Slutord

Många har framhållit hur folkhemmet och välfärdssamhället utgör en klangbotten i den skandinaviska kriminalgenren<sup>16</sup>, i den här artikeln främst exemplifierad via Mankells *Steget efter*. Ändå tycks Richard Tithecotts tes, hämtad från ett angloamerikanskt sammanhang, om att den queera mördaren har flyttat upp från bihandlingen till huvudhandlingen stämma väl in även på skandinavisk kriminalhistoria. Detta tyder i sin tur på att den angloamerikanska skräckgenren influerar skandinavisk kriminalhistoria, och med den åtföljer konservativa, homofobiska inslag som är tydliga i illustrationerna av den icke-heterosexuella mördaren. Till skillnad från *Steget efter* så nämns aldrig ordet homosexuell i *Nattsystemen*, men Lindells roman gestaltar tydligare än Mankells *Steget efter* den heterosexuella normen, och utan att ifrågasätta den. Så på ett sätt kan man säga att *Nattsystemen* följer en mer angloamerikansk utveckling med den tydligt maskuline och virile hjälten och kopplingen mellan homosexualitet och våldstendenser. *Steget efter* faller tillbaka på den svenska traditionen som inleddes i och med att Maj Sjöwall och Per Wahlöö skrev den första boken om Martin Beck och hans kollegor, *Roseanna* 1965. I denna tradition är de samhälliga problem som existerar viktiga för själva intrigen. Risto Saarinen hävdar att de skandinaviska idéerna om välfärd och folkhemmet utgör en kuliss där författare som Mankell och till exempel Karin Fossum kan debattera de utsattas roll, platser och situationer där välfärdssystemet knakar i fogarna.<sup>17</sup> En annan sorts realism krävs för ett sådant projekt. Samtidigt influeras *Steget efter* naturligtvis också av angloamerikansk litteratur och film i och med att mördaren är en seriemördare. Mördarna i romanerna överträder det som generellt uppfattas som

könsgränser, starkt kopplade till heterosexualitet. Alf Boris Moen talar i *Nattsystemen* om Virginia Woolf och säger: »Hon säger att kvinnan har fungerat som förstoringsglas åt mannen i hundratals år. Har du tänkt på det? Att kvinnan ska återge mannen dubbelt så stor som han är« (NS, s. 383). Ironiskt nog så fungerar illustrationen av Moen på samma sätt. Hans könsgränsöverträdelser påverkar läsningen av Cato Isaksen vars porträtt blir mer positivt och maskulint i jämförelse med den omanlige, queera Alf Boris Moen. Teresa de Lauretis menar att femininitet och maskulinitet är placerade i en antagonistisk och asymmetrisk position<sup>18</sup>, och i ljuset av detta blir mördarnas ultimata nederlag än mer förståeligt. Som mördare så bör de åka fast i den här typen av litteratur, men deras status som icke-maskulina män spelar också roll. Liksom Kurt Wallander och Åke/Louise så är Cato Isaksen och Alf Boris Moen placerade i en antagonistisk och asymmetrisk position där de heterosexuella protagonisterna representerar lag, ordning och maskulinitet och de icke-heterosexuella antagonisterna representerar död, oordning och icke-maskulinitet.

Såväl *Steget efter* som *Nattsystemen* överstrider kriminalgenrens gränser. Om vi inte anlägger ett genusperspektiv på dessa texter uppfattas de förmodligen som traditionella kriminalberättelser – med diverse skandinaviska inslag. Med ett kombinerat genus- och sexualitetsperspektiv kan vi emellertid se att romanerna i viss mån närmar sig den angloamerikanska skräckgenren i och med att de garderober, speglar, masker och referenser till maskerader som används och nämns flitigt i texterna hjälper till att förstärka känslan av det monstruösa, det skräckinjagande. Feminina och maskulina attribut, utseenden och beteenden beskrivs i dessa två romaner som väldigt besvärliga att kombinera eller sammanblanda. I alla fall utan dödlig utgång.

1. Nyligen skrev Alison Flood en artikel i *The Guardian* om vad hon kallar den svenska brottsvågen. »Swedish crime wave sweeps European Book Charts«. <http://www.guardian.co.uk/books/2009/apr/29/publishing>. Hämtat 2009-05-27.
2. Eve Sedgwick, *The Epistemology of the Closet*, New York: Harvester Wheatsheaf, 1991, s. 54.
3. Ett i skrivande stund färskt exempel på kopplingen mellan icke-heterosexuell maskulinitet och brott finns att hitta i den danska författaren Hanne-Vibeke Holsts roman *Drottningoffret*, 2008.
4. Richard Tithecott, *Of Men and Monsters. Jeffrey Dahmer and the Construction of the Serial Killer*, London: University of Wisconsin Press, 1997, s. 74.
5. Sara Kärrholms avhandling innehåller ett kapitel om Maria Lang och den »avvikande sexualiteten«. Här diskuteras bland annat en kvinna i *Mördaren ljuger inte ensam* som mördar på grund av sin lesbiskhet. *Konsten att lägga pussel: deckaren och besvärjandet av ondskan i folkhemmet*, Eslöv: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 2005. Andrew Nestingen har skrivit *Crime and Fantasy in Scandinavia*, och diskuterar kort genus i Leena Lehtolainens deckare. Nestingen tar också upp Henning Mankell och *Steget efter* men berör inte beskrivningen av mördaren. Sexualitet diskuteras inte. *Crime and Fantasy in Scandinavia: Fiction, film, and social change*, Seattle: University of Washington Press 2008.
6. Henning Mankell, *Steget efter* (1997), Stockholm: Ordfront, 1999, s. 65. Fortsatta hänvisningar till detta verk ges inom parentes i texten.
7. Michael Kimmel, »Masculinity as Homophobia: Fear, Shame, and Silence in the Construction of Gender Identity«, i Peter F. Murphy, *Feminism and Masculinities*, Oxford: Oxford University Press 2004, s. 185.
8. Unni Lindell, *Nattsystemen*, övers. Margareta Järnebrand, Stockholm: Piratförlaget, 2003, s. 359. Fortsatta hänvisningar till detta verk ges inom parentes i texten.
9. Tithecott, *Of Men and Monsters*, 1997, s. 57.
10. Tithecott, *Of Men and Monsters*, 1997, s. 58.
11. Se till exempel Brian Baker, *Masculinity and Film: Representing Men in Popular Genres 1945–2000*, New York, London: Continuum, 2006.
12. Se till exempel Kimmels artikel »Masculinity as Homophobia«, 2004 och Eve Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York: Columbia University Press, 1985.
13. Lars Wendelius. *Rationalitet och Kaos: Nedslag i svensk kriminalfiktions efter 1965*, Hedemora: Gidlund, 1999, s. 234.
14. Se Harry M. Benshoffs artikel »The Monster and the Homosexual«, i Mark Jancovitch (red), *Horror: The Film Reader*, London & New York, Routledge, 2002.
15. Benshoff, »The Monster and the Homosexual«, 2002, s. 94.
16. Se till exempel Kärrholm, *Konsten att lägga pussel*, 2005. Daniel Brodén's avhandling om svensk kriminalfilm handlar också till stor del om folkhemmet. *Folkhemmets skuggbilder: En kulturanalytisk genrestudie av svensk kriminalfiktions i film och TV*, Falun: Ekholm & Tegebjerg Förlags AB, 2008.
17. Risto Saarinen, »The Surplus of Evil in Welfare Society: Contemporary Scandinavian Crime Fiction«, i *Dialog: A Journal of Theology*, 2003:2, s. 131–135.
18. Teresa de Lauretis, »The Violence of Rhetoric: On Representation and Gender«, i Roger N. Lancaster & Micaela di Leonardo (red), *The Gender Sexuality Reader*, New York & London: Routledge, 1997, s. 269.

*Nyckelord:* maskulinitet, heterosexualitet, femininitet, skräck, kriminalroman.

*Keywords:* masculinity, heterosexuality, femininity, horror, crime.

## Summary

*The Closet Killer:*

*Illustrations of the non-masculine murderer in One Step Behind and Night Sister.*

This article investigates themes of masculinity and sexuality in two Scandinavian crime narratives, *One Step Behind* (*Steget efter*) by Henning Mankell and *Night Sister* (*Nattsystemen*) by Unni Lindell. The murderers in these novels reject traditional masculinity and instead invite femininity. This lack of masculinity is emphasized through the heterosexual frame narrative and is also linked to the violent crimes that are committed. Some heavy symbolism borrowed from the horror film genre is also investigated – such as mirrors and masks – and the use of these tropes, I argue, links the homosexual to the monster.

Katarina Gregersdotter  
Institutionen för språkstudier  
Umeå universitet  
katarina.gregersdotter@engelska.umu.se

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



# »ATT LEVA UT SLAVEN I MIG«

Postkoloniala perspektiv på Sara Lidman  
i apartheids Sydafrika 1960–1961

av Raoul J. Granqvist

Då sade Europa till Afrika: älskar du mig?  
Och Afrika svarar: hurså?<sup>1</sup>

Kolonialism eller apartheid uppstår inte bara i periferins, i obygdens Afrika, företeelserna är närvarande som självklara instanser i den värld som igångsatte och livnär sig på dem. De här insikterna började långsamt bli alle mans egendom i början av sextiotalet. Massakern i Sharpeville den 21 mars 1960 öppnade ögonen. LO och KF anslöt sig under april–augusti till den gemensamma internationella bojkotten av sydafrikanska varor, svenska sydafrika-kommittéer och föreningar för solidaritet med Sydafrika bildades, det demonstrerades som aldrig förr, Per Wästbergs två banbrytande böcker från Afrika, *Förbudet område* och *Svarta listan*, utkom med ett halvårs mellanrum, han själv inledde en föreläsningsturné i landet utan motstycke i tiden, i Sydafrika förbjöds ANC och PAC samtidigt som hundratals afrikanska journalister, författare och intellektuella skulle bannlysas eller tvingas i exil.<sup>2</sup> I slutet av samma år utkom Frantz Fanons *Jordens fördömda*. Vid en middag i Gröndal, Stockholm, berättar Sara Lidman för Per Wästberg att hon, inspirerad av hans artiklar i *Dagens Nyheter*, skulle resa till Sydafrika för att leva där i ett par år.<sup>3</sup> I sin dagbok tillägger hon: »Där skall jag lära mig *zulu* och bli av med mig!»<sup>4</sup> Den 25 augusti landar hon i Johannesburg.

Sara Lidmans skäl att resa till Sydafrika var vidlyftigare än åstundan att lära sig *zulu* och »bli av med sig»; de ingick i tiden kan man säga, både i den kollektiva tiden av en begynnande renässans för Afrika och i hennes egen lokala och personliga tid. Birgitta Holm noterar i en diskussion om utanförskapets relation till maktstrukturer två tidiga »koloniala ögonblick» i Lidmans liv, med betydelse för min framställning, där den hegelianska herre-träl-dialektiken får spelrum. I den första scenen betraktar barnet från en dubbel »underdog«-position den förnäma veterinärfrun från stan sila in fattigdomen i Missenträsk-köket genom näsborrar, ögon och mun, och i den andra koreograferas asymmetrin i epifanin med knotiga gammelkon Sonja och barnet patetiskt lunkande framför magisterns nya kärra till bil.<sup>5</sup> Här inträffar en hegeliansk (mitt tillägg) klyvnad, menar Holm, mellan en »identifikation med förvåningen och underkastelsen» och en insikt om »vem som har rätt att döma». Att resa till Sydafrika kan för Lidman betraktas som en resa in i »klyvnadens» hetaste cell där politisk och religiös självspäkning och återupprättelse varvas med samma regelbundenhet som uppstigandet på morgonen. Och den intensifieras bortom den påtvingade och förödmjukande sortin ur landet den 25 februari 1961. Såväl dagboken och breven hem som de första *Jag och min son*-manuskripten och romantexterna skildrar en sådan lidmansk, plågsam ökenvandring. Även

den låg i tiden: »Afrika« har alltid fått tjänstgöra som kornbod och/eller spikmatta.<sup>6</sup> I ett brev från 1949 skriver hon:

Men slaven i mig är det starkaste varför inte leva ut honom istället för att pyssla med de andra svaga beståndsdelarna i mitt väsen; det är som att försöka odla vete i Missenträsk.<sup>7</sup>

Det är denna slavmentalitet hos Lidman jag skall undersöka.

## Lidmans självbiografiska textvärld och postkolonial teori

Jag vill veta hur hon levde ut honom och vilka egenheter denna kamp kom att gestalta. Studiet är en närläsning av ett självbiografiskt material i vilket jag inkluderar – på lika villkor – romanen *Jag och min son (JS)* i dess dubbla utgåvor (1961 och 1963), dagböckerna från Lidmans tid i Sydafrika och Tanzania (1960–61) och samtida brevväxling med läsare i Sverige. Det Jag som då står i centrum för min läsning uppträder i olika skepnader; jag hämtar det ur romanen, dagboksanteckningarna och hennes verklighet som gäst i ett land i förtryck. Självskrivandet är därmed rapsodiskt, splittrat och ångestfyllt. Romantexten och dagboksanteckningen är dialektiskt samverkande, vilket motiverar den postkoloniala och fria lästyp jag har valt. *JS* gör traditionellt anspråk på status som roman, men förblir en självbiografi, en bok om självskrivandets politik. Misslyckandet, om man vill kalla det så, blir en del av Jagets eget pågående sonderfall, liksom den samtida yttre världens. Men tillika är Lidmans prosa ett konstruktivt flöde, påminner Holm oss om, där »det flytande subjektet fångar [...] det sammansatta hos människan, spänningen mellan det som syns och det som ligger under, skiktningarna av manifest

och latent i skeendena [där] det icke-dömande blir en del av själva uttryckssättet.«<sup>8</sup>

Jag placerar in Lidmans sydafrikanska textvärld, också av skälen ovan, i ett postkolonialt teoretiskt sammanhang. Så gott som varje karaktär, varje handling, varje scen som gestaltas i *JS* har sin mer eller mindre direkta förankring i upplevelser av förtryckets Sydafrika åren 1960–1962. Jaget är på väg att uppslukas av ett jämförbart »nervöst tillstånd« med vilket Jean-Paul Sartre – i sitt förord till *Jordens fördömda* (1964) – karaktäriserade Fanons diagnos av den kolonialiserades intersubjektiva och sjukdomsliknande nihilistiska självsyn. Liknande postkoloniala texter med mental kollaps i centrum är Jean Rhys' *Wide Sargasso Sea* (1966) och Tsitsi Dangarembgas *Nervous Conditions* (1988). Men Lidmans krönika från Johannesburg liknar mera sydafrikanska Bessie Heads roman *A Question of Power* (1974), som beskriver växelspelet mellan en framtid med möjligheter för frihet och jämställdhet och ett kaos som insinuerar förtryck och död.

Jag vill alltså på en postkolonial teoribas undersöka vad det »sammansatta«, vad Lidmans slavmentalitet, består av när det aktiveras i en parallell geografisk värld (Sydafrika och Sverige). parallellt vill jag problematisera Jagets vakande öga, reporterns, (o)förmåga eller (o) lust till att registrera vad som försiggår i sextioalets Sydafrika. Och med Jaget menar jag, som sagt, »jaget« som det framträder både i fiktionens och i verklighetens lidmanska värld. Vad sker i det koloniala ögonblick (1960–61 i Johannesburg) när en svensk/västerländsk författare eller som det också kunde vara, och var, en journalist, en fotograf, en missionär, en upptäcktsresande sätter sig ner för att påbörja »skrivandet hem«; hur rinner sinnet, var hämtas referenserna, hur böjer sig bokstäverna? Kan något som helst egensinnigt skapande åstadkommas i en sådan situation? Eller är det så att den koloniala diskursen egentligen inte behövde någon författare, eftersom dess normativa gestaltningar och språkbruk ändå kunde anses

vara förutsägbara, oantastbara? Vad betyder Lidmans anknytning till kyrka och religion för förståelsen av de många Jagen i texterna? Vad betydde hennes motsägelserfulla längtan efter man och barn? Föräldraskapet? Sexualiteten? Hennes politiska vänsterprofil? Varför iscensatte hon, »nervöst« också det, en omfattande revision av originaltexten? Vad var det som inte stämde? Vem är herre? Vem slav? De här frågorna tjänstgör i första hand som reflektioner.

Romanen, eller självbiografen som jag föredrar att benämna Lidmans *Jag och min son*, berättar om Kitty, Kathleen och Fadern, som alla, liksom författaren, söker sig till Sydafrika för att i ett förtryckets hägn söka någon slags försoning och uppgörelse: den idealiserande skotska Kitty för att hitta sin ungdoms kärlek och fadern till sitt barn, Kathleen, barnet, för att i sin tur leta efter sin mor Kitty och den namnlösa svenske Fadern, på flykt från sin oduglighet till drömmen om rikedom och aktning. Och Sara av andra och likartade skäl. Alla är delar av samma Jag, dränkt i lust och längtan. Den allegoriska hemkomsten inträffar inte, det vill säga vägen mot insikter och klarhet, leder inte fram. Inte för någon eller för Jaget. Inte i denna bok. Det sker mödosamt i *Med Fem diamanter* (1964), Lidmans andra afrikanska bok, som jag kommer att diskutera i en annan essä.

## Scenen med Debora

Jag skall inleda med en granskning av en individuell scen (*JS2T*, s. 142–48) som kan tjänstgöra som replipunkt för den kommande diskussionen om Jagets upptagenhet med det dikotoma vi och de, Sydafrika–Sverige, makt–vanmakt och tematiken kring religion och sexualitet. Jaget-Fadern, en av författarens många hybrida *alter egon*, befinner sig på en av sina spanande utflykter i apartheidregimens landskap som också förläggs i en parallell och imaginär svensk kulturgeografisk struktur.

Jag längtar hem till skogen och går till närmaste park. Gräsmattan är väl ansad och varje träd står på sin anvisade plats. Gode Gud släpp hem mig till den vrångaste granskog i snöyra eller till en björkskog med sju miljoner svenska mygg, denna förstenade grönska är ett hån mot allt vad skogens tysta salar heter. Där sitter ett par unga män på en bänk med anslaget Endast För Européer. Hela området är reserverat för européer men antagligen målas inga bänkar utan rasbeteckning. Kathleen skulle gorma över att en svart fört penseln och att svarta klipper gräsmattan, mig gör det detsamma, eftersom jag inte vill vara här. Strax utanför parken är ett rastställe för afrikaner, marken är där täckt av ogräs och skrot och inga bänkar syns till. Solen är oföränderlig över det hela, själlös, ett tredje gradens ljus. (*JS2T*, s. 142)

Ögat zoomar in parkens segregerade punkter och fastställer gränsdragningen mellan kolonial eller civiliserad mark och afrikansk primitiv obygd. Faderns och oskuldens öga ser det orörda i sin längtans landskap där natur får härska – inte kultur, inte apartheid – och den allseende solen intar en distanserande sekulär position. Dikotomierna tillåts inte stelna eller utvecklas till stereotyper. Ett »tredje gradens ljus« lanserar och problematiserar utanförskapets epistemologi. Iakttagaren, Fadern, registrerar från sin panoptiska position som vit man händelsemönster i sin omedelbara omgivning som i sin tur beläggs med nya binära rasiella eller rasistiska meningsstrukturer. En sådan är: »Två afrikaner kommer och slår sig ned bland tistlar och skräp och delar en halva vitt bröd« (T, s. 143), där vildmarksmetaforen behålls men samtidigt ruckas av den hädiska, antikoloniala referensen till brytandet av det vita brödet.

Det centrala i den här scenen i parken är dock Debora, som även hon ingår i en samverkande retorisk binarism. »Då kommer Debora ångande, mina pojksårs Debora, [...] med armsvett som hundpiss i en sotluden aprildriv [med ett] skällande skratt [som] drev allt mankön till stånd och alla kvinnor på flykten.« Det är samma Debora, nu med en jämtländsk Ante eller Kaspar omkring sig, väntande på belägringens fröjder. Fadern fantiserar vidare och minns: »Hemma på dansbanan blev hon aldrig uppby-

den, hon strök omkring i småskogen med sina skall och väntade att männen skulle ha ruggat upp sin trånad med de hovsamma flickorna på banan för att till sist behöva bara stiga på Debora« (T, s. 143 f). Minnesarbetet avbryts av en självbiografisk självstigmatiserande rubricering: »Debora byhora barnlösa utrikes i Kammerdal« (T, s. 143).<sup>9</sup> Fadern, Debora och författaren går samman i en hybrid subjektivitet. In på scenen träder nu en »vithårig spenslig indier och bjuder ut snacks« och han »får sälja något till männen på den vita bänken, också jag som sitter på marken i närheten av infödningshägnan köper en påse krakmandlar« (T, s. 144). Positionerna både vidimeras och förändras; Jaget-Fadern förblir narcissistisk vit rasist medan Debora förvandlas från föraktad jämtländsk, hundlik byhora till ett kontrollerande subjekt med makt inom apartheids eget rassystem, och hon inleder nu, assisterad av sin bundsförvant, kåte afrikanske »Ante«, en mobbningsrush på indiern: »Hallå churrah, vad sälja du?« (T, s. 144). Indiern retirerar till slut, skakande i hela kroppen, förklarar Jaget-Fadern: »Han är viktlös, utan hemortsrätt på denna kontinent, i detta sekel.« Slutrepliken förbehålls de högsta hönsen i vittnesbåset, apartheids egna representanter. Jaget-Fadern går nu sin väg och »råkar höra de två vita åskådarna på parkbänken kommentera scenen: Hur underbart komiskt att höra slöddret tala om rättvisa« (T, s. 146).

De egenheter jag betonat i detta avsnitt är följande: den diskursiva binära strukturen som är till för att sammanföra skenbara likheter men som alltid problematiseras; det tredje elementet som utgör motpolernas universella och osäkra »själlösa« centrum; sexualitetens och kroppens (kvinnans, mannens, barnets) roll i rasistisk maktutövning och kolonialism (hormotivet); den iakttagande och narcissistiska blicken och minnet som självskrivandets och självbiografins »nervösa« redskap; den ideologiska ambitionen att (be)skrivna västerlandet/Sverige som en del av ett kolonialt system, apartheid. I Jaget-Fadern framträder Sara Lidman som den

iakttagande utanförvarande i sin dubbla roll som kolonialt objekt och subjekt; samma dikotomi inryms i Debora-gestalten, då med sexualitet som innehåll.

## Kolonialismens binära språk

Som sagt: Lidmans Sydafrikatexter genomkorsas av en mängd parallella men sammanvävda skeenden, topografier, relationer, diskurser, som dels poängterar breda avgörande samband, dels konnoterar – som enskilda fonem i en ljudlära – avskiljande betydelsebärande egenheter. Summan av träden blir inte alltid nödvändigtvis skog, fast summan av träden kan se ut som skog. Några exempel: Sonen Igor vill höra *zulu*-sagan som hans *nanny* Gladness ofta berättat för honom, om hur den tröge kameleonten förmedlade budskap från den store guden till människorna om deras förgänglighet. Fadern vägrar, han vill rucka sin sons kärlek

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

till Afrika och Gladness och påtvingar honom i stället den nordiska sagan om vallpojken och vargen (dess sensmoral är att den som ljuger tror man inte på, inte ens om han berättar sanningen) men förvanskar sagans slut, vilket ingen sagoberättare får göra med hedern i behåll (*JS2T*, s. 116). Den afrikanska sagan alieneras. I den sista scenen (*JS2T*, s. 216) på väg mot havet och på flykt påminn(er)s Fadern om sagan om vargen. Lögn möter skuld. »Den gossen är en lögnare, sade hela byn medan vargen gjorde upp med gossen utefter marken, utom synhåll för byn.« Gladness' *zulu*-saga om kameleonten som aldrig nådde fram till människorna med den eviga huden och det eviga livet får sista ordet – också. Som jag tolkar slutraderna går Fadern samma öde till mötes som platanträdet på gården framför hans hus; förtvinat och uttorkat kapas det till slut (*JS2T*, s. 199). Fadern rusar, på flykt, i sin bil, med sonen mot havet, en ocean som inte är beredd att bevilja honom transit hem, inte förlåta honom. Ett dårarnas skepp har tagit honom till vansinnets sluthamn. Här befann sig Sara Lidman mentalt våren 1961 på »flykt« i Tanzania, på hotellet Marangu.

Djur fyller ofta en allegorisk funktion i Lidmans text: fåglar (gurugu vs koltrast), ormar, sniglar<sup>10</sup>, renar, tjuvar, katter, myror gestaltar den dialektiska komplexa tematiken om förtryckets mekanismer. Om en hög myror som äter upp en bit vitt bröd (se även parkscenen ovan) läser vi: »Ingen i Europa, där myrorna bor i stackar och är långsamma, flitiga och ordentliga skulle förstå vilken fasa Afrikas myriader kan inge en vit smula« (*JS2T*, s. 63), och på framåtflutat revolutionärt lidmanskt klarspråk:

Förivra dig du vita myra, vi har tid att vänta – om vi ville trampa ihjäl dig skulle du inte ens hinna överblicka fotsulans omfång. Men om eller när vi vill – det är vår hemlighet. (*JS2*, s. 167)

Ett tredje kontrapunktiskt exempel väljer jag från växtriket. Det utdömda sydafrikanska platanträdet (ovan) ingår i sedesamt partnerskap med svenska rönnen på gården Gocksjö<sup>11</sup> i

Jämtland. Båda är vårdträd: rönnen, som morbror Uno lät plantera på den gård han köpte åt Fadern för arvet efter en brutal far, hyllar, kan man säga, patriarkatet och således drömmen om en lokal hjältes stinna hemkomst (Faderns) från guldgruvornas och kolonialismens Sydafrika; det afrikanska platanträdet, å andra sidan, traditionellt helgat åt den egyptiska kärleksgudinnan Hathor, är det kvinnliga tecknet för omsorg och glädje. Det är under rönnen/platanen som Fadern till att börja med leker med sin son för att senare på samma plats förödmjuka honom, och därmed bryta mot de tabun som vårdträden omhuldar (*JS2T*, s. 6–7, 58–59). Även träden förtvinar – av skam. Faderns straff är döden och i den tar han med sig sonen, enligt den egna fascistoida och koloniala devisen om plikten att utnyttja och förinta de svagaste, och till dem hör både far och son (*JS2T*, s. 29). Av samma skäl måste allmänningens Kitty dö, som vi skall se!

## Religionens binära språk

Den dikotomi som berör kolonial makt och religion kan, som vi redan angett, spåras i Sara Lidmans uppväxttid i evangelistisk fromhetsivran, i sjukdom, i ett avlägset men ändå närliggande krig samt i en underkuvad manlighetsdyrkan. »Att finnas till är ett brott«, summerar Holm Lidmans religiösa belägenhet.<sup>12</sup> Undfallenhet och uppror uppträder samtidigt. Den vacklande, karaktärlöse Fadern i *JS* väljer först diktatorn Francos sida i det spanska inbördeskriget och sedan de angräpnas sida i det finska vinterkriget, i båda fallen med samme allsmäktige Gud som bundsförvant i en frivillighetens svenska manliga tjänst. Jaget-Fadern hör prästen i den anglikanska kyrkan i Sydafrika förklara »utanför predikotonen«: »Vari består den mannens höghet som kränker sin broder? Hur kan han kalla sig fri som håller slavar?« för att i nästa stund leta sig vinglande fram till

apartheids egen hycklande utgång: »Sonen för vår talan inför den Högste. Tron allena frälsar undan lagens tyranni« (*JS2*, s. 9–10).<sup>13</sup> Samma prästerliga klivna tunga formulerar en rad andra hänvisningar till bibeltexter och deras tolkningsanspråk i *JS*, vare sig de uttalas av Jaget-Fadern, Jaget-Kathleen eller Jaget-Kitty (*JS2T*, s. 46–48, 67, 72 f, 102 f). »Det är något rent omkring henne«, säger Jaget-Fadern om Kathleen som han träffar i samband med gudstjänsten ovan (en beskrivning som förvandlas till det mera sekulära »kalkkälla« i *JS2*), och han fortsätter: »Jag tror inte hon är särskilt from, mässan är säkert bara en formsak för henne« (*JS1B*, s. 10). Det var också på detta sätt Sara Lidman träffade verklighetens irländske Pat.

Sara Lidmans första två månader i Sydafrika, och även månaderna efter att hon hade flyttat till eget boende i stadsdelen Hillbrow i Johannesburg, var kantade av umgänge med svenska missionärer och affärsmän samt med svensk ambassadpersonal. Hon var med andra ord placerad i den slags koloniala trygghetsvaggas som svenska resanden till Afrika den här tiden normalt åtnjöt. I dagboken växer en alltmer pågad insikt fram om likheten mellan fromhetens och trångsynthetens västerbottniska byagemenskap och apartheidregimens hycklande trosvisshet. Jaget-Fadern och Jaget-Kathleen avlyssnar ett samtal mellan två vita kristna nationalister som kunde vara en självkritisk cynisk missionspalaver efter ett EFS- eller SMF-insamlingsmöte i Sverige:

Ett brott har de vita begått mot de svarta: att ha prisgett evangelium åt dem. Tillåt dem att förvränga den kristna tron till oigenkännlighet. Ja det är ett brott. Hur skall de kunna fatta försoningens innehåll, de som saknar all känsla för synd, ångerns kval och hjärtats förkrosselse. [...] Svarar det arma barnet: Om ni måste sörja och dö som han – varför skulle han då behöva sörja och dö? – Så det är bara att dansa och vara glad då? – Yes please! (*JS2*, s. 78 f)

»Att leva ut slaven«, att underordna sig, att äcklas och revoltera, skapar metonymier, mellan-

lägen som ohållbara letar sig fram längs den »neurotiska orienteringslinje« Fanon uppritade mellan »negern som är slav under sin mindervärdighet och den vite som är slav under sin överlägsenhet.«<sup>14</sup>

Den religiösa Jagismen i Lidmans självbiografi är ett krisbeteende med sin egen skarp-rättare som plågar (på verklighetens plan) och dödar (på fiktionens). Där ingår Fadern, mytomaniskt upptagen med religiös avund hämtad ur Gamla Testamentets avgrundstexter; Fadern nomaden, gästarbetaren i en sydafrikansk infrastruktur, vars enda uppgift är att tjäna de vitas ekonomiska intressen och i förlängningen Sveriges; Fadern också en homogenitetens fascistoida apostel som då han ifrågasätts blir feg mördare (av sig själv, sin son och Kitty). Och där ingår Jaget-Kitty, »en tandlös räfsa med hår som möglat hö« (*JS2T*, s. 96), europeisk flykting, som trots sitt »White Trash«-underläge till slut kan säga nej, men som Jesus-lik offras – det lamm, den kvinna–hora-roll hon är tillskriven (*JS2*, s. 102). De här självbiografiska gestaltningarna representerar en neurotisk slavmentalitet, en parafras på det »nervösa tillståndet« som Lidman brottades med i sextiotalets apartheidregim. Den tredje komponenten i Jagismen är den politiska aktivisten Jaget-Kathleen, som jag skall återkomma till.

## Sexualitet och makt

Sara Lidmans sista tid i Johannesburg bär drag av vansinnets imperialistiska diskurs, som enligt Anne McClintock handlar om ett samspel mellan vansinne och förnuft, där vart och ett upprättar den andres inre gränser.<sup>15</sup> ANC, den förbjudna politiska organisationen, tar kontakt med henne<sup>16</sup> och hon förälskar sig i den charmante playboyen Peter Nthite, före detta sekreterare i ANC:s Youth League, och en av de femtiotal anklagade (tillsammans med bland andra Nelson Mandela) i den stora förräderirättegången 1956, som ännu pågick.<sup>17</sup> Att po-

lisen hade dem under uppsikt visste de båda, liksom de förstod mer än väl vilka risker de tog. De hade förmodligen olika sexuella/erotiska bevekelsegrunder: Peter (kort sagt) opportunistiska, Sara (kort sagt) politiska. I sin dagbok återger hon samtal med denna innebörd (*Db* 2/2, 12/2, 8/3 1961). Omorallagens stämpling av sexuell handling mellan vit och svart som avvikande och straffbar var en del av vansinnets rasistiska diskurs, vilken hävdade att en fristående kvinna eller en afrikan till sin natur var galen.<sup>18</sup> Att normalisera det avvikande, att dramatisera sin sorti (som ändå skulle ske eftersom visumet löpte ut den 28/2 1961) ur ett anarkonistiskt helvete blev därmed en motståndsmanifestation med biologi som innehåll och med en kropp som Lidman titt som tätt i dagboken självtuktande liknade vid en Kittys, en Deboras, en horas. Slutakten mellan Sara och Peter är, i dagbokens gestaltning (*Db* 3/2, 7/2, 11/4 1961), ett idealiserat melodrama med Federico Garica Lorcas *Blodsbröllop* (en bok som Lidman gett Nthite) och Shakespeares sonetter som högröstad rekvisita. Hon återger Peters berättelse om hans showmannaliknande macho-uppträdande i häktet innan frisläppandet där han sjunger den sexistiska (!) arbetsvisan i den då aktuella Johannesburg 12-shillingsoperan *King Kong* (som hon sett: *Db* 19/11 1960 och 30/1 1961).<sup>19</sup> Förspelet till detta politiska och sorgliga februari-melodrama är en alltmer förtyvlad rundgång i Lidmans liv mellan »bot« och »synd«, representerade av flitiga besök i en kolonial svensk kyrka och en förnedrande erotisk relation till irländske Pat, alias den ömkansvärda Fadern i *JS*. Alltmer neurotiserad av en flummig kristen försoningsretorik firar hon nattvardsgudstjänst i den svenska kyrkan med »de svarta« som, kommenterar hon, »burit de vitas bördor i århundraden, sannerligen deras blod och svett är utgjutna för vår skull« (*Db* 4/12 1960). Samma kväll träffar hon Pat »och upplevde«, som hon bryskt förklarar saken, »hur det var att vara horak«. »Debora byhora barnlösa utrikes i Kammerdal« hade nu nått dit

hon förpassat fiktionens Fader och Kitty (eller om man så vill tvärtom, dit Kitty och Fadern förpassat sin skapare). »De är båda dödsdömda«, som hon säger (*Db* 27/3 1961). Lidman befann sig nu i denna dödens dal där en del av Jagismen kuvats, och slaven var i första hand sin egen slav men också den andres herre, precis som Debora eller »Sara« och »Peter«.

Byt för ett ögonblick ut »den vites« mot »den svartes« i följande citat ur Fanons *Svart hud, vita masker* och pröva de två meningarna mot dialektiken i Lidmans självspäkelser: »Och så kom tillfället då jag mötte den svartes [min ändring] blick. En tidigare okänd tyngd pressade ner mig. Den verkliga världen ifrågasatte min värld.«<sup>20</sup> Den schweiziska missionären som försökte omvända Gladness sändes hem för »psykisk vård« för att hon relaterade nattvarden, brytandet av brödet, bokstavligen med »den verkliga världen«. Här talar författaren med förnufts och vansinnets mot-röst, genom Fadern:

Så sant som Europa stulit och stjälat kött och säd från Afrika så att Afrikas barn dör av svält, har vi ätit och druckit dessa barn. Vi har begått nattvard, morgon, middag och kväll som ren och skär blasfemi. [...] Om vi tänkte på vad vi äter skulle vi inte glömma att dela brödet. Vi skulle föda vår bror i stället för att äta upp honom. Nattvarden skulle bli en minnesbeta istället för som nu en tanklös karneval. (*JS*2, s. 18)

Men det är inte denna röst som hörs *just-nu* hos Lidman, det vill säga i textproduktionens egen tid. Skrivandet av boken hade precis inletts (*Db* 5/1 1961). Projektet »att leva ut slaven« i Afrika var ännu inte fullbordat.

## Avsky och lust

Edward Said utvecklar enligt Robert Youngs läsning två samlöpande och till synes motsägelsefulla nivåer i den koloniala diskursen: en manifest empirisk medvetenhet om sakernas historiska tillstånd och en annan, latent omed-

veten »positivity of fantasmatic desire« som tävlar med sin motpol »avskyn« om uppmärksamheten på ett sätt som underminerar den förra nivån.<sup>21</sup> Jagrösterna i Lidmans självbiografiska roman stöts och nöts mot varandra på det här sättet – Jaget hybridiseras – i denna utanförskapets och ambivalensens mentala geografier och dikotomier och lyckas aldrig hitta utgången.<sup>22</sup> Det som råder, och som förkroppsligades i »moralitetshändelsen« i februari, är ett slags kontrollerat »vansinne« där sexuell lusta alltid förblir social.<sup>23</sup> »Vansinnet« förblir Lidmans ledsagare under den febriga tiden (med malaria i själen, som hon säger [*Db* 17/3 1961]), fram till början av maj (*Db* 9/5 1961) då boken (*JS1*) i stort var färdig. I sin metaexilsituation i Tanzania, på Marangu Hotel, vid foten av Kilimanjaro (där Ernest Hemingway skrev sina koloniala historier om Afrika ett par decennier tidigare), utmejslar hon Jaget-Fadern under stor vända. »Hon skrev«, säger Per Wästberg som av en slump träffade henne där, »som inför en näraliggande dödsdag«.<sup>24</sup> Skrivandet är en personlig kamp rentjurar emellan: »jag måste besegra Pat«, skriver hon (*Db* 29/3 1961), »besegra honom med en förståelse ned till sista benflisan« (*Db* 2/4 1961). Jaget-Fadern, meddelar hon samtidigt (*Db* 17/3, 27/3, 22/4 1961), får inte på några villkor komma henne för nära, vilket inte bara var en motsägelse utan en paradox. I ett brev till Eskil och Grete Almgren skriver hon: »Bokens jag är blottställd, byxis, cynisk och svag.«<sup>25</sup> Det var i själva verket den egna kluvna sidan av »närheten« till apartheids Afrika, till europeisk kolonialism, hon synade. Illusionen om slavens befrielse (»renhet«, »upprättelse«, »försoning«) som hon eftertraktade kunde inte hittas i förmedlandets, i romanskriandets förmenta neutralitet (*Db* 28/3 1961); det koloniala »nervösa tillstånd« hon var smittad av sedan barndomen och valde att spela/leva ut i Sydafrika reste hinder. »Varför ska jag låtsas ha ett samvete som jag inte har«, skriver hon (vilket kunde ha sagts av fiktionens Jaget-Fadern) i brevet till Almgren.

Som vi såg tar hon episoden med rentjurnas kamp i den jämtländska fjällvärlden under Faderns uppväxttid till allegorisk hjälp. De två tjurarna »visade mig meningen med mitt liv: att finna min motståndare« (*JS2*, s. 159), förklarar Jaget-Fadern och sörjer det faktum att kampen mellan de två, »som förespelade mitt liv« (och då avsåg Jaget-Fadern att hans far »tvingat« honom till Afrika) stäcktes av förbipasserande skogshuggare. Ingen kunde koras till vinnare. »Varför måste jag segra; det vet jag inte«, noterar Lidman följdriktigt i flygplanet hem från Afrika (*Db* 28/5 1961). Medan Jagets Kitty och Fadern, de två rentjurnarna, gick sitt öde till mötes i fiktionens form utan att någon uppgörelse kunde nås, pågick en annan men samspelande och påhejande strid dessa månader mellan Lidman och hennes representation av Peter Nhtite. I dagbokens form (*Db* 8/3–28/5 1961) är hennes extatiska hyllning av »denne svarta gudayngling« (*Db* 30/1 1961) en associerande länk till Faderns »kolonisation« av den försvarslöse sonen (se *JS2T*, s. 133), ett övergrepp som upprepar den kortspelande faderns sexuella utnyttjande av Jaget-Fadern och som drev denne att söka »upprättelse« eller den stora »vinsten« i Afrika. Det är där han kanske skulle kunna få bevittna den enskilde rentjurens seger! Den självbiografiska koloniala retoriken hos Lidman pendlar mellan extatisk tillbedjan (»fantasmatic desire«) och ömklig självrannsakning. »Jag är ovärdig de syner som skänkts mig. [...] Rena Dig nu, res Dig, tjäna Rakel. Jakob måste förtjäna henne, göra bot, bli ren för att värdigas« (*Db* 15/3 1961). Syndamedvetandets bönehusutrop blandas med evangelistisk ånger inför den egna funktionen som presumtiv »fresterska« (*Db* 11/4 1961). Slavmentalitetens religiösa diskurs har här drivits till sin regressiva spets. Och det är i denna slarviga form »boken utan slutpunkt« kom ut den 13 oktober 1961. Många läste den, ingen begrep den och ingen kan klandras för det! Den var »sinnessjuk«, skriver Karl Vennberg i *Aftonbladet*.<sup>26</sup>



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

Peter NHITE i sin koop i Orlando, som han förestod tillsammans med anti-apartheidaktivisten Betty du Toit. Bild vald av artikelskribenten.

## Politisk aktivism

Lidman noterar i dagboken: »Mannen i boken är ett negativ – hans tid i Afrika är ett negativ som skall framkallas i Jämtland« (*Db* 27/4 1961).<sup>27</sup> Hon anmäler en tidig insikt om en konstitutiv och avgörande brist i boken: att självbiografins bild av Sydafrika inte tillräckligt utvecklade den tredje rösten, Kathleens, liksom den »allseende solens« som vi identifierade i avsnittet med Debora. För att »framkalla Jämtland«, det vill säga förstärka »förnuftets« svenska röst behövdes radikalt nog en tydligare och helt ny, reviderad text. Den nya boken utkom hösten 1963. Av de cirka 80 tilläggen (på en mening eller mera) och längre omskrivningarna berör 2/3 Jaget-Kathleen och de möjligheter ett sådant fördjupat fokus ger att diskutera främst tre saker: politik, omoralsla-

gen och föräldraskap. Porträttet av Kathleen är på gränsen till parodisk i sin efterhärming av Sara Lidman själv, ända in i detaljer kring hållning, klädval, ansiktsform och stänket av »krita« i rösten (tvåspråkiga skotska Kathleen är också barnlös lärare, ett av Lidmans alternativa yrkesval). Bakom den här figuren döljer sig kontrasterat, kan man ana, Nadine Gordimer vars skönhet, grace, sociala kompetens och vackra kläder Lidman var fascinerad (och ibland road) av. Under tiden i Johannesburg blev de vänner för livet. I det tidigare citerade brevet till Almgrens kallar Lidman sin egenbild Kathleen för ett »horribelt neutrum«, men den karaktäristiken avser inte dennes åsikter och politiska ståndpunkt. Tvärtom! Via Kathleen framträder Sara Lidman som den politiska aktivist och arga debattör hon *blev* (*JS2T*, s. 75) under tiden i Afrika; här får hon en chans att i

litterär form ge uttryck för det hon förfasades över i dagboken, argumenterade kring i breven till vännerna och förfäktade vasst i artiklar och recensioner i *Dagens Nyheter*<sup>28</sup>: att fallet Sydafrika *inte* primärt handlar om »rasproblem« och »rasfördomar«. »Vad det verkligen gäller är en fråga om ekonomi – och det vill ingen här höra talas om, allra minst Sverige«, skriver hon till exempel i ett brev till Olle Holmberg.<sup>29</sup>

Romanfiguren Kathleen är hennes *alter ego* vars relation till »Fadern« är en kopia av Sara Lidmans till irländaren Pat. Jag vill här understryka att »Kathleen« (*JS2*) inte bara vidgar förståelsen av Fadern utan lägger till – i intern polemik med den tidigare versionen och som extern replik till oförstående recensenter – avsnitt som dels ger insyn i de vitas sätt att resonera kring sin dubbla roll som västerlandets lakejer och rasister, dels utmärker sig som idealiserade spekulationer om svart uppror och »revolution«. Jaget-Kathleen och Samuel (en annan Peter Nhtite) uppträder här i en reviderad och alternativ offentlighet utanför verklighetens såpopera. En sådan nyckelscen inträffar i Kittys lönnkrog medan Jaget-Fadern i smyg iakttar de två och konstaterar till sin besvikelse att de »inte rör vid varandra« och därför inte utför något brott som han kunde tjäna pengar på som angivare. De bara talar med varandra. Kitty, hennes mor, är den ende som förstår vad de två säger men vägrar namnge scenen eller upphöja den till »mötesplats för två världar som vill bli« (*JS2T*, s. 203 f). Hennes nej blir hennes fall. Illusionen om ett samhälle utan rasåtskillnader förblir en illusion som *kan* förvandlas till möjlighet, fast då måste mera till: ett »annat aldrig skådat väsen, en korsning mellan en ren och en rönna« (*JS2T*, s. 173), den fantasmens revolution som beskrivs i »tjuvlyssningskapitlet« (*JS2T*, s. 147–56) och som Lidman och hennes icke-svenska vänner i Johannesburg fantiserade om. En parallell biografisk parodi är »otuktspolisen« Jacks berättelse om en »flicka från Sverige och en kaffer« som måste släppas »för att hon påstod sig vara lapp«, en för polisen okänd »ras« (*JS2*, s. 205).<sup>30</sup>

## Jaget och föräldraskap

Men den kanske mest intressanta aspekten som Jaget-Kathleen representerar i *Jaget och min son* berör föräldraskap. Den tes hon driver i texten är hittebarnets logik, det idealiserade uteblivna »ägandeförhållandet« mellan barn och förälder och i synnerhet då mellan far och barn (*JS2*, s. 72–74, 194 f)<sup>31</sup> som också paradoxalt illustreras och perverteras av apartheidsystemets *nanny*-institution med vita barn som slits mellan beroendeskop på två antagonistiska och asymmetriska fronter. Igors kärlek till Gladness var förbjuden likt den mellan vit kvinna och svart man (mindre så omvänt). Bilden av den »svarta« kvinnan med utsträckta armar som kärleksfullt fångar in det »vita« barnet på bokens omslag är en motbild av den som ritas inne i boken av den biologiska fadern som incestuöst »äter upp« sin son. Men de båda bilderna har en gemensam länk till det »nervösa tillstånd« som Sara Lidmans självbiografiska roman gestaltar.

Boken innehåller ett stort antal vinjetter med barn inblandade, inte bara av det ofredade barnet Igor, utan av lyckliga barn som dansar *jivs*, som spelar *penny-whistle* (*JS2*, s. 37), som »fräser, gurglar, snattrar och kvittrar som från en djungel«. »Afrikas glädje förföljer mig, lika obönhörlig som dess vrede«, säger en av hennes röster (*JS2*, s. 157). Det var denna glädje Sara Lidman njöt av och fann i barnen, men besattheten av dem, »förföljelsen« kunde hon inte kanalisera i former som hon drömde om. Hon övervägde adoption av ett barn i Johannesburg<sup>32</sup> och bara fyra månader senare av den nioåriga pojken Julius i Marangu.<sup>33</sup> Hennes förälskelser skiftade snabbt, vare sig de var barn eller vuxna. »Jaget har sällan mött någon som var så förtjust i barn«, observerar Wästberg funderamt i sin biografi.<sup>34</sup> Till en del inser hon själv vilka problemen är. I brev till Grete och Eskil Almgren uttrycker hon oro över att svenskarna

»skulle väl äta upp honom [Julius] för mig med sitt dalt och sitt tjtat om att inte rycka upp ur sin miljö»<sup>35</sup>, och något senare lägger hon till: »nu måste jag verkligen bli sådan att jag kan ta hand om honom. Inte stjäla honom åt Europa. Han ska vara världsmedborgaren och först och främst afrikan och tjäna Afrika.»<sup>36</sup> Något »hemförande« kom inte till stånd. Glädjen och vreden kunde inte samsas. Tjuven kunde ertapas eller ännu värre – ertappa sig själv!

## Jag-formen och kritik

Lidmans läsare meddelade tidigt misshag med jag-formen som stilart. Eskil Almgren var en av dem.<sup>37</sup> En annan var hennes finska översättare Gerda Lindgren i Gamlakarleby (nuvarande Karleby, där även denna essä skrivs) som i flera brev uttrycker sitt missnöje med boken som, menar hon, »mera [är] en handling än en roman»; karaktärerna »mera representanter för idéer och reaktionssätt eller typer, 'illustrationer', än levande människor [...] distansen är liksom inte tillräcklig.»<sup>38</sup> Lidman visste att hon tog risker och hon experimenterade även med omskrivningar i tredje person (*Db* 23/3 1961), men hon övergav inte första person singularis (i motsats till Per Olov Enquists avskärmande val av tredje person för sin biografi *Ett annat liv*). Erkännandet att »[jag] känner mig som mannen i boken och det är för nära» (*Db* 22/4 1961) förblev hennes självbiografis problematiska resurs och utmaning. Vi har sett hur de olika rösterna interagerar. Det återstår dock att syna ett narrativt distansfenomen, den allseende »oföränderliga«, »själlösa« solen, »ett tredje gradens ljus« som hon beskriver fenomenet metaforiskt i Debora-citatet ovan.

Litteratur inifrån ett kolonialiserat och traumatiserat samhälle som 60-talets och apartheidis Sydafrika söker olika och ofta likartade metoder att gestalta självskrivandet och förtryckets dubbla dynamik, den kolonialiserades och den kolonialiserandes. Lyssnandet och se-

endet, den audiovisuella rapporteringen, ögats eller örats panorering och upptagenhet med både det cinematografiskt mycket avlägsna och det extremt nära blir sätt att exponera en dysfunktionell värld där »vansinnet« griper tag om subjektet men måste hållas i schack för att ett liv skall kunna fortgå överhuvudtaget.<sup>39</sup> De här egenskaperna är giltiga för Lidmans textvärld, liksom för de romaner jag nämnde i början av denna essä. De uppträder på flera sätt. De kan vara så att Jaget-Faderns självcenterade, neurotiska berättande punkteras och det koloniala ögonblicket stoppas upp av författarrösten. Tillfället/kontexten kan utformas som en återblick, en vinjett eller en visuell scen som då gestaltas med den allseendes prioriterade rätt till berättarförtur, på sätt som praktiserades av en Alain Robbe-Grillet eller en Nathalie Sarraute. Sådana scener har vi redan bevittnat eller beskrivit (renarnas strid, den schweiziska missionären, Debora, de dansande och musicerande gatupojkarna). Scenerna an knyter till tematiken som omger dem, men de kan läsas som fristående bitar ur ett journalistiskt tidstroget sydafrika-reportage à la Wästberg.

En annan variant involverar Jaget-Fadern i rollen som både subjektiv iakttagare och objektivt öga/öra. I ett antal »tjuvlyssningsscener« där han uppträder som vittne/åhörare (och som alla utom en trycktes kursiverade) får de medverkande tala utan att bli avbrutna. I den första scenen avlyssnar de två Jagen, Fadern och Kathleen, ett samtal på ett varuhus mellan ett par vita damer som diskuterar sin rasistiska vardag med *nannies* och tjänsteflickor (*JS2*, s. 77–89); i den andra scenen, den okursiverade, reproduceras otuktspolisen Jacks fallbeskrivningar och strategier för infångande (*JS2T*, s. 114–32); i den tredje försiggår samtalen i Kittys *shebeen* mellan Kathleen och de två ANC-aktivisterna Samuel och Simon (*JS2T*, s. 149–56, 203 f); och i den fjärde återges samtalen mellan Kathleen och hennes sydafrikanska bror och familj (*JS2T*, s. 178–96). På sammanlagt 46 sidor kan vi lyssna till »ocensurerade« och »au-

tentiska« röster från landet med den »själlösa« solen med »ett tredje gradens ljus«, från detta »land [...] mest av slavar« (Db 1/12 1960). Den tredje formeln för en utanförvarandets berättarform anknuter till parablerna i självbiografen: de gammaltestamentliga rövarhistorierna, den fantastiska berättelsen »Kitty från Skottland« (JS2, s. 102 f) och de svunna legenderna om vargen och fåret, snigeln, och myrorna.

## Avslutande ord

Det kan te sig mindre klokt att resa till ett land i världen med ett absolutistiskt system för att där »leva ut slaven i sig«, till ett land befolkat »mest av slavar«, som Sara Lidman karakteriserar Sydafrika under apartheid. Nu var det inte med dessa ord hon motiverade sin resa utan jag valde detta hennes begrepp ur ett annat närliggande sammanhang för att syna det koloniala ögonblick hon ville utforska med sig själv som både vittne och anklagad (hon besökte även ett antal rättegångar under sin vistelse i Johannesburg). Det är här i rättegångssalen (både metaforiskt och ordagrant) som »slaven« i Lidman »lever ut«. Här utsätts hon för upphetsande trumvirvlar från båda eller flera håll, som vi sett. Hon/Jaget upplever att hon mer än någonsin är vit, är kvinna, är europé, svensk, kristen och kolonialist, men hon/Jaget söker samtidigt auktoritärt den andres bekräftelse, förståelse och kärlek. Sonen/barnet och Mannen är Jagets individuella koloniala erövringsprojekt. Båda projekten är dömda att misslyckas. Religionen böjer sig som en ond längtans ande över henne och texten; religion som det patriarkala

och västerländska »allseende« maktspråket. I ett självreflekterande brev till Olof Lagercrantz i anslutning till att hon läst hans bok om Conrad skriver hon:

»Individualisten« är i Afrika knäppskallen, tjuven, förrädaren – den som inte längre hör förfädernas röst i sitt inre. En protestantisk missionär [...] talade om vansinnet att komma med denna lutherdom om den »personliga avgörelsen, det personliga överlämnandet av sig själv till den Högste« i en kultur där stammen, »bikupan«, »folket« var det enda utgångsläget. [...] Kristendomen har ingenting att skaffa i Afrika!<sup>40</sup>

Reflektionen ovan knyter an till herre–slavtemat i *Jag och min son*. Lidman talar här om sig själv. En nedärvd religiös-moralisk-politisk plikt att välja sida, att utse vinnaren, att fastställa priset på den egna skulden, påskyndade hennes traumatiserade reträtt sexton år tidigare ur apartheids Sydafrika. Men i det här skedet fanns det ingen egentlig hemkomst för henne, ingen väg ut, ingen analys att delge annat än den konventionella. Och ingen slutförd och besinnande antikomonial berättelse för eftervärlden som den såg ut då. Lidman är ingen Marlow som kommer hem med ett snett smil och undanflykter i bagaget. Därav bokens glädjevrede, vånda och fragmenterade och hopplösa berättarteknik. Den neurotiska självbiografiska betraktelsen om en kort kluven stund i kolonialismens epicentrum är unik i västerländskt skrivande om apartheid, tack vare just dessa egenheter, denna sin »ofullkomlighet«. Och den kunde inte vara annat än djupt pessimistisk. För »då sade Europa till Afrika: älskar du mig? Och Afrika svarar: hurså?« Och Europa förstod inte!

1. Sara Lidman, *Jag och min son*, Stockholm: Bokförlaget Aldus/Bonniers, 1963, s. 193; citatet är från den reviderade, andra utgåvan av romanen, i den löpande texten härefter hänvisad till som JS2. Jfr Sara Lidman, *Jag och min son*, Stockholm: Bonniers, 1961; härefter JS1. »T« anger att ett avsnitt utgör ett nytt eller helt omskrivet tillägg i JS2; »B« anger att det citerade tagits bort från JS1.
2. Svenskt femtiotal var dock inte helt oinitierat om vad som försiggick i Sydafrika, främst tack vare Herbert Tingstens debattartiklar i *Dagens Nyheter* och hans bok *Problemet Sydafrika* (1954). Han var också författare till programbladet för uppförandet av Alan Patons pjäs *Brockfågeln* på Göteborgs stadsteater 1958; hans text var mera stridbar och kom att få större betydelse än själva pjäsen. Till detta kan man tillägga att flera av Nadine Gordimers romaner hade översatts till svenska. Se Raoul Granqvist, *Bilden av Sverige i receptionen av afrikansk litteratur 1950–1970*, Umeå: Umeå universitet, 1985 och Raoul Granqvist, »Två afrikanska författare i Sverige: mottagandet av Alan Paton och Chinua Achebe«, i Raoul Granqvist (red.), *Texten och läsaren i ett historiskt perspektiv*, Umeå: Almqvist & Wiksell, 1985, s. 163–78.
3. Per Wästberg, *Vägarna till Afrika: En memoar*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2007, s. 255 f. Se också Tord Björk, »Hedningar, kristna, unga och arbetare mot apartheid«, i *Nordisk folkrörelsehistoria: Folkrörelser och protester*, <http://www.folkrörelser.nu/alternativnorden/alternativnorden10.html>. Hämtat 18/12 2008.
4. Sara Lidmans dagbok, 20/5 1960, A3:1, UUB. Hänvisningar till dagboken (Db) anges härefter i den löpande texten.
5. Birgitta Holm, *Sara Lidman – i liv och text*, Borås: Albert Bonniers Förlag, 1998, s. 59. Jag hänvisar till Holm för en mera formell presentation och diskussion av *Jag och min son*, s. 217–49. Där finns en karaktäristik av Fadern, Kathleen och Kitty som alla utgör delar av det koloniala Jag som jag undersöker i denna essä och som gestaltas i samspelet mellan fiktion och verklighet.
6. Wästberg förklarar: »I Sydafrika kände jag mig så febrigt uppmärksam som om jag trätt ut ur mig själv« (*Vägarna till Afrika*, 2007, s. 247). Kathleen/Lidman: »[Det] viktigaste ämnet just nu tror jag är den västerländska människans trötthet och kulturleda [...] i förening med ett dåligt samvete«. Samuel/Peter Nthite: »Varför skall ni hålla på och odla så mycket dåligt samvete över seas? Vore det inte bättre att göra något åt saken« (*JS2*, s. 154).
7. Citerad i Holm, *Sara Lidman – i liv och text*, 1998, s. 55.
8. *Ibid.*, s. 93.
9. »Kammer« i Kammerdal kunde också vara en omskrivning av det pejorative ordet »kaffer« som användes under apartheid för att beteckna den »färgade« befolkningen. Samtidigt ligger platsnamnet nära t.ex. Hammerdal, en ort utanför Strömsund i Jämtland.
10. Holm, *Sara Lidman – i liv och text*, 1998, s. 238–40.
11. Första stavelsen »Gock-« kan vara en amputerad variant av »Gockan« eller dockan (i *Regnspiran*) som Holm diskuterar (*Sara Lidman – i liv och text*, 1998, s. 186), ett beläte, ett »Satans redskap« av det slag som de svenska missionärerna (SMF) brände i byarna i Kongo i början av nittonhundratalet och senare sände hem som kristna souvenirer. Många av dessa kulturella artefakter kan idag studeras på Etnografiska museet i Stockholm. Se Raoul J. Granqvist, »Med Gud och kung Leopold i ryggen: En berättelse om svensk mission i Kongo«, i *Ord&Bild*, 2008:2, s. 98–117. Det kan inte uteslutas att Sara Lidman sett liknande föremål (eller vykort av dem) i sin by under sin uppväxttid.
12. Holm, *Sara Lidman – i liv och text*, 1998, s. 55.
13. Se Rune Forsbeck, »Kyrkan och apartheid«, i »*Gör ni inte då åtskillnad...?*«, serien Folkrörelsernas solidaritetsarbete med södra Afrika, Solna: Nielsen & Norén förlag, 2007, s. 5–17.
14. Frantz Fanon, *Svart hud, vita masker*, övers. Stefan Jordebrandt, Göteborg: Daidalos, 1995, s. 67.
15. Anne McClintock, *Double Crossings: Madness, Sexuality and Imperialism*, Vancouver: Ronsdale Press, 2007, s. 16.
16. Tore Sellström, »Sweden and National Solidarity in Southern Africa«, i *Formation of a Popular Opinion 1950–1970*, vol. 1, Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1999, s. 152 n. 6.
17. Vad beträffar Nthite, se Wästberg, *Vägarna till Afrika*, 2007, s. 277 f; Holm, *Sara Lidman – i liv och text*, 1998, s. 226–28.

18. McClintock, *Double Crossings*, 2007, s. 11, 16.
19. *King Kong: An African Jazz Opera* (Book by Harry Bloom; Lyrics by Pat Williams), London: Collins, 1961, t.ex. s. 34 f: »Women are the same, all the same./Hunting for the biggest game«. Se även *JS2*, s. 156 och Holm, *Sara Lidman – i liv och text*, 1998, s. 224.
20. Fanon, *Svart hud, vita masker*, 1995, s. 108.
21. Robert J.C. Young, *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*, London and New York: Routledge, 1995, s. 161.
22. Det är också symptomatiskt att i den första utgåvan av *JS* saknar bokens sista mening punkt (fast i enlighet med författarens anvisningar); den isätts i nästa (*JS2*).
23. Se Young, *Colonial Desire*, 1995, s. 168; Ronald Hyam, *Empire and Sexuality: The British Experience*, Manchester and New York: Manchester University Press, 1992, s. 203–05; George M. Fredrickson, *Rasism: En historisk översikt*, Lund: Historiska media, 2005, s. 119–22.
24. Wästberg, *Vägarna till Afrika*, 2007, s. 277.
25. Sara Lidman till Eskil och Grete Almgren, 30/4 1961, C2:1, UUB. »Bokens jag [är] naturligtvis ett självporträtt«, skriver hon i ett annat brev till »Ami i Gröndal« (troligen, enligt Holm [e-mail], Ann-Marie Dahlqvist-Henschen), 13/11 1961, C3:3, UUB.
26. Karl Vennberg, *Aftonbladet*, 12/10 1961, E1:6, UUB.
27. Se även Sara Lidman till Eskil och Grete Almgren, 30/4 1961.
28. »Efterskrift« (om utvisningen och medieuppmärksamheten) 19/3 1961; »Förräderirättegången i Sydafrika« (om fångelserna, apartheid, ekonomi) 27/3 1961; »Luthulis alternativ« (recension av Albert Luthulis *Släpp mitt folk*, 1962) 16/4 1962; »Svart katekes« (recension av Frantz Fanons *Jordens fördömda*, 1962) 17/10 1964. E1:1, UUB.
29. Sara Lidman till Olle Holmberg, 4/1 1961, C3:3, UUB.
30. Se Frederick Hale, »Interracial Sexual Relations in Scandinavian Missionary Novels about Southern Africa«, i *Svensk missionstidskrift*, 1997:1, s. 31–33; Frederick Hale, »The South African Immorality Act and Sara Lidman's *Jag och min son*«, i *Tijdschrift voor Skandinavistiek*, 2000:21.1, s. 55–80.
31. Se även Holm, *Sara Lidman – i liv och text*, 1998, s. 242 f.
32. Sara Lidman till Märta Olofsson, 7/1 1961, C3:3, UUB.
33. Se Holm, *Sara Lidman – i liv och text*, 1998, s. 249.
34. Wästberg, *Vägarna till Afrika*, 2007, s. 278.
35. Sara Lidman till Grete och Eskil Almgren, 25/4 1961, C2:1, UUB.
36. Sara Lidman till Grete och Eskil Almgren, 10/5 1961, C2:1, UUB.
37. Eskil Almgren till Sara Lidman, 21/4 1961, C3:3, UUB.
38. Gerda Lindgren till Sara Lidman, 14/12 1961, C3:3, UUB. Lindgrens översättning (*Mina ja poikani*, Porvoo: WSOY, 1962) är baserad på den första versionen av *JS*. Hon hade lagt till en lista med förklaringar av afrikanska ord, som hon utarbetat med Lidman, men förlaget strök den.
39. Se Raoul J. Granqvist, »Visuality and Memory in African Fiction«, i Oriana Palusci (red.), *Postcolonial Studies: Changing Perceptions*, Trento: Collana Labirinti. Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, 2006, s. 185–98; Irene Marques, »The Mirror of Colonial Trauma in Honwana's Short Stories: The 'Eye' that Accuses and Incites«, i *African Identities*, 2008:6.2. s. 127–46.
40. Sara Lidman till Olof Lagercrantz, 8/11 1987, C2:10, UUB.

*Nyckelord:* Sverige/apartheid, kolonialt resande, kolonial ångest, självbiografi, postkolonial

*Keywords:* Sweden/apartheid, colonial travel, nervous condition, autobiography, postcolonial

## Summary

*Postcolonial Perspectives on Sara Lidman's Writings from South Africa 1960–1961*

The Swedish writer Sara Lidman (1923–2004) wrote *Jag och min son* (*I and My Son*) after a brief stint in apartheid's South Africa in 1960–1961, from where she was expelled for a violation of the Immorality Act. Based on a close, interrelated study of her diary, her letters and the two manuscripts (first published in 1961 and revised and re-published in 1963), this essay (»To outlive the slave in me': Postcolonial Perspectives on Sara Lidman in Apartheid's South Africa 1960–1961«) examines the colonial boundary crisis of the Self. The major protagonists in the novel(s) embody variously aspects of the writer's *ångst* as it developed in the Johannesburg colonial setting of persecuted ANC members, the elite of the local Swedish community, and the pressure of her anticolonial frustrations. Sexuality is a major element in the »nervous condition« that characterizes the fragmented and confusing conceptualization of the novel. Its extensive rewriting was an attempt at strengthening its ideological, anti-imperial modus, pushing the novel into the environs of the postcolonial allegory such as in such texts as Jean Rhys' *Wide Sargasso Sea* (1966), Tsitsi Dangarembga's *Nervous Conditions* (1988) and Bessie Head's *A Question of Power* (1974). A second self-castigating theme, this essay claims, is the impact of the religious background of the author as born into – but never at peace with – strong evangelical and paternal practices. »Out-living the slave« (a quote from one of her letters) in the title of the essay proposes a Fanonian reading of the circulatory and traumatizing notion of rebellion (against Apartheid) and submission (to it). The third theme involves the idealization of the child that also involves a colonial *cul-de-sac* of self-positioning expressed both in the novel and the writer's attempts at adopting an African child (never realized).

Raoul J. Granqvist  
Institutionen för språkstudier  
Umeå universitet  
raoul.granqvist@regionline.fi





# RECENSIONER

## Strindberg och skräcken

Henrik Johnsson, *Strindberg och skräcken: Skräckmotiv och identitetstematik i August Strindbergs författarskap*  
Umeå: Bokförlaget h:ström, 2009, 206 s.  
(diss. Stockholm)

Det finns flera områden av Strindbergs författarskap som är anmärkningsvärt utforskade. Ett av dessa har varit författarskapet i relation till 1800-talets fantastiska och gotiska strömning. Strindberg har själv uttryckt sitt intresse för skräckförfattare som E.T.A. Hoffmann och Edgar Allan Poe, och många av hans verk uppvisar tydliga referenser till den fantastiska och gotiska litteraturens motiv och föreställningsvärld. Detta har också uppmärksammats av forskare som Hans Lindström och Eric O Johannesson. Några forskare har dessutom placerat in enstaka verk i den fantastiska traditionen, som Göran Printz-Påhlson i sin analys av *Röda rummet*. En större studie av Strindberg och skräckgenren har dock saknats. Henrik Johnssons doktorsavhandling *Strindberg och skräcken: Skräckmotiv och identitetstematik i August Strindbergs författarskap* är det första samlade bidraget till forskningen om Strindbergs förhållande till den fantastiska och gotiska traditionen.

I avhandlingen avser Johnsson att studera det han kallar identitetstematiken i Strindbergs författarskap så som det kommer till uttryck genom fyra motiv: homunculus-, spök-, vampyr- samt dubbelgångarmotivet. Med identitetstematik avses »vad identiteten består av, hur den uppstår, hur den kan manipuleras av andra och i värsta fall stjälas eller förloras« (s. 9). Detta innebär att vart och ett av motiven behandlas utifrån ett antal underordnade varianter, så till exempel diskuteras tre olika aspekter av vampyrmotivet: vampyrism, parasitism och symbios. De fyra motivkapitlen är alla likartat upplagda i avhandlingen. De inleds med en idé- och motihistorisk presentation av motivet med textexempel. Därefter följer en översiktlig presentation av motivets förekomst i Strindbergs prosa och dramatik. I den avslutande delen ger Johnsson en genomgång av motivets förekomst i några utvalda verk.

Johnssons avhandling kommer vid en tidpunkt då intresset för den fantastiska och gotiska traditionen är stort, såväl i Sverige som internationellt. En fråga som därför omedelbart väcks är hur Johnsson positionerar sig inom den internationella fantastik- och gotikforskningen och hur han ser på förhållandet mellan skräckgenren och den fantastiska litteraturen. Av titeln att döma är det Strindbergs förhållande till skräckgenren som ska undersökas. Johnsson benämner också de fyra motiv som ligger till grund för studiens »skräckmotiv« (s.

12, 14, 17, et passim). Han deklarerar emellertid senare att han behandlar skräcklitteraturen »som en del av den fantastiska litteraturen« (s. 30) och en av hans underrubriker är »Strindbergs läsning av den fantastiska litteraturen«. Rubriken på denna del av avhandlingen är emellertid »Skräcklitteraturen«, vilket indikerar att Johnsson – tvärtemot vad han hävdar på sidan 30 – ser fantastiken som underordnad skräckgenren.

Förutom denna otydlighet vad gäller förhållandet mellan skräck och fantastik finns brister i behandlingen av tidigare forskning. Då det gäller den omfattande Strindbergforskningen är det främst Torsten Eklunds *Tjänstekvinnans son* (1942), Eric O Johannessons *The Novels of August Strindberg* (1968), Hans Lindströms *Hjärnornas kamp* (1952) och Per Stountbjergs *Uro og urenhed* (2005) som Johnsson hänvisar till. Vad gäller den internationella forskningen om skräck och fantastik är bristen på områdesöversikt och urvalskriterier mer påtaglig. Vid behandlingen av den fantastiska litteraturen och relationen mellan skräck och fantastik hänvisar Johnsson till Tzvetan Todorovs *Introduction à la littérature fantastique* (1970) och Rosemary Jacksons *Fantasy: The Literature of Subversion* (1986). Att i detta sammanhang åberopa två standardverk på området kan vara motiverat men jag saknar flera senare studier med mer relevans för avhandlingsämnet, som Deborah A Harters *Bodies in Pieces: Fantastic Narrative and the Poetics of the Fragment* (1996).

Vad gäller redovisad forskning om skräcklitteratur är frånvaron av tidigare forskning mer allvarlig. Om Johnsson hade valt att, som i avsnittet om den fantastiska litteraturen, hänvisa till standardverken förstår jag noten till David Punters *The Literature of Terror* (1996), men då saknar jag andra verk, som Fred Bottings *Gothic* (2002). Nu är det visserligen inte skräckgenren i allmänhet utan identitetstematiken som intresserar Johnsson. Vad gäller studier om det monstruösa refererar han till David Gilmores

*Monsters. Evil Beings, Mythical Beasts, and all Manners of Imaginary Terrors* (2003) och Noël Carrolls *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart* (1990). Jag förundras dock över att han inte använder sig av den senares diskussion om monsterkonstruktioner. Carrolls precisering av olika typer av dubbelgångare är, vad jag känner till, en av de mest klagörande. Med hjälp av Carroll hade Johnsson inte bara nått längre i precision, utan han hade också fördjupat sin analys av dubbelgångare hos Strindberg. Vad gäller dubbelgångarmotivet finns det dessutom flera standardverk som saknas i Johnssons undersökning, till exempel Masao Miyoshis *The Divided Self* (1969).

Henrik Johnsson har valt ett intressant och relevant ämne för sin avhandling: skräckmotiv och identitetstematik i Strindbergs författarskap. Hans redovisning av Strindbergs läsning och av hur tidigare forskare har noterat förekomsten av skräckmotiv och fantastiska inslag i Strindbergs böcker visar också att ämnesvalet är motiverat. Johnssons avhandling uppvisar emellertid allvarliga brister vad gäller förankring i tidigare forskning och teoribildning samt vad gäller definition av centrala begrepp, som skräck och fantastik. Det är också anmärkningsvärt att Johnsson aldrig gör mer än redovisar förekomsten av fyra skräckmotiv i Strindbergs författarskap och att avhandlingen saknar en fördjupad analys av motivens berättartekniska och tematiska roll för identitetstematiken. Den läsare som förväntar sig en nytolkning av de prosatexter och dramer som behandlas i avhandlingen blir alltså besviken. Detta är beklagligt med tanke på ämnets relevans och dess aktualitet för såväl Strindbergforskare som forskare inom området gotik, skräck och fantastik.

*Yvonne Leffler, Göteborgs universitet*

# Eyvind Johnson & Rudolf Värnlund

Jimmy Vulovic, *Ensamhet och gemenskap i förvandling: Vägar genom Eyvind Johnsons och Rudolf Värnlunds mellankrigsromaner*

Stockholm: Carlssons, 2009, 323 s. (diss. Lund)

Vänskapen mellan Eyvind Johnson och Rudolf Värnlund har berörts i flera avhandlingar och studier. Likaså har den omfattande brevväxlingen under 1920-talet mellan de två författarna citerats och diskuterats i olika sammanhang. Endast brottstycken har publicerats (*Bonniers litterära magasin* 1953 och *Ord och bild* 1984). Arbetet med att publicera den omfattande brevväxlingen närmar sig nu, enligt tillförlitliga uppgifter, ett avgörande skede och kommer att resultera i flera volymer med omkring tusen sidor.

Brevväxlingen mellan Johnson och Värnlund spelar en viss roll i Jimmy Vulovics avhandling, som lades fram i Lund i februari, om än kanske inte så stor roll som utlovas i baksidestexten.

Den tidigare forskningen om de två författarskapen har alltför ofta inriktat sig på den ene eller den andre. Det har funnits en tendens till partitagande antingen för Johnson som den store förnyaren av den svenska romanen, eller för Värnlund som den som gick under i kampen mot en oförstående kritikerkår därför att han – till skillnad från Johnson – förblev trogen sin ungdoms radikalism. Inte heller min egen avhandling (*Amor fati: Rudolf Värnlund som prosaförfattare*, 1989) är helt fri från den tendensen.

Därför är Vulovics grepp mycket välkommet. I sin undersökning av temat ensamhet och gemenskap i *förvandling* – ett nyckelord i avhandlingen – studerar han samband och paralleller mellan författarnas verk. Det resulterar i en analys som är mer inriktad på tidsperioden – tiden mellan de två världskrigen – än på enskil-

da författarskap. Därmed inte sagt att avhandlingen inte lägger något nytt till vår kunskap om de verk som studeras, men fokuseringen på förbindelserna mellan de två författarna och deras verk och hur de samspelar med samtiden leder till nya infallsvinklar.

En betydelsefull utgångspunkt i avhandlingen är det dialogiska förhållningssättet. Den som känner sig instängd i en gemenskap längtar efter ensamhet och oberoende, och den som upplever ensamhet längtar efter gemenskap, så formulerar Vulovic avhandlingens grundtema. Vulovic menar att det är ur »dialogen mellan sådana insikter och förhoppningar som de båda författarna skapar en stor del av sin mellankrigsprosa«. Avhandlingen analyserar inte bara två författare som själva har ett dialogiskt förhållningssätt i sina texter, den gör det också genom att iscensätta en dialog mellan författarskapen.

I Värnlunds fall finns det en dialogisk struktur i författarskapet, där olika verk förhåller sig polemiska mot varandra. Olika infallsvinklar på problemet ensamhet och gemenskap, eller individen och kollektivet, prövas i en rad romaner utan att författaren fastnar för någon definitiv lösning på problemet. Örjan Lindbergers inflytelserika artikel i samband med Värnlunds död 1945 (*Vi* nr 9) karaktäriserade författaren som arbetardiktningens Hamlet. En senare bild av Värnlunds författarskap har snarare betonat det medvetna i rörelsen mellan individen och kollektivet och skjutit analogin med Hamlet i bakgrunden.

Johnsons författarskap har mer omedelbart beskrivits som medvetet dialogiskt. Karaktären Märten Torpare uppträder i ett antal romaner under senare delen av 1920-talet och 1930-talet och summerar successivt författarskapets hållning till tidens stora frågor. Johnson anknuter själv direkt till analogin med Hamlet i romanen *Avsked till Hamlet* (1929) som får utgöra avstamp för författarens engagemang i 1930-talets politiska strider och då framför allt annat kampen mot fascismen och nazismen i dess delvis olika skepnader.

Även den omfattande brevväxlingen mellan författarna vittnar om ett dialogiskt förhållningssätt. I brevväxlingen är det främst dialogerna om litterära, estetiska och sociala frågor som intresserar avhandlingsförfattaren. Vulovic sätter olika brev i relation till sina egna tolkningar av flera romaner, och han använder de senare som hjälpmedel. En reservation är dock på sin plats här: det är sannolikt inte möjligt att göra den närmast unika brevväxlingen fullt rättvisa innan den publicerats i sin helhet.

Avhandlingens struktur är uppdelad i tre olika steg. Tre representativa romaner vardera av Johnson och Värnlund får belysa varandra i tre analytiska kapitel. De tre stegen eller faserna inleds med kapitlet »Viljan att döda en drake – Två unga män inträder på litteraturens väg« och behandlar de två debutromanerna *Timans och rättfärdigheten* (1925) och *Vandrare till intet* (1926). Johnson hade då redan 1924 publicerat novellsamlingen *De fyra främlingarna* och Värnlund hade hunnit med två samlingar noveller, *Döda människor* (1924) och *Ingen mans land* (1925). Här spelar analysen av olika karaktärers perspektiv en avgörande roll, vilket sedan kompletteras när Bachtins kronotop förs in i samband med de vandringar som spelar en framträdande roll i flera av de två författarnas verk.

I det andra kapitlet, »Viljan att visa en verklighet – Tvåfrontskamp för erkännande i den svenska litteraturen«, görs ett hopp i tiden till 1930-talets början. De två författarnas strävan efter erkännande och förnyelse följs och Vulovic undersöker de två romanerna *De frias bojor* (1931) och *Bobinack* (1932).

Värnlunds *De frias bojor* kan beskrivas som en roman där motstridiga intressen och samhällsklasser hittar en gemensam grund och försonas. Vulovic konstaterar att vägens kronotop så gott som försvinner hos Värnlund i den här romanen, medan den används med stark betoning i Johnsons *Bobinack*. Det låter sig ganska enkelt konstateras, men det intressanta är att avhandlingen kopplar analysen av kronotopen till

huvudtemat ensamhet och gemenskap. Vägens kronotop dominerar i *Vandrare till intet*, vilket korresponderar med huvudkaraktären Leo Fasts vandring från gemenskap och mot den stora ensamheten. I *De frias bojor* går rörelsen i motsatt riktning, Henriksson-Hall lämnar sin primära gemenskap och rör sig i ensamhetens riktning. Han slår sig fram till ställningen som hänsynslös kapitalist men vänder sedan efter diverse konflikter tillbaka till gemenskapen, som nu är större och mer omfattande.

Det tredje kapitlet tar fasta på de två författarnas bidrag till 1930-talets proletära självbiografier, *Romanen om Olof* (1934–37) och *Hedningarna som icke hava lagen* (1936). Vulovic konstaterar att det finns betydande likheter mellan de två projekten, men det mest intressanta är att Olof i Johnsons roman finner vägen till den egna individualiteten, medan Olle Nording i Värnlunds roman tycker sig ha funnit en gemenskapens lag, en kollektiv moral. Det är en slutsats som säger mycket om skillnaderna mellan de två författarnas utveckling och då inte bara snävt litterärt. Värnlund strävade under 1930-talet efter att skapa en ny etik, en ny moral som lika mycket tog hänsyn till individens som kollektivets intressen. Den strävan är inte bara märkbar i romaner och dramer utan även i en rad artiklar och essäer.

Det är kanske just på den här punkten som man kan ana varför gemenskapen mellan de två författarna avtar i intensitet under 1930-talet. Deras författarskap och deras personliga strävan gick i viss mening åt olika håll. I Värnlunds självbiografiska roman är berättarens närvaro mer påtaglig än i Johnsons, vilket manifesterar sig i kommentarer och värderingar. Vulovic ser det med rätta som ett resultat av Värnlunds strävan att gestalta individens relation till kollektivet. Därur uppstår behovet av en ideologisk och sociologisk ram i vilken individer kan sammanstråla i kollektiv. Johnsons berättare har som kontrast en stark dragning till identifikation med enskilda karaktärers perspektiv,

vilket Vulovic ser som en del i Johnsons allt starkare fokusering på individen.

I analysen av de två självbiografiska romanerna för Vulovic också in en annan aspekt av Bachtins kronotop, nämligen olika platser för måltider. Köket är ett rum där betydelsefulla ting ofta inträffar eller avhandlas i Värnlunds roman. I Johnsons roman gestaltas huvudkaraktären Olof Perssons främlingskap inför sin biologiska familj just i form av hans beteende i köket. Båda författarna använder också vindrum, trösklar och trappor som berättartekniska grepp.

Vulovic behandlar vidare de två författarnas klassresa från en proletär tillvaro till att bli en del av de nya intellektuella. Intresset för relationen mellan ensamhet och gemenskap har givetvis en viktig förutsättning i de val som de unga författarna kände sig tvingade till. De två yngre författarna Erik Asklund och Josef Kjellgren kallades i början av sina karriärer för »Värnlunds pojkar«. Johnson och Värnlund planerade gemensamt hur de två skulle initieras bland de nya intellektuella med proletär bakgrund. Inför de två lärjungarnas resa till Paris – och Johnson – skrev Värnlund den 10 juni 1929 ett brev till de två där han förmedlade ett för honom uppenbart viktigt budskap (som han därför strök under): »*ni har bränt era skepp, ni har brutit er ur de cirklar i vilka 'vår' klass annars är instängd, ni har tagit ett steg mot ensamheten och er själva!*«

Avhandlingens slutsats om de två författarnas betydelse för den svenska litteraturen under mellankrigstiden är att de båda dels var mycket medvetna om litterär teknik, dels sofistikerade berättare som ständigt försökte förnya sig. Johnsons litterära inriktning kom att sammanfalla med de varianter av den modernistiska romanen som fick bredast genomslag i etablerade kretsar. Värnlunds sökande efter nya former var intimt förknippat med ambitionen att skapa en ny etik där individen och kollektivet kunde samexistera; det tilldrog sig på lite sikt inte samma intresse. Det kan delvis

förklara varför de två författarnas litterära öden blev så olika trots i många avseenden likartade utgångspunkter.

Jimmy Vulovic använder den tidigare forskningen på ett rimligt sätt och har en generös inställning till föregångarna. Det är en mycket ambitiös avhandling som spänner över både sex romaner och en ansevärd tidsperiod då så mycket händer på olika plan i den svenska litteraturen. Även om ett och annat med nödvändighet blir upprepat och refererat i en avhandling med ett så brett grepp, lyckas Vulovic utan tvekan belysa tidigare förbisedda inslag i de två författarskapen. Avhandlingens största förtjänst är dock att den lyfter fram samband mellan de två författarnas verk på ett sätt som ger mersmak. Marken är därmed bruten för vidare jämförande studier av de två författarskapen – och kanske inte bara Johnsons och Värnlunds utan också verk av andra författare som under mellankrigstiden ingick i samma krets.

Avhandlingen är också försedd med en del bilder, varav några inte tillhör de i sammanhanget vanligast förekommande.

*Per-Olof Mattsson, Stockholms universitet*

## Fria Själur

Nina Björk, *Fria själar: Ideologi och verklighet hos Locke, Mill och Benedictsson*  
Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2008, 324 s.  
(diss. Göteborg)

»Alla människor är födda fria och lika i värde och rättigheter.« Så inleds FN:s allmänna förklaring om de mänskliga rättigheterna från 1948. De rättigheter som inryms i FN-deklarationen innehåller, enkelt uttryckt, de grundläggande friheterna, såsom rätten att hysa eller uttrycka åsikter, att utöva en religion, att bilda eller gå med i en organisation eller att ordna möten.

Även om dessa friheter i praktiken inte omfattar alla människor på jorden, anses i all fall den västerländska människan i vår samtid vara fri. Hon sägs vara fri att välja allt från religion och livsstil till, i dag, bredbandsbolag och hemtjänst. Föreställningen om denna frihet är en grundbult i den moderna människans syn på sig själv och samhället. Denna världsbild har djupa rötter i upplysningstänkandet, alltså i det sena 1600-talets och 1700-talets förnufts- och frihetsidéer, men det var under 1800-talet som frihetsbegreppet utvecklades med de moderna politiska ideologierna konservatism, socialism och liberalism. Dagens uppfattning om frihet utgår dock framför allt från grundläggande värderingar hos liberalismen, framför allt från liberalismens store 1800-talsfilosof John Stuart Mill.

Mill är också en av de filosofer som litteraturvetaren Nina Björk analyserar i sin avhandling *Fria själar: Ideologi och verklighet hos Locke, Mill och Benedictsson*, där hon för fram en motbild till det hon ser som frihetens obegränsade – och omänskliga – anspråk. Hon argumenterar för att människan istället för att vara i grunden fri, är en beroende och relationell varelse, som blir till i samspel med andra människor och den natur hon är avhängig av. I fokus för hennes analys står, förutom Mill, 1600-talsfilosofen John Locke och den svenska författaren Victoria Benedictsson.

Nina Björk menar att vi i vår tid förnekar det faktum att vi är bräckliga biologiska varelser och istället tror oss vara fria att skapa oss själva och förverkliga alla våra drömmar. Hennes ifrågasättande av vår grundmurade tro på det individuella oberoendet baseras på det personliga planet av Björks erfarenheter av att leva med barn och av klimathotets realitet.

För alla med erfarenheter av barn, eller av gamla och sjuka, är det lätt att instämma i Nina Björks reflexioner kring människans basala beroende av andra människor, och hennes känsla av att vår kultur på olika sätt försöker tränga undan detta. Det är onekligen modigt av Björk

att ge sig i kast med denna stora existentiella fråga i en litteraturvetenskaplig avhandling! Hon insåg förstås att hon måste hitta en fråga av begränsad omfattning och hitta bestämda texter att ställa denna fråga till. Det hon bestämde sig för var att gå tillbaka på vissa grundläggande liberala texter, samt att läsa Benedictssons dagböcker och en roman som uttryckte samma dröm som dessa – drömmen om en individ som själv kan avgöra sitt öde. Och den fråga hon ställde till dessa texter var: *hur gör dessa författare när de skriver fram människan som oberoende och okroppslig?*

När hon så ger sig i kast med att analysera Lockes *Two Treatises of Government*, Mills *Om friheten* och *Förtrycket av kvinnorna* samt Benedictssons roman *Pengar* och dagböckerna *Stora boken* 1–3 är det alltså denna fråga som står i centrum. Hon avser alltså inte att utreda dessa författares hela tänkande ifråga om liberalism och människosyn. Och eftersom detta är en avhandling i litteraturvetenskap ställer hon en i grunden litteraturvetenskaplig fråga även till politiska och filosofiska texter. Jag ser detta som avhandlingens både styrka och svaghet. Styrka, eftersom den renodlar en insikt vi inte kan komma undan – vår kroppslighet och vårt beroende av andra människor för att överleva. Svaghet, för att den också förenklar modernitetens eller den liberala grundhållningens mekanismer. Det samhälle som utvecklats utifrån ideal om individens frihet har skapat hårdför kapitalism, konkurrens och klimatförstöring, men även ökad välfärd och trygghet för allt fler.

När Nina Björk läser Mill och Locke läser hon deras texter just som texter, tagna ur sitt idéhistoriska sammanhang. Därigenom får hon fram inkonsekvenser och motsägelser. Men idéer och föreställningar existerar inte i ett vakuum. De är alltid i dialog med den tid då de tänks och skrivs. Liberalismens föreställning om den principiellt eller potentiellt fria människan formulerades i reaktion mot livsegenskap, fadersvälde och nedärvda rättighe-

ter. Idéer förändras också när de används och tolkas i nya sammanhang. Under den tidiga kapitalismens mest långtgående exploatering av människan utvecklades också socialliberala idéer som gick ut på att skapa skyddsnet för de svaga och mest utsatta. Denna idealistiskt grundade liberalism utvecklades i England av några oxfordintellektuella, Thomas Hill Green var en av dem, och kan ses som en reaktion mot den gamla liberalismens idéer om att de sociala problem som följde i industrialismens och urbaniseringens spår kunde lösas med individualism och frivillighet. En insikt växte fram, att mänsklig misär och brist på tillfredsställelse av grundläggande behov inte bara var en fråga för individen. Det handlade istället om förhållanden som styrdes av starka opersonliga krafter där det behövdes statliga och samhälleliga regleringar till skydd för den enskilde. En senare representant, Leonard Hobhouse, fick stort inflytande på svenska vänsterliberaler – bl.a. flera av kvinnorna inom Fogelstadkretsen – vilka var en av de grupperingar som utformade den värderingsmässiga grunden för folkhemmet och svensk välfärdspolitik. Den tes om den autonoma människan som Nina Björk läser in hos Mill finns visserligen där – men den har inte stått oemotsagd inom liberalismen som tanke-system. Den liberala ideologin i sin helhet, om man nu kan ringa in en sådan, kan alltså inte sägas förneka människan som en beroende och relationell varelse.

I Nina Björks textanalys ingår också Mills *Förtrycket av kvinnorna*. Även här dekonstrueras Mills fri- och jämlikhetsargument. Och helt klart är att hans analys av det irrationella kvinnoförtrycket är betydligt mera övertygande än förslagen till åtgärder. Men *Förtrycket av kvinnorna*, som kom ut 1869, blev dock en mycket viktig inspirationskälla för den framväxande kvinnorörelsen. Mill argumenterar passionerat för att kvinnor ska ha samma fri- och rättigheter som män, och på samma villkor. Detta innebar stora inskränkningar, eftersom Mill egentligen talade om fri- och rättigheter för en borgerlig,

bildad individ – man eller kvinna – med egen-dom. Mills skrift är i stor utsträckning en upp-görelse med missförhållanden, men rymmer också en storartad vision. Många kvinnor som, liksom Victoria Benedictsson, längtade efter självständighet och befrielse från faktiska och formella livsrestriktioner, förfördes givetvis av Mills utopiska budskap om den fria människan. Nina Björk menar att denna berättelse bidrog till att Benedictsson tog livet av sig; insikten att hon trots sin övertygelse om den fria människan inte kunde skapa sig själv, bortom de patriarkala strukturerna.

Det är nog detta slags resonemang jag har svårast för i Nina Björks avhandling: den tämligen kontext- och historielösa kopplingen mellan texter, idéer, strukturer och individ eller samhälle. Hur idéer påverkar vårt medvetande och handlande är en minst sagt komplicerad process. Att vi lever i en (västerländsk) kultur som hellre betonar människans oändliga möjligheter än hennes kroppsliga begränsningar har givetvis med idéer att göra. Men också med mycket annat. Med sin avhandling för Nina Björk fram en motbild mot tidens förhoppningar om den oberoende individen. Förr eller senare blir vi alla medvetna om den beroende kroppen. *Fria själar* är en engagerad och politisk påminnelse om detta.

Lena Eskilsson, Umeå universitet

## Kärlekshistoria

Eva Borgström, *Kärlekshistoria: Begär mellan kvinnor i 1800-talets litteratur*  
Göteborg: Kabusa Böcker, 2008, 307 s.

I *Kärlekshistoria* undersöker Eva Borgström hur kärlek mellan kvinnor skildras i 1800-talets litteratur. Framförallt tre perioder studeras: först Bremers och Almqvists 1830-tal,

sedan det moderna genombrottet där två för vår tid mindre kända författarskap lyfts fram, Vilhelmine Zahle och Mathilda Roos, och avslutningsvis texter av Strindberg och Ellen Key från tiden närmast före och tiden närmast efter sekelskiftet 1900.

Ingen liknande större studie av samkönad kärlek i svenskt 1800-tal har tidigare genomförts. Med undantag för Vilhelmine Zahle och Mathilda Roos är det relativt väl utforskade författarskap som Borgström undersöker, men hon gör det med helt nya ögon. Särskilt det inledande kapitlet om Fredrika Bremers liv och verk förtjänar att lyftas fram. I studien visar Borgström hur Bremer med hjälp av begreppet romantisk vänskap kan gestalta passionerade kärleksrelationer mellan kvinnliga karaktärer i sina romaner. Utifrån samma begrepp diskuterar Borgström även hur det som tidigare setts som nära vänskapsrelationer i Fredrika Bremers liv kan förstås som just kärleksrelationer. Merparten av den forskning som bedrivits om Bremers författarskap har koncentrerats kring debutromanen *Familjen H\*\*\** (1830–31) samt Bremers brev och resedagböcker. Med tanke på att Bremers huvudsakliga verksamhetsområde var romanen och att hon genom sin romankonst arbetade målmedvetet med att lansera den borgerliga familjeromanen i Sverige är det egentligen ganska underligt att så få av hennes verk varit föremål för forskning. Tilläggas kan att Bremers publikationslista är relativt omfattande. Det är som att det finns ett motstånd, eller kanske snarare en skevhet, i Fredrika Bremers romaner som bidragit till att hålla forskare på avstånd. I Bremers verk finns nämligen element som inte enbart låter sig förklaras inom en heterosexuell förståelseram. I sin studie sätter Eva Borgström, genom noggranna och välgrundade analyser av *Presidentens döttrar* (1834), *Nina* (1835), *Hemmet* (1839), fingret på ett antal förlösande queera punkter i Bremers romankonst. Vid sidan av de mer obligatoriska heterosexuella kärleksintrigerna finns ett flertal mycket nära relationer mellan kvinnor i Bre-

mers verk. Överhuvudtaget är det om kvinnor Bremer skriver, och Borgströms analyser visar på nya vägar att förstå några av dessa relationer som just samkönad kärlek.

Även undersökningen av Almqvists *Drottningens juvelsmycke* är mycket idérik. Att denna roman leker med kön, kropp, kärlek, sexualitet och begär är i sig inget nytt. Borgström visar dock via intertextuella och intermediala referenser till Platons *Symposion*, samtida opera och pornografiska berättelser precis hur central och integrerad tematiken kring samkönat begär är i romanen. Viktigt är också avsnittet om de två pionjärerna Mathilda Roos och Vilhelmine Zahle. Under Bremers tid var synen på vilka känslor och handlingar som var tillåtna mellan kvinnor på många vis mycket friare än under det mer strikt naturvetenskapligt influerade 1880- och 90-talet. I det moderna genombrottets radikala författaranda kan dock Roos och Zahle gestalta kärleksrelationer mellan kvinnor som centrala motiv i berättelsen, vilket är en nyhet i det skandinaviska sammanhanget vid den här tiden.

I *En kärlekshistoria* skildras också motståndets (till samkönad kärlek) historia och hur detta är mångfacetterat och ambivalent som i Strindbergs produktion och mer entydigt fast som i Ellen Keys darwinistiska debattskrifter. I såväl Strindbergs som Keys författarskap fångar Borgström en närmast kronisk oro för samkönad kärlek som bland annat yttrar sig i ett tillsynes tvångsmässigt uppehållande vid heterosexualitet som det enda naturliga och ändamålsenliga.

Analysen i *En kärlekshistoria* är influerad av queerteori. Borgström för emellertid inget utförligt resonemang om valet av perspektiv och dess implikationer i texten. Detta har både för- och nackdelar. Fördelarna är att studien blir mer tillgänglig för en bredare grupp av läsare. Nackdelarna är att resonemanget stundtals riskerar att bli förenklat. Kärlek omskrivs exempelvis inledningsvis som något ganska okomplicerat, naturligt och självklart. Alla



kan bli kära oavsett i vilket kön. Detta må vara sant, men sådana beskrivningar riskerar samtidigt att undergräva de teoretiska grundvalar på vilka studien bygger, nämligen att kärlek (eller snarare de former som kärleken tar), sexualitet och kön kan förstås som sociala och kulturella konstruktioner skapade av och beroende av makt. Ytterligare en nackdel med att studiens teoretiska perspektiv inte diskuteras är att viktiga genusteoretiska diskussioner ibland utelämnas. I en not framgår att Eva Borgström inte är övertygad om Claudia Lindéns feministiska omtolkning av Ellen Keys författarskap. Det skulle ha varit intressant att få en mer utförlig redovisning av Borgströms sätt att resonera i denna fråga.

Ytterligare en invändning rör urval och proportioner i Borgströms studie. Avsnitten om Strindberg och Key lyfter inte riktigt. Studiens huvudsakliga fokus är att skildra samkönat begär mellan kvinnor. Detta förloras dock ur sikte när oproportionerligt mycket utrymme ägnas åt idéanalyser av Strindbergs och Keys syn på kön och sexualitet i allmänhet. Jag saknar också en vidare diskussion om hur Strindbergs och Keys texter kan förstås i ett större europeiskt sammanhang. Är den skandinaviska litteraturen på något vis unik eller liknar diskussionen om samkönad kärlek i Sverige den som också pågår i andra länder? Detta gäller för övrigt även behandlingen av romantisk vänskap i kapitlet om Fredrika Bremer där det hade varit spännande med fler exempel på hur samkönad kärlek gestaltas i den europeiska romanlitteraturen. Fredrika Bremer var exempelvis en stor beundrare av Maria Edgeworths romaner där liknande motiv förekommer. Min uppfattning är att avsnitten om Strindberg och Key hade kunnat kortas ned. I en reducerad version hade de dessutom med fördel kunnat fungera som en inledande idéhistorisk bakgrund till avsnitten om Mathilda Roos och Vilhelmine Zahle. Flera av Keys och Strindbergs texter härrör visserligen från ett senare publikationsdatum (dvs. efter sekelskiftet 1900) än Roos och Zahles verk,

men tidens författare förhåller sig till samma naturvetenskapligt influerade idéer. De studerade författarna relaterar även till varandra, exempelvis befann sig Mathilda Roos på direkt kollisionskurs med Keys socialdarwinistiska idéer.

Till skillnad från avsnitten om Strindberg och Key hade dock undersökningen av Bremers romaner vunnit på att utvidgas, förslagsvis med en analys av något av de senare verken i författarskapet. Bremers senare romaner, inte minst den sista *Herta* (1856), skiljer sig nämligen markant från de skrivna under 1830-talet. Sker en utveckling över tid vad gäller gestaltning av samkönad kärlek i hennes författarskap? Blir motivet mer eller mindre centralt?

Borgström behandlar både liv och verk men i olika utsträckning. Jag tror det skulle ha varit bra med ett förklarande resonemang om varför biografi ibland ges utrymme i studien men inte alltid. Vilka prioriteringar har gjorts och varför? Som tidigare nämnts innehåller studien en radikal omtolkning av Bremers biografi. Borgström antyder också att Ellen Key privat hade en mer avspänd attityd till samkönad kärlek än vad hennes debattskrifter signalerar. Denna tråd följs emellertid inte upp, vilket är synd. I Strindbergs fall behandlas biografi nästan inte alls trots att det är intressant hur han på tvärs mot den bristande förståelsen i de egna texterna för såväl kvinnors emancipation som samkönat begär, privat faktiskt föredrog emanciperade kvinnor med ett komplext och i hög grad mångfacetterat erotiskt begär.

*Maria Löfgren, Umeå universitet*

# Teaterhistoria I

*Ny svensk teaterhistoria. Band 1: Teater före 1800*, Tomas Forser (huvudred.) & Sven Åke Heed (bandred.)  
Hedemora: Gidlunds, 2007, 323 s.

Sverige har, inte minst i jämförelse med våra nordiska grannländer, varit mycket eftersatt när det gäller teaterhistoriska översikter. Men plötsligt har vi på kort tid fått hela tre: förre Dramatenchefen Lars Löfgrens *Svensk teater*, som kom ut på Natur och Kultur 2003; *Teater i Sverige* som Willmar Sauter, Lena Hammergren, Karin Helander och Tiina Rosenberg gav ut på Gidlunds förlag året efter, och *Ny svensk teaterhistoria* som kom på samma förlag 2007 med Thomas Forser som huvudredaktör. Några av oss har verkligen sett fram emot i synnerhet detta sistnämnda verk som framöver kommer att betraktas som den officiella svenska teaterhistorien. Att det inte varit en alldeles problemfri tillblivelse har jag förstått sedan tidigare, och professor Willmar Sauter ger i senaste numret av *Theatre Research International* (2009:1) – i en översiktsartikel om aktuell nordisk teaterforskning – en viss inblick i den process som ledde fram till Forsers teaterhistoria i tre vackra band. Sauter berättar i *TRI* att han själv, tillsammans med en grupp teaterforskare från Stockholms universitet, lämnade in en ansökan till Vetenskapsrådet, men pengarna tillföll alltså i stället en konkurrerande grupp som till större delen bestod av litteraturvetare.

Det framgår av Sauters artikel att hans bok hade fått en mer teaternära och teoriuppdaterad prägel. *Teater i Sverige* ger också ett mer fragmenterat, mångstämmigt intryck än *Ny svensk teaterhistoria*. I första hand eftersom tyngdpunkten i den förra boken ligger på den yngre teaterhistorien, på huvudstaden och på forskare som på en gång studerar teaterns historia och försöker att locka/tvinga av det förflutna innebörder som säger vår samtid något. Avsikten med den boken är att söka sig bortom teaterhis-

toriens »stora och märkvärdiga begivenheter« och krympa »utrymmet för vissa förgrundsfigurer och institutioner, som traditionellt har dominerat forskningen om svensk teater«.

Professor Sven Åke Heed, som är den ende renodlade teatervetare som deltar i Forsers projekt, knyter an till dessa tankar i sin inledning till första bandet av *Ny svensk teaterhistoria*, som Heed också är redaktör för. Heed framhäver bland annat att teatern måste betraktas som en spelkultur snarare än en skriftkultur. Detta första band, som behandlar teatern före 1800, präglas dock som helhet i väldigt hög grad av litteraturvetenskapliga perspektiv. Tyngdpunkten ligger på den textbundna teatern (man formligen hör en suck av lättnad när forskarna kan falla tillbaka på referat av dramer), på »förgrundsgestalter« (bokens senare hälft är uppbyggd kring personer »vars betydelse för utvecklingen knappast kan överskattas«) och på den redan väl dokumenterade och väl utforskade kungliga teatertraditionen. Gustav III får förstås sin beskärda del av uppmärksamheten, och kungamordet 1792 utgör bokens dramatiska höjd- och slutpunkt.

*Ny svensk teaterhistoria* är med andra ord mer traditionellt upplagd och till det yttre så ståndsmässig att man spontant vill göra honnör och slå ihop klackarna. Några längre programförklaringar behövs inte. Här är det i första hand arkivfakta som ska grävas fram och redovisas. I stället för att knyta an till aktuell teaterforskning relaterar Forser sin teaterhistoria till Georg Nordensvans teaterhistoria från 1917. Man får ingen klar bild av vad som hänt på fältet sedan dess. En aktuell forskningsöversikt letar man förgäves efter. Här finns heller inget enskilt kapitel om teaterhistorieskrivning eller om det märkligt flyktiga material som forskaren är hänvisad till, ingen text om nationen, teatern och den nationella identiteten. Här nämns inte med en stavelse exempelvis Loren Krugers nationalteaterforskning, eller den forskning på området som bedrivits av den framstående internationella grupp – Freddie Rokem, Bruce

A. McConachie, Steve Wilmer – som professor Pirkko Koski lyckats knyta till Helsingfors universitet. I stället är det de medverkandes egna tidigare texter som tar mest plats i litteraturförteckningen.

Första bandet består av elva kapitel som genomgående är cirka 30 sidor långa. Endast Gunilla Dahlbergs bidrag – »Hovens och komedianernas teater« – har av någon anledning fått lov att skena iväg till över 60 sidor. Kanske är det för att Dahlberg skriver om drottning Kristina som är en sällsynt höna i tuppgården. Kanske är det för att ingen ville sätta punkt för Dahlbergs initierade text som verkligen också på ett tjustigt sätt förbinder detalj och överblick, torra fakta och tänkt gestaltning.

Band ett inleds emellertid med Terry Gunnells mycket läsvärda text om den allra äldsta teatern. Gunnell utgår från arkeologiska fynd, hållristningar och runstenar för att dra slutsatser om ett svårtolkat material. Texten spinner fina trådar mellan nu och då och visar, med Johann Huizingas hjälp, att teaterleken tillfredsställer fundamentala behov för människor och därför inte självklart kan betraktas som något importerat: inget som Gustav III påtvingade svenska folket och inget som minskade statsanslag lär kunna utrota.

Gunnell vidgar teaterbegreppet mot rit och lek, och boken karaktäriseras genomgående av ambitionen att vidga begreppet »teater« till att även omfatta andra »teatrala former« med »performativa inslag«: dans, opera, maskerad, liturgiskt drama, skoldrama, retorik, triumftåg, karuseller, fyrverkeridramatik och ringränningar. Det gör onekligen området mer intrikat och intressant att studera, men jag kan ändå inte frigöra mig från misstanken att de medverkande forskarna gör denna manöver för att skapa utrymme för sina egna särintressen. Ann-Marie Nilsson skriver om performativa inslag i medeltida gudstjänster, Kurt Johansson om det svenska skoldramat och Sven Åke Heed skriver om alla de områden som behöver täckas för att kronologin ska bli fullständig.

Heeds kapitel »Folkligt och profant« genomsyrras av en fin nyfikenhet, men de kapitel som beskriver den äldre tidens teater innehåller annars väl många »Det finns anledning att anta«. Ju längre fram i tiden vi kommer desto rikare (och bättre bevarat) blir materialet och författarna behöver inte i samma utsträckning falla tillbaka på kvalificerade gissningar. Här har forskarna – Gunilla Dahlberg, Marie-Christine Skuncke, som skriver om både frihetstiden och den gustavianska teatern, Dag Nordmark, som skriver om teatern utanför Stockholm, och Ingeborg Nordin Hennel, som skriver om olika vägar till en scenkarriär – också i högre grad kunnat förlita sig på grundligt arkivarbete. Materialet är onekligen spännande. Under den svenska stormaktstiden växer det svenska självförtroendet rent militärt och politiskt, samtidigt som den kulturella eftersläpningen blir uppenbar. Satsningen på att komma ifatt innebär för teaterns del att mediet blir ett makt- och propagandainstrument som hovet drar nytta av för att i undersåtarna ingjuta fosterländska känslor – känslor av att man tillhör en gemenskap som delar språk, geografisk hemvist och historia.

I stort repeterar band 1 regenternas historia, det vill säga den historia vi redan har tillägnat oss i skolan, samtidigt som den fördjupar våra kunskaper om det som rör teatern specifikt. Rent pedagogiskt är framställningen bäst när den månar om linjer och traditioner, men modeller som lätt hade kunnat presentera historien på ett översiktligare sätt saknas helt.

Som helhet är det en gedigen volym med välskrivna och välredigerade texter, men man kan fråga sig vem som kommer att läsa och använda boken. Teatervetarna i Stockholm lär ju inte göra det och på de flesta andra håll är teatervetenskapen under avveckling. Boken är inte tillräckligt pedagogiskt genomtänkt för att användas i undervisning och inte tillräckligt uppdaterad för att göra en skillnad i teatervetenskaplig forskning. Boken lär befästa den bild av teatern som många har, att det är en påkostad

verksamhet som ingen på allvar ägnar sig åt, och på sätt och vis är den attityden inskriven i projektet som helhet. Kanske har man störst glädje av dessa verk om man läser dem mot varandra, och varför inte mot exempelvis Philip B. Zarrillis, Carol Fisher Sorgenfreis, Gary Jay Williams och Bruce A. McConachies *Theatre Histories* (2006) – en symptomatisk titel i en tid då många slutat tro att det bara finns *en* historia och *ett* perspektiv att anlägga på det förflutna.

Rikard Loman, Lunds universitet

## Teaterhistoria II

*Ny svensk teaterhistoria. Band 2: 1800-talets teater*, Tomas Forser (huvudred.), Ulla-Britta Lagerroth (bandred.)  
Hedemora: Gidlunds, 2007, 404 s.

Om 1800-talets teater handlar det andra av tre band i *Ny Svensk Teaterhistoria*, ett översiktsverk som några av landets teaterhistoriker arbetat tillsammans med och som litteraturprofessor och teaterkritiker Tomas Forser står som huvudredaktör för. Det är snart hundra år sedan något liknande verks skrevs. Verket fyller verkligen ett gapande tomrum som funnits bredvid musik-, konst- och litteraturhistoriska diton, och det känns därför exklusivt att få vara med om denna händelse. Band 2 som här är i fokus tar ett brett grepp om den svenska 1800-talsteatern, där brytpunkter och större mönster lyfts fram i traditionell handboksform. Till vissa delar är innehållet faktiskt redan dokumenterat i enskilda verk om teater, opera och dans, vilket ger signaler om att det sedan tidigare finns en överenskommelse om vad som utgör huvudgenrerna inom 1800-talsteatern. Nu finns det hela samlat, något som på tacknämligt vis underlättar för den som vill komma i närkontakt

med ett levande och spännande teatermaterial.

Band 2 tecknar seklets teater i stora drag och en av bokens dramaturgiska ledstänger är beskrivningen av intresset för konstformen i termer av teatermani. Formuleringen både livar och skruvar upp förväntningarna på vad i det innehållsrika teaterseklet som skall skildras. Det berättas om hur teatern under 1800-talet blir den offentliga underhållningens medium framför andra och en folkets teater, vilket bland annat medförde en ny kanonbildning med melodramen som livskraftigt genre. Samhällsutvecklingen i stort förändrar villkoren för en expanderande teaterverksamhet i landet, liksom den leder fram till en växande opposition mot teatermonopolet som slutligen hävdades 1842. Huvudstadsteatern såväl som den resande landsortsteatern avhandlas, likaså balettens och operans spännande innehåll och utveckling. Annat axplock ur innehållet är hur frågan om teatercensurerna vara eller icke vara utvecklade sig samt hur vissa teater tekniska innovationer vid sidan av de redan nämnda kan relateras till förändringar i spelstil. Regi som yrkesfunktion börjar etablera sig och 1800-talsteatern beskrivs som en skådespelarnas teater där särskilt de kvinnliga artisterna fick en allt starkare ställning. Boken spänner alltså bågen över teaterfrågor av olika slag och lyfter samtidigt fram några enskilda stora teaterpersonligheters karriärer, exempelvis skådespelaren Elise Hwasers och teaterentreprenören Albert Ranfts.

Bandredaktörerna motiverar materialurvalet med att det inneburit en succé, med att det haft innovativt värde eller sensationella inslag såsom att det utgjort en ny genre. Som läsare blir man försiktigt nyfiken på annat material som därmed faller utanför angiven ram. Ser 1800-talets teaterhistoria annorlunda ut om man inte utgår från succéer eller sensationer tro? Även i det svalta eller avogt mottagna kan ju dölja sig spännande frön till senare succéer. Om man stannat upp vid det mindre framstående, framkommer då annorlunda brytpunkter i mönstren som kanske lägger ut andra spår i teaterhisto-

rien? Under läsningen växer funderingarna på hur vi konstruerar vår teaterhistoria och vilken roll teaterforskaren väljer att inta i relation till sitt material.

Oavsett finns här verkligen mycket gott att hämta för den teaterhistoriskt intresserade, där några underbara illustrationer i färg utgör ett välkommet komplement till texten. Kunskap om det teaterhistoriska arvet, hur teatern etablerar sig på olika platser i landet och hur dess utveckling ser ut ger förutsättningarna för dagens scenkonstnärliga uttryck och relaterar därmed till vilken position teatern har i dagens samhälle, vad denna teater innehåller och inte minst hur mötet mellan teatern och publiken konstituerar sig. För mig aktualiserar läsningen många associationer till dagens teater. Frågor om vad teater är och vad som händer i mötet mellan publik och scen är ständigt aktuella i den teatervetenskapliga diskussionen oavsett vilket sekel man rör sig i, något som även redaktionen för *Ny svensk teaterhistoria* självfallet reflekterat över.

Redan det övergripande förordet berör detta med konstaterandet att varje försök att definiera teater låter sig ifrågasättas med exempel som inte rymms inom definitionen teater men som likväl kan kallas teater, exempelvis sådant som inte förutsätter en scen, text, levande skådespelare eller ens publik. *Ny svensk teaterhistoria* definierar teater som att publiken möter det som utspelar sig på en scen med levande skådespelare som gestaltar en dramatikers text i ett fiktivt teatertrum. Det är i grund och botten den engelska dramaforskaren Eric Bentleys gamla arbetsdefinition från 1960-talet som är utgångspunkt, dock formulerad i en annan ordning som C tittar på A som spelar B. Bentleys arbetsförslag som kommit att få status som regelrätt definition, är dock omdiskuterad och nyanserad på olika sätt av teaterforskningen. Den faller givetvis om det till exempel inte behövs någon publik i traditionell mening för att det skall bli teater. En situation där publiken saknas skapar också problem med hur man skall

tolka ett källmaterial från 1800-talet där recensioner som ställföreträdande publikröst utgör en viktig del.

En annan fråga som relaterar till Bentleys formel och på sätt och vis även till 1800-talsbandet är vad som säger att publiken uppfattar B, det kanske är A som slår igenom? Band 2 lyfter fram några stora teaterstjärnor. Om det fanns en stjärnkult så kanske det var stjärnan som publiken kom för att se och uppskatta, och som B stod i skuggan av. Hela teaterhistorieprojektet hade lyft av att skriva fram frågeställningar och avgöranden om arbetets teori- och metoddiskussioner. Även om man skriver om teater i äldre tid så skapar man projektramarna utifrån en teaterforskningsposition här och nu. Den positionen har alla möjligheter att relatera till aktuella debatter och frågor inom teaterforskningen för att motivera de egna valen.

En annan utgångspunkt för projektets vilja att berätta om teater i en bred mening och utan heltäckande ambition är att svensk är den teater som spelas inom landets gränser. Det framhålls att den har hämtat många och starka influenser från andra länder, något man formulerar som att svensk teater har ett mångkulturellt rotsystem. Ibland kan enkla konstateranden av vad som gör teatern svensk vara befriande, för varför krångla till det? På samma gång blir de konserverande. Exempelvis analyseras *Den lilla Slafvinnan* under rubriken österländsk exotism. Här beskrivs hur teatern för att attrahera en bred publik faller in i en för samtiden vanlig upptagenhet av exotism. Men hur hänger det ihop med det mångkulturella rotsystemet och vilken betydelse har detta i sammanhanget? Det går naturligtvis inte att utveckla sådana resonemang till fullo i en handbok, men markeringar om sådana paradoxer låter sig väl ändå göras utifrån den forskarposition man skriver? Det förvånar inte att teater och samtid exotiserar, däremot att det verkar helt oproblematiskt. Redaktionen föreslår att läsaren tänker sig teatern som en stor familj med likheter och skillnader i dragen och funderar över hur medlemmarna

framträder och presenterar sig och med vilka effekter. Men hur villkoren för att bli inräknad i familjen ser ut går analysen inte in på. *Den lilla Slafvinnan* har helt enkelt sin givna plats i egenskap av genre och populär uppsättning.

Denna konstruktion av teaterhistorien, som man förtjänstfullt framhåller att projektet är, hade vunnit på en självreflekterande hållning till den egna positionen som teaterhistorieforskare verksam i 2000-talet. Jag är helt övertygad om att reflektionerna har funnits med i redaktionens metoddiskussioner och skulle vilja ha den ledstången för läsningen genom teaterhistorien. Hur ser vägen ut där man tagit sina avgöranden? Några tydliggöranden hade gärna fått visa sig i redogörelsen för utgångspunkterna och även i enskilda kapitelbidrag, trots att handboksprojekt vanligtvis inte rymmer genomarbetade problematiserande drag av efterfrågat slag. För oss som räknar oss som medlemmar i teaterforskarfamiljen hade det varit ett mycket givande resonemang att följa och att fundera vidare från.

*Christina Svens, Umeå universitet*

## Teaterhistoria III

*Ny svensk teaterhistoria. Band 3: 1900-talets teater*, Tomas Forser (huvudred.), Sven Åke Heed & Ingeborg Nordin Hennel (bandred.)  
Hedemora: Gidlunds, 2007, 572 s.

Volymen 1900-talets teater utgör det tredje och sista bandet av mastodontsatsningen *Ny svensk teaterhistoria*. Eftersom det gått 90 år sedan Georg Nordensvan gav ut tvåbandsverket *Svensk teater och svenska skådespelare* är denna del av praktverket inte bara efterlängtd utan omfattar också en historisk teaterperiod som aldrig tidigare behandlats i detta omfång.

En viktig orsak är den generella svårigheten att dokumentera teater. Inte ens film och video, som assisterat teaterhistorikern under det gångna seklets andra hälft, har lyckats fånga teaterns levande och flyktiga möte, hur stämningen i salongen kändes. För att inte tala om att ingen föreställning är den andra lik och att all förståelse av teater fundamentalt bygger på olika slags konventioner som genom åren förändrats – något som tvingar bandredaktören Tomas Forser (tillika projektets huvudredaktör) att i förordet ta till en vid och vag definition av begreppet »teater«. Det sistnämnda är en nödvändig pragmatisk hållning som samtidigt vittnar om att denna teaterhistoria oundvikligen, precis som alla andra historieskrivningar, handlar om att bygga konstruktioner samt väcka tankar om självreflektion. Tyvärr kommer den sistnämnda aspekten i skymundan i de enskilda kapitlen.

*1900-talets teater* är det tjockaste (nästan 600 sidor) och även det minst enhetliga av de tre banden – något som speglar det spretiga och omfattande materialet. I det gångna seklets myller av ismer får vi bland annat följa modernismens genombrott och folkteaterns förnyelse, varefter vi sakta men säkert rör oss in på postmodernt minerad mark. 1900-talet skildras som de stora regissörernas århundrade och även de nya mediernas: radio- och tv-teater finns med (de teaterformer under 1900-talet som rimligen nådde allra flest människor), liksom modern dans, nycirkus, avantgardeteater, revy, buskig och dockteater. Utöver ovan nämnda genrer är kronologin till stora delar även uppdelad geografiskt, något som skapar en övertygande illusion av att läsaren erbjuds en samlad, heltäckande bild av svensk 1900-talsteater.

För varje decennium som de välskrivna kapitlen för oss närmare vår egen tid, läggs tonvikten alltmer på författarnas egna möten med teatern – på så sätt blir de själva till sådana källtexter som de under tidigare år haft förmånen att hänvisa till. Historien återges tematiskt-kronologiskt – en metodisk linje som kan tyck-

as välvald med tanke på de olika tyngdpunkter som författarna har i sin respektive forskning. Samtidigt leder de överlappande avsnitten till att kronologin blir mer svåröverskådlig. Exempelvis förekommer Lars Forssell inom kabaren, i kapitlet om radioteater samt som dramatisk författare i bland annat huvudredaktör Forsers långa avslutande skildring av de senaste decenniernas fria teatergrupper i relation till institutionerna. En intressant detalj i den sistnämnda texten är att Forser när han skriver om det berömda manifestet i Göteborg inte meddelar läsaren att han själv var en av dess upphovsmän.

En av svårigheterna med att läsa en heltäckande teaterhistoria som denna är att nästan varje kapitel väcker begär efter mer. När Sverker R. Ek om den moderna regin i början av 1930-talet uttröner att teatern inte längre är »en bildningsinstitution inom den borgerliga kulturfären utan ett opinionsbildande organ i den moderna demokratin« ger han en utmärkt bild av teaterns funktion som kunde ligga till grund för en mer konsekvent tematisk undersökning. Göran Gademans korta kapitel »Manlig homosexualitet på scenen« fick gärna kompletteras av queerperspektiv eller, varför inte, kvinnlig homosexualitet? Det är även synd att Sverige och svenskhet inte diskuteras närmare – inte minst för att epitetet »svensk« under 1900-talet kom att problematiseras avsevärt. Istället kan

det noteras att ett helt kapitel ägnas åt Svenska Baletten (som gav sina föreställningar i Paris!) medan exempelvis Judiska Teatern eller Teatro Popular Latinoamericano utelämnas helt och Ingmar Bergmans karriär göms på ett tjugotal sidor i Sven Åke Heeds kapitel »Stadsteater-tanken i svensk teater« – något som gör att demonregissörens betydelse för den svenska scenkonsten plötsligt känns vag.

Vidare hade jag gärna sett att boken haft en mer teoriuppdaterad karaktär, eller åtminstone någon aktuell forskningsöversikt gällande teaterområdet, liksom genomgående en mer kritisk hållning gentemot teaterkritik och dess historia (inte bara, som här, citerade värdeomdömen), men det är möjligt att bandredaktörerna bedömde det som svårtillgängligt för den bredare läsekretsen. Några direkt störande element är att boken saknar notapparat utan istället längst bak arbetar med referenser till de olika kapitlen samt att index begränsar sig till att endast förteckna pjästitlar och personnamn.

Men alla invändningar kan inte förta helhetsintrycket av ett beundransvärt nationellt historiprojekt om den flyktiga men ändå så levande konstform som är teater. Förhoppningsvis inspirerar de tre banden till ny forskning och fler historieskrivningar.

*Christo Burman, Umeå universitet*

# MEDVERKANDE

Robert Azar är fil mag i litteraturvetenskap. Han har skrivit boken *Incipit tragoedia* (Symposion förlag 2007) om Platons förhållande till aristokratin, samt andra artiklar (t.ex. i *Glänta* och *Res Publica*) och gjort översättningar från franskan. Azar studerar för närvarande Milan Kunderas estetik.

Christo Burman är doktorand i litteraturvetenskap med drama-teater-film-inriktning vid Umeå universitet. Avhandlingsprojektet är av intermedial karaktär och fokuserar teater och teatralitet i Ingmar Bergmans filmkonst.

Lena Eskilsson är universitetslektor och docent i idéhistoria. Hon disputerade 1991 på en avhandling om Kvinnliga medborgarskolan på Fogelstad och har sedan fortsatt med studier i kvinno- och genushistoria, samt fritidens och friluftslivets idéhistoria. Lena är för närvarande prefekt vid Institutionen för idé- och samhällsstudier vid Umeå universitet.

Raoul J. Granqvist är professor emeritus vid Institutionen för språkstudier, Umeå universitet. Hans senaste böcker är *The Bulldozer and the Word: Culture at Work in Postcolonial Nairobi* (2004) och *Writing Back and/in Translation* (2006). Han forskar för närvarande om svenska översättningar av 1700-talsreseskildringar och skriver en bok om 1960-talets Sverige och Afrika.

Katarina Gregersdotter är fil dr i engelsk litteraturvetenskap och verksam vid Institutionen för Språkstudier vid Umeå universitet. Hon disputerade 2003 med avhandlingen *Watching Women, Falling Women: Power and Dialogue in Three Novels by Margaret Atwood*. Hon är knuten till den tvärvetenskapliga forskningsgruppen Challenging Gender vid Umeå universitet där hon framförallt forskar om kriminallitteratur. Hon ingår också i forskargruppen Cyber Echoes, där fokus ligger på fan fiction.

Peter Hultsberg är fil dr i litteraturvetenskap och lektor i svenska vid Stagneliusskolan i Kalmar. Han disputerade vid Växjö universitet våren 2008 med avhandlingen *Därför berör oss fåglarnas liv: Lennart Sjögrens poetiska livsförståelse*. Sedan 1986 recenserar han nyutkommen poesi för bl.a. Skånska Dagbladets räkning. Peter Hultsberg har medverkat i en handfull böcker och tidskrifter, samt skrivit tre diktsamlingar. Den senaste utkom 2002. Hultsberg prästvigdes 1975 och var under nära två decennier verksam som präst i Svenska kyrkan.



Yvonne Leffler är professor i litteraturvetenskap vid Göteborgs universitet. Hennes forskning omfattar framför allt skräckfiktion och svensk 1800-talsroman. Hennes senaste bok är »*Jag har fått ett bref...*«: *Den tidiga svenska brevromanen 1770–1870* (2007). För närvarande arbetar Leffler med modern populärfiktion.

Rikard Loman är fil dr i litteraturvetenskap och verksam vid Lunds universitet. Han disputerade 2005 med en avhandling om Ingmar Bergmans teaterregi med titeln *Avstånd-Närhet: Ingmar Bergmans Vintersagan på Dramaten 1994*. För närvarande studerar han Lars Noréns kontroversiella projekt »Sju-tre«. Han är framför allt intresserad av värde och värderingsfrågor och av Shakespeare.

Maria Löfgren är fil dr i litteraturvetenskap och verksam vid Umeå universitet. Löfgren disputerade 2003 på en genusvetenskaplig avhandling om Emilie Flygare-Carléns författarskap. Hennes forskning omfattar framför allt svensk 1800-talsroman och området svenska med didaktisk inriktning.

Per-Olof Mattsson är fil dr i litteraturvetenskap och disputerade 1989 på avhandlingen *Amor fati: Rudolf Värnlund som prosaförfattare*. Prefekt för litteraturvetenskap och idéhistoria vid Stockholms universitet 2003–2009. Mattsson är ordförande i Eyvind Johnson-sällskapet och arbetar med del 2 av sällskapets utgivning (i samarbete med Ellerströms förlag) i tre band av Johnsons kritik.

Christina Svens är lektor i litteraturvetenskap med inriktning drama-teater-film vid Institutionen för kultur- och medievvetenskaper, Umeå universitet. Hon arbetar för närvarande med projektet *Genus och etnicitet i kurdisk teater i Sverige*.

Magnus Ullén är docent i litteraturvetenskap och verksam som biträdande lektor i engelska vid Karlstads universitet. Han arbetar för närvarande med ett projekt om relationen mellan tro, retorik och litteratur, med särskilt fokus på litteraturen i inbördeskrigets USA. Hans senaste bok är *Bara för dig: pornografi, konsumtion, berättande* (Vertigo, 2009).

Kommande nummer:

Nr 3-4 2009 kommer i slutet av december.

Nr 1 2010 är ett öppet nummer med deadline den 7 december.

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.

## 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 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](mailto:tfl@littvet.umu.se)).

Plusgiro 63 90 65-2

IBAN: SE47 9500 0099 6034 0639 0652

BIC: NDEASESS.

Magnus Ullén om Tomas Bodström och den retoriska situationen

Robert Azar om blickens poetik

Peter Hultsberg om Lennart Sjögrens dikt »Bernt Notke«

Katarina Gregersdotter om omanliga mördare

Raoul J. Granqvist om kolonial problematik hos Sara Lidman

Recensioner