



2008:3-4  
Litteratur & politik

# TIDSKRIFT FÖR LITTERATURVETENSKAP

Redaktör & ansvarig utgivare: Camilla Brudin Borg

Biträdande redaktör: Christer Ekholm

Redaktion: Johan Alfredsson, Björn Andersson (kassör & prenumerationsansvarig),  
Kristina Hermansson, Rikard Ericsson (kritikansvarig), Johanna Lundström Gondouin,  
Nils Olsson, Lena Ulrika Rudeke, Olle Widhe

Redaktionsråd: Eva Hættner Aurelius (Lund), Lisbeth Larsson (Göteborg), Anders Mortensen  
(Lund), Anders Pettersson (Umeå), Torsten Pettersson (Uppsala), Boel Westin (Stockholm)

Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet  
Box 200, 405 30 Göteborg · Tel: 031-7864559

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

Redaktörer för 2009-2010: Maria Jönsson och Maria Löfgren, Umeå universitet

Adress från och med 2009: *TFL*, Institutionen för kultur- och medievvetenskaper,  
Umeå universitet, 901 87 Umeå.

e-post: [Maria.Jonsson@littvet.umu.se](mailto:Maria.Jonsson@littvet.umu.se), [Maria.Lofgren@littvet.umu.se](mailto:Maria.Lofgren@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.

Grafisk form: Jesper Tullback, [jesper@tullback.se](mailto:jesper@tullback.se)

Sättning: Richard Lindmark

Omslag: Dan Borg

Tryck: Munkreklam AB

ISSN: 1104-0556

# 2008:3-4

|  |     |
|--|-----|
| Reflektion/Konfrontation/Diskussion . . . . .  | 5   |
| Den försvunna genusrutan: Politisk styrning av forskningsmedel?<br>Jenny Bergenmar, Tomas Forser, Stefan Helgesson, Maria Jönsson, Sarah Ljungquist, Peter<br>Luthersson, Maria Löfgren, Annika Olsson, Jesper Olsson, Magnus Ullén, Anna Williams |     |
| Babelstornet och människohavet. . . . .  | 13  |
| Jakob Ladegaard  |     |
| Ideologi & hegemoni. . . . .   | 29  |
| Frode Helland  |     |
| När är en gatsten gudomligt våld? . . . . .  | 45  |
| Lilian Munk Rösing   |     |
| Uppfinnandet av det estetiska . . . . .  | 61  |
| Sven-Olov Wallenstein  |     |
| Estetik som politik . . . . .  | 75  |
| Kristina Fjelkestam  |     |
| Konsten att skriva ett mänskligt subjekt . . . . .   | 87  |
| Ann-Sofie Lönngren   |     |
| Merleau-Ponty och litteraturen . . . . .   | 97  |
| Espen Hammer   |     |
| Människa, främmande förhatlig . . . . .  | 107 |
| Helen Andersson  |     |
| Dr Kennedys skeva diagnos . . . . .  | 127 |
| Tilda Maria Forselius  |     |
| Boken om böcker i medieåldern . . . . .  | 141 |
| Magnus Persson   |     |
| Reception/Bevakning/Kritik . . . . .   | 157 |
| David Anthin, Eva Borgström, Ulf Cronquist, Stefan Helgesson, Anders Johansson, Eva Lilja,<br>Marie Löwendahl, Arne Melberg, Anna Nordenstam, Johan Stenström, Ibn Warraq, Marie Öhman   |     |



**P**ornografisk dikt provocerar – men är en sådan litterär provokation också en politisk handling som kan förändra? Hur såg den politiska och den estetiska diskursen ut när den moderne medborgaren föddes, och hur hängde hans födelse samman med den begynnande estetiken? Utan vilka egenskaper riskerar människan att transformeras till ett djur? Vidare: har ideologibegreppet spelat ut sin roll eller har vi behov av att omdefiniera storheter som »ideologi« och »politik« för att kunna tala om litteraturens relation till politik och verklighet? På vilka sätt kan litteraturen vara politisk – idag?

Detta sista nummer från redaktionen i Göteborg har temat *Litteratur och politik*. Så löd även rubriken för de *TFL*-dagar som hölls i Göteborg under två dagar i oktober. Här publicerar vi artiklar skrivna av de inbjudna föreläsarna: Frode Helland, Kristina Fjelkestam, Lilian Munk Rösing, Sven-Olov Wallenstein, Anne-Sofie Lönngren och Espen Hammer. Jakob Ladegaards artikel om Victor Hugos *Ringaren i Notre Dame*, Helen Anderssons om litteraturen och det främmande samt Maria Tilda Forselius essä om Joseph Conrads »Amy Foster« faller också in under temat. Vi presenterar även en artikel av Magnus Persson, om böcker som tematiserar sina egna legitimeringsmöjligheter.

Huruvida forskning och politisk styrning hör ihop är också en fråga vi bett några litteraturvetare svara på i detta nummers enkät om den så kallade genusrutan. Göteborgsredaktionens ambition har varit att diskutera olika aktuella frågor och under de två år som gått har vi tagit upp såväl tjänstetillsättningssystemet, kanondebatten och historiens ställning som litteraturvetenskapens framtid.

Det är därmed dags att låta utgivandet av *Tidskrift för litteraturvetenskap* gå vidare till Umeå. Vi i Göteborg önskar de nya redaktörerna Maria Löfgren och Maria Jönsson lycka till.

*Redaktör Camilla Brudin Borg  
& TFL-redaktionen i Göteborg*



# REFLEKTION/ KONFRONTATION/ DISKUSSION

Den försvunna genusrutan:  
Politisk styrning av forskningsmedel?

Jenny Bergenmar, Tomas Forser, Stefan Helgesson, Maria Jönsson, Sarah Ljungquist, Peter Luthersson, Maria Löfgren, Annika Olsson, Jesper Olsson, Magnus Ullén, Anna Williams

**F**rån och med i år kan/behöver man inte genusdeklarera sin ansökan om projektmedel från Vetenskapsrådet. Den ruta i vilken man med ett kryss kunde ange att projektansökan hade ett genusperspektiv är numera borttagen, som en konsekvens av ändringar i regeringens regleringsbrev. Detta faktum, som kan tolkas och analyseras på flera sätt, påkallar ställningstaganden. *TFL* har därför denna gång manat till reflektion om politisk styrning av forskningsmedel.

Till denna enkät om ett forskningspolitiskt ämne bjöd vi in 28 personer att medverka. 10 svarade, medan alltså hela 18 inte svarade alls eller avböjde. Förvisso lovordade flera av de avböjande vårt initiativ, men ansåg sig själva alltför upptagna för att skriva en kort kommentar. Bortfallet är vårt viss begrundan: under de två år Göteborgsredaktionen nu har gett ut tidskriften har vi tidigare initierat fem olika diskussioner, enkäter och debatter, och det har då aldrig hänt att någon tillfrågad har tackat nej, avböjt eller hänvisat till för stor arbetsbörda.

Frågan är dock av största vikt. Nyligen presenterade regeringen sin forsknings- och innovationsproposition som kommer att gälla fram till 2012. Svensk forskning får mer pengar än någonsin, hela fem miljarder. Regeringen har också från och med i år introducerat en ny finansieringsform där en del av forskningsmedlen (i år över en tredjedel) går direkt till ett antal *strategiska satsningar*. Lars Leijonborg förklarar i regeringens pressmeddelande att man med detta vill »bidra till lösningar på mänsklighetens stora problem«. Områden som får strategisk tilldelning är i första hand medicin, teknik och klimatforskning, inte humaniora och definitivt inte litteraturvetenskap.

Vår fråga om »genusrutan«, dess vara eller icke vara, handlar givetvis om genusperspektiv och genusforskning, men samtidigt om forskningens relation till styrning utifrån. Vi bad alltså ett antal litteratur- och genusvetare att låta följande fråga utgöra underlag för diskussion och reflektion över politisk styrning av svensk humanistisk forskning:

*I regeringens regleringsbrev till Vetenskapsrådet har det under många år hetat att rådet skall befrämja genusperspektivet i forskningen. I regleringsbrevet för budgetåret 2008 är det målet inte längre kvar. Som en direkt följd av detta har den ruta den humanistiske forskaren kunde kryssa i om forskningsplanen berörde frågor »rörande genus/genusperspektiv« försvunnit från Vetenskapsrådets ansökningsformulär. Är det bra eller dåligt att genusrutan är borta?*

*Camilla Brudin Borg & Christer Ekholm*



Jesper Olsson,  
Institutionen för litteraturvetenskap  
och idéhistoria, Stockholms  
universitet

Forskning i bojor eller i frihet. Fullt så dramatisk, tillspetsad och binär är inte situationen, men utan tvekan krävs det uppmärksamhet kring forskares spelrum och en diskussion kring de interventioner som görs. En »genusruta« på ett ansökningsformulär framstår nu inte som någon särskilt produktiv eller uppfinningsrik intervention. Inte bara för att den dras med trovärdighetsproblem (en komplex fråga komprimerad till ett klick), utan också för att den riskerar att kommendera fram sömniga pliktskyldigheter i projektbeskrivningar. Att humanistisk forskning, när den är uppmärksam och medveten om sina politiska implikationer, mycket ofta kommer att framkalla frågor »rörande genus« – vilka man inte nödvändigtvis behöver göra till huvudsak, men väl konfrontera – är en annan sak. Men kanske skulle rutan bara fungera som en väckarklocka i största allmänhet: Genus, för fan! Och som en sådan kan den nog ha haft viss verkan. Å andra sidan är det då kanske dags för andra signalrutor nu: Kommer ditt projekt att rubba disciplinens doxa? Kommer du att pröva andra framställningsformer än dem konventionen påbjuder? Kommer ditt arbete att styras av nyfikenhet och kritiska frågor – eller kommer det i första hand att iakttas de spelets regler som ger legitimitet åt din verksamhet? Klick. Eller nej klick.

Maria Löfgren & Maria Jönsson,  
Institutionen för kultur- och medievetenskaper, Umeå universitet  
(Tillträdande redaktörer för *TFL*)

I en annan samhällsordning skulle vi gärna leva utan örönmärkte forskningsmedel. Om resurserna för humanistisk forskning mångdubblades, med flera olika former av finansierings-

källor, skulle kanske bredd och mångfald i såväl grund- som spetsforskning kunna säkras. Men i nuläget finns varken stora resurser eller ett stort antal finansiärer för humanistisk forskning. Det är de stora forskningsråden som i hög grad styr vilken forskning som är möjlig att bedriva och i förlängningen möjlig att föreställa sig. Att dessa forskningsråd har tagit ansvar för situationen och pekat ut åtminstone ett av många eftersatta forskningsområden som prioriterat är inte mer än rimligt (även om det ska tilläggas att genuskryssat fungerat som en garanti för en kompetent bedömning och inte som en gräddfil för att få forskningsmedel). Om genusmärkningen ska kallas för »politisk styrning« eller inte beror på vad man kallar den »omärkte« forskningen. Forskningsråden styr förutsättningarna för den humanistiska forskning som bedrivs, de sätter agendan exempelvis för hur forskningsmålen ska formuleras, hur metodfrågor ska artikuleras och hur samarbeten ska se ut. Detta är också politisk styrning, om än inte partipolitisk. Så länge normerna för »normalvetenskapen« är oartikulerade ser vi genusmärkningen som ett nödvändigt ont. Vi skulle mer än gärna slippa den lätt förnedrande genusrutan i Vetenskapsrådets formulär (en ruta som inte förpliktigar till särskilt mycket) – men inte under rådande omständigheter. Att genusmärkningen avskaffats leder förmodligen inte till att genusperspektivet integreras i mainstreamforskningen – snarare att det blir legitimt att återigen bortse från det.

Tomas Forser,  
Litteraturvetenskapliga institutionen,  
Göteborgs universitet

Ideologisk statlig styrning av vetenskaplig verksamhet via skattemedel är något som i forskarsamhällets allmänna självförståelse ter sig otänkbart, för att inte säga skrämmande.

Exemplen förskräcker, brukar det rättrådigt heta.

Önskemål om sådan styrning skall inte förväxlas med såväl politikernas som forskarnas egna krav på att den humanistiska forskningen skall ha samhällelig relevans och rentav göra ideologisk nytta. D.v.s. att det vi gör är något annat än lek med pepparnötter som Fredrik Böök en gång hånfullt skrev om vetenskaplig frihjulsåkning och estetiskt lövsågeri.

För den enskilde är det inte alltid helt lätt att kontrollera när den samhälleligt relevanta forskningen övergår i vetenskapligt svajig plädering. Det händer att vi förhandlar med vår egen moral för de goda sakernas skull. Eftersom det är så finns där goda skäl att dekonstruera en massa retorik kring objektiviteten. Men också för staten att inte hålla fram de syltburkar som forskarna bör stoppa fingrarna i. Den där rutan om genusaspekt som för många framstod som ett nödvändigt villkor för att man skulle kunna få tänka och skriva på avlönad tid var såväl ett försök att korrigera forskarsamhällets tänkande som en begränsning av den frihet som är all forsknings förutsättning. Den var dessutom sällsynt olycklig i en tid när genuskorrekt tänkande redan hade all vind i ryggen också på högsta politikernivå och alla hankade sig fram som feminister. Mainstream hade blivit enda vägen.

Då är det väl bra då att rutan är borta?

Nja. Det gör varken till eller från. Perspektivet är redan implementerat inom samhällsvetenskaper och humaniora och i rådets arbetsgrupper och styrelser sitter inte de i majoritet som har alternativa synsätt och perspektiv. Skadan är redan skedd. Det nödvändiga villkoret blev snart sagt ett tillräckligt.

När om tio år eller så det senaste decenniets forskningsanslag kommer att granskas systematiskt skall man finna att en stor del av anslagen gått till dålig forskning med rätt ståndpunkt. Än en gång kommer det att framgå att det inte finns något samband mellan berömvärd ideologi och bra forskning.

Anna Williams,  
Litteraturvetenskapliga institutionen,  
Uppsala universitet

Det är bra att genusrutan är borta. Den må ha bidragit till att fler ansökningar deklarerat ett genusperspektiv, men sannolikt har genusforskningens omfattning eller kvalitet inte påverkats av rutans existens. Rutans positiva effekt är möjligen att de ansvariga för bedömningen av forskningsansökningar blivit mer uppmärksamma på angelägen genusforskning värd att stödja. Genusperspektivet är sedan länge etablerat inom forskningen och det borde därför också vara lättare idag att avgöra om viktig kunskap går förlorad om en sådan analys saknas. Generellt tror jag att det är av underordnad betydelse för den vetenskapliga bedömningsinstansen om forskningsprojektet haft ett genusperspektiv eller inte. En svag ansökan kan inte gömma sig under ett genustäcke. Det avgörande har varit om perspektivet varit väl integrerat, produktivt och nödvändigt, eller endast fungerat som irrelevant utfyllnad.

Rutor. Plötsligt står man där ini. Och inga grindar eller stättor.

Magnus Ullén,  
Avdelen för språk, engelska,  
Karlstads universitet

I en etableringsfas har det varit värdefullt att genusvetenskapen har sanktionerats av det politiska etablissemanget; man kan inte kategoriskt hävda att politisk styrning av forskningen med nödvändighet är av ondo. De hegemoniska strukturerna i den akademiska världen sitter djupt och vill man etablera nya hegemonier måste man kunna tillgripa politiska medel för att åstadkomma förändringar av den inomvetenskapliga situationen.

Samtidigt är det svårt för en forskningsinriktning att i längden uppbära statusen av politiskt förordat perspektiv utan att stelna till

doxa. Redan i föreställningen att vital forskning låter sig reduceras till ett bruk av vissa »perspektiv« rymmer en naivitet som i längden hotar att göra de förordade perspektiven till hinder snarare än till hjälp för en kritisk praktik. Vital forskning produceras inte genom att man anlägger det eller det perspektivet, utan genom att man lär sig översätta begrepp och metoder från en teoretisk situation till en annan. Genusvetenskapens bestående betydelse torde bestå just i att den framtvingat en medvetenhet om en specifik typ av situation som vi förut varit – och för all del fortfarande tenderar att vara – blinda för.

Som politiskt sanktionerat perspektiv inställer sig emellertid också behovet att definiera vad som »egentligen« är genusvetenskap. Därför är det bra att genusrutan nu är borta, inte minst för genusperspektivet som sådant: befriat från kravet att etablera ortodoxi kan det fortsätta att vara en utgångspunkt för en radikal praktik.

### Jenny Bergenmar, Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet

Det är bra att genusrutan är borta, eftersom den av en något paranoid forskarvärld uppfattades som ett obligatorium. Kryssa, annars blir det inga pengar. Följden blev många feldeklarerade projekt, som var okunniga om genusforskning, men bockade av det på blanketten. Samtidigt hördes upprörda rop om politisk styrning. Det är intressant av två skäl: 1) Projekten blev inte präglade av genusperspektiv i någon större utsträckning – styrningen var alltså hårdare i debattens retorik än i verkligheten. 2) Andra politiska satsningar är inte lika kontroversiella. Debatten om varför forskning på havsmiljö gynnas i årets höstbudget har uteblivit. Alltså var det inte bara den politiska styrningen, utan också själva genusforskningen som var problemet.

Det är rimligt att områden som framstår som centrala för samhället prioriteras, eftersom

forskningen inte är till för forskarna, utan för samhället. Tyvärr har det visat sig att forskarvärldens beredvillighet att identifiera förbisedda områden och alternativa perspektiv har varit begränsad. Därför är det bra att den uppmanas att ställa generella rättvisefrågor genom politiska beslut. Genusfrågan är en sådan fråga.

### Peter Luthersson, Lunds universitet, VD Bokförlaget Atlantis AB

Hur blev DDR DDR? Var det för att ondskefulla personer styrde och ställde? Eller var det för att välvilja svämmade över och dränkte all spontanitet och frihet, all lust hos individen att gå sin egen väg och formulera problem efter eget huvud? Repression växer där trycket från konsensus är starkt. Ena dagen krav på klassperspektiv, nästa på genusperspektiv. Här en minister som inte begriper vad som är hans bord och vad som inte är det. Där en underhuggare som står till tjänst med att genuscertifiera institutioner och på så vis gör sig till kommissarie.

Det finns ett stråk av otäckt nyspråk i *TFL*:s cirkulärfråga. Man framställer det som ett »faktum« att forskare inte längre »kan« genusdeklarerera sin ansökan om projektmedel från Vetenskapsrådet. Jag undrar: Hur skulle någon kunna förhindras att redovisa sin forskningsinriktning i själva ansökan? Försvinnandet av »genusrutan« innebär endast att alla inte längre behöver göra övermakten sin reverens. Bara vänner av det totalitära kan sörja.

Tillnyktringen ifråga om »genusdeklaration« är dessvärre inte representativ. Alliansregeringen vidmakthåller inom kultur- och forskningspolitik tyvärr åtskilligt av socialdemokratisk kommandostruktur. I TV ser jag utbildningsminister Lars Leijonborg kommentera forskningspropositionen. Eftersom »jag« har tagit fram si och så många miljarder kronor till forskningen tycker »jag« att det är rimligt att »jag« får vara med och bestämma hur pengarna används, så

ger figuren i rutan. Jag får en intensiv känsla av obehag. Är detta en liberal? Har han då ingen instinkt alls? Förstår han vad han säger? För det första är pengarna inte hans. Och vad skulle göra just honom, en förvisso folkvald men tämligen lågutbildad politiker, lämpad att göra forskningsprioriteringar?

Sarah Ljungquist,  
Institutionen för humaniora  
och samhällsvetenskap,  
Högskolan i Gävle

Det är viktigt att befrämja genusperspektiv i forskningen och det tidigare tydliga statliga kravet på Vetenskapsrådet var bra. Jag ser inget fel i att med politiska medel rätta till skevheter i en obalans, och när det gäller genusforskningen finns fortfarande så mycket okunskap och motstånd att öronmärkning av forskningsmedel till kunskapsområdet är viktig. Jag gör inte heller någon direkt koppling mellan öronmärkning av projektmedel och statlig styrning av forskningen. Staten styr inte vilka teorier och metoder forskare använder sig av bara för att det finns öronmärkta medel till forskning på ett särskilt område. Många ser det så men jag gör det inte. Jag ser snarare öronmärkningen som ett sätt att stimulera eftersatta, nya och/eller alternativa kunskapsområden, vilket på sikt innebär en både bredare och friare forskning än den vi har idag.

Att genusrutan försvunnit från Vetenskapsrådets ansökningsformulär har dock ingen betydelse i sammanhanget. Det kan snarare vara bra. Ser man till den utvärdering av genusinriktningen i projektansökningar inom medicin som gjordes för några år sedan så kan man säga att rutan missbrukades. Hela 70 procent av de genuskryssade ansökningarna saknade nämligen helt genusinriktning. Genusrutan var alltså inget bra system för att identifiera projekt med genusperspektiv. Nej, här tror jag att det alternativa systemet som ersätter genusrutan, där

ansökningar med genusperspektiv identifieras via ett sökordsystem, är bättre. Det väsentligaste är dock att genusforskningen befrämjas.

Annika Olsson,  
Centrum för genusstudier,  
Stockholms universitet

Är det bra eller dåligt att genuskrysset är borta?

För att svara på frågan måste jag börja från början:

Genuskryssen var ju en konsekvens av VR:s uppdrag att främja genusperspektiv i forskning och fyllde en funktion i deras uppföljande och utvärderande verksamhet – de var ett verktyg i VR:s interna analys. I den allmänna debatten kom de dock tyvärr ofta att uppfattas och användas som en direkt symbol och ett bevis för att genusforskning var något statsrelaterat och statsreglerat. Genom denna feltolkning och användningen av en guilt-by-association teknik har forskning inom genusfältet ofta blivit tvungen att förklara och försvara sig på vis som andra vetenskapliga discipliner inte varit nödgade till. Det positiva med situationen har varit att det har förts en ständig diskussion kring vad forskning inom genusfältet är och kan vara, vilket förmodligen har bidragit till att fältet nu är ett livaktigt och starkt forskningsfält. Men det är också så att det utmattat och tagit kraft.

Om jag tänker positivt så är genuskryssens borttagande ett tecken på att vi i dag befinner oss i en situation där forskning inom genusfältet inte behöver främjas och följas upp (VR:s tidigare uppdrag) eftersom denna forskning är etablerad och accepterad som ett vetenskapligt fält bland andra. Om jag tänker negativt så är det ett tecken på en backlash vi då endast befinner oss i början av. Förmodligen ligger sanningen någonstans där emellan.

Jag och många med mig önskar dock att vi nu är redo att ta steget in i en helt annorlunda diskussion än den som de famösa genuskryssen var en del av. Genuskrysset är dött, men länge leve

forskningen inom genusfältet. Jag väljer därför att tänka positivt och svarar med ett rungande: ja, det är bra att genuskryssat är borta!

Stefan Helgesson,  
Litteraturvetenskapliga institutionen,  
Uppsala universitet

Egentligen handlar detta om två olika frågor. Den enklare gäller formen, själva genusrutan: ja, det är bra att den är borta, och jag ska strax förklara varför. Den andra och viktigare frågan gäller VR:s befrämjande av genusperspektivet. Att VR vid en given tidpunkt började understödja samhälls- och humanvetenskapernas genusfokus var betydelsefullt. Historiskt talar vi inte bara om en blind fläck utan om en regelrätt enögdhet där mannen har varit en osynlig norm om det så har gällt konstnärskap, rationellt tänkande eller medicinsk statistik. Vi arbetar fortfarande inom ramen för denna historia, men jag vill påstå att medvetenheten om könsmaktsordningens betydelse har skärpts generellt hos humanister, även när den inte är ett huvudärende för en forskare. Det betyder inte att jobbet är klart (och jag tror heller inte att det på ingenjörsvis kan »klaras av« en gång för alla): även

fortsättningsvis vore det motiverat att VR *bland annat* befrämjade genusperspektivet. Men frågan är hur mycket regeringen ska lägga sig i saken, och vilka former ett sådant befrämjande ska ta sig.

Så länge staten finansierar forskningen kommer staten att påverka den. Det är ofrånkomligt. Denna påverkan bör dock helst vara generell: x antal miljoner till universiteten, y antal miljoner till VR. Om det är starkt motiverat kan även inriktningar – som genusperspektivet – stakas ut i allmänna ordalag. Men så långt som möjligt bör VR:s egna styr- och beredningsgrupper avgöra frågan om forskningsinriktning. En företeelse som genusrutan trivialiserar saken och förvandlar forskaren till statlig uppdragsstagare. I konsekvensens namn, om man tror på kryssrutan som metod, borde man i så fall lägga till ytterligare rutor. Beaktar forskningsplanen intersektionalitet? Queerperspektiv? Postkoloniala perspektiv? Disability studies? Alla dessa inriktningar – som ytterst har med den fortgående utsträckningen av upplysningens jämlikhetsprojekt att göra – har sitt otvetydiga värde i bestämda sammanhang; det vore beklagligt om de reducerades till ett schibboleth som ska rabblas vid forskningsrådets trösklar.



# BABELSTORNET & MÄNNISKOHAVET

Litteratur & demokrati i Victor Hugos *Notre Dame de Paris*

av Jakob Ladegaard

Ladegaard (1978) är Cand. Mag. i Litteraturhistoria och bildanalyse samt doktorand vid Afdeling for Litteraturhistorie, Aarhus Universitet. Där arbetar han med ett projekt om litteraturens förhållande till demokrati inom tysk, fransk och engelsk romantik. Han har skrivit artiklar om litteratur och politik i tidsskrifter som *Vagant*, *Agora* och *Bogens Verden*, och har senast publicerat »De overhørtes stemmer – Om ny dansk socialrealisme og politisk litteratur« i *Æstetik og Politik* (2008). Ladegaard sitter även i redaktionen för *Passage – Tidsskrift for Litteratur og Kritik*.

Då steg Herren ner för att se staden  
och tornet som människorna byggde.  
Herren sade: »De är ett enda folk och  
har alla samma språk. Detta är bara början.  
Nu är ingenting omöjligt för dem,  
vad de än föresätter sig.  
I Mos, 11:5-6.

Förhållandet mellan litteratur och politik har under moderniteten på ett avgörande sätt präglats av den litterära revolution som kallas romantiken. Här fick för första gången begrepp som jämlikhet och frihet en central betydelse i föreställningen om vad litteratur är och kan göra. I en uppgörelse med klassicismens genrehierarkier och dammiga regelsamlingar förklarades litteraturen fri och alla ämnen lika mycket värda. Denna skrivkonstens nya »republikanska konstitution«, som den tyske romantikern Friedrich Schlegel kallade den, kopplades tidigt, av såväl framträdande romantiker som deras fiender, till de demokratiska principer som den franska revolutionen försökt göra till politisk verklighet.<sup>1</sup>

Därmed inte sagt att alla romantiska författare var demokrater. I Tyskland och England hade de romantiska rörelserna en tendens att, från att ha varit republikanska, utvecklas i konservativ riktning, medan det i Frankrike fanns liberala såväl som rojalistiska romantiker redan från början. Ofta var kontrasterna mellan författarnas privata åsikter och de politiska implikationerna av deras verk starka. Så varnade till exempel den öppet ultrakonservative monarkisten Honoré de Balzac för farorna med social rörlighet, fri press och populära romaner, medan han samtidigt blandade personer från alla sociala skikt i sina följetongsromaner. I ett litteraturpolitiskt perspektiv är det just den här sortens oförlösta spänningar som är verkets styrka: en entydig politisk innebörd hör propagandan till, inte den goda litteraturen.

Mångtydigheten är inte mindre framträdande i verk skrivna av revolutionärt eller liberalt sinnade romantiker såsom Schlegel och Novalis i Tyskland, William Wordsworth i England

eller Victor Hugo i Frankrike. Samtidigt som de var bland de första att fantisera om en huvudgata från litteraturens frihet till folkets, var de också de första att uppleva hur den som vandrar denna sträcka ofta går vilse i olösliga paradoxer, eller upptäcker att vägen mot folket och friheten är ordentligt barrikaderad. Deras bästa verk undersöker dessa problem i ljuset av de specifika historiska och sociala omständigheter i vilka de befinner sig. De berikar därmed inte bara litteraturhistorien, utan ökar också vår förståelse för de betydelsekomplex som under en viss epok ligger bakom de bedrägligt enkla orden folk, frihet och jämlikhet, som bildat det gungande underlaget för moderna europeiska demokratier från 1789 fram till i dag.

Ett av dessa verk är Victor Hugos roman *Notre Dame de Paris* från 1831. Denna bok, som nästan ögonblickligen fick klassikerstatus, signalerar om någon romantikens genombrott i Frankrike – inte minst hos den breda befolkningen. Det är en roman skriven i en tid präglad av stor social oro, vilken kulminerade i revolutionen 1830, som jagade den ärkereaktionäre Charles X på flykten och slutade med kröningen av den, åtminstone till en början, mer liberala Louis-Philippe. Hugo, som i sin tidiga ungdom hade varit ultrakonservativ i såväl politiskt som estetiskt avseende, hade successivt ändrat inställning och blev från och med slutet av 1820-talet en av förkämparna för den romantiska rörelsen och förespråkare för demokratiska reformer. I förlängningen av detta, och med blicken riktad mot samtidens kulturella och politiska utveckling, undersöker *Notre Dame de Paris* sambandet mellan litteratur och demokrati. Det är de grundläggande problemställningarna och argumenten i denna undersökning som jag vill försöka framställa i det följande. Det rör sig här inte bara om ett litteraturhistoriskt, utan också om ett aktuellt perspektiv, för vad gäller litteraturens förhållande till politiken kan man fråga sig om vi ens idag har lagt romantikens motsägelsefulla arvegods bakom oss.



## »Det finns varken regler eller modeller«

Victor Hugo kan, om någon, betecknas som synonym med den franska romantiken, som efter några smärre ansatser slog igenom relativt sent, nämligen i slutet av 1820-talet. Denna »försening« i jämförelse med grannländerna Tyskland och England, där romantikens genombrott kommit redan kring år 1800, har flera orsaker. Först och främst kan man peka på den våldsamma sociala händelseutvecklingen i landet under åren efter revolutionen; först ett tillstånd liknande inbördeskrig, därefter Napoleonkrigen och slutligen, från 1815 till 1830, en restaurationsperiod präglad av sträng censur av press och litteratur. Till detta kommer – och det är kanske ännu viktigare – att skrivkonsten i Frankrike sedan 1600-talet hade dominerats av en klassicistisk tradition som var avsevärt starkare och satt mycket djupare rot än i exempelvis Tyskland. Klassicismen förblev under restaurationen den officiella konstform som understöddes av den konservativa regeringen, och som var allena rådande på universiteten.

Klassicismen kan beskrivas som ett poetologiskt system baserat på ett antal regler för den »passande« utformningen av ett diktverk, vilka går tillbaka på Aristoteles och Horatius poetiker från antiken. Hos Aristoteles är diktkonstens mest fundamentala regel den om uppdelningen mellan höga och låga ämnen. Mot bakgrund av denna uppdelning uppstår i sin tur höga respektive låga genrer. Tragedin, som är ett exempel på det förra, måste för att behandla sitt ämne efterbilda »goda« människor, det vill säga kungar och hjältar, medan komedin efterliknar »simplare« människor, det vill säga bönder, köpmän, och så vidare.<sup>2</sup> Det finns också en mängd regler för hur ämnet ska behandlas när det gäller handling, karaktär och stil. Kort sagt skall en kung utföra upphöjda handlingar och tala som en kung, medan bönder skall uppföra sig och tala som de gör i verkligheten.

Den franske filosofen Jacques Rancière, som lämnat några av de mest originella bidragen till senare års diskussioner om förhållandet mellan litteratur och politik, har gjort oss uppmärksamma på att den aristoteliska poetiken står i överensstämmelse med den hierarkiska syn på samhällsorganismen som skiljer mellan huvud och kropp, mellan de som är födda till beslutsfattare och aktörer på världshistorens scen och de som endast reproducerar vardagslivets anonyma kretslopp.<sup>3</sup> För Rancière är denna överensstämmelse central i det han kallar *konsternas representationella regim*. Det ranciéreska begreppet *regim* kan förstås i förlängningen av Michel Foucaults *epistem*, som betecknar de grundläggande diskursiva logiker som under en viss historisk epok gör ting synliga, ord sägbara, tankar tänkbara och därmed kunskapsproduktion möjlig.<sup>4</sup> Begreppet »konstens regim« hänvisar således till de diskursiva logiker i vilka konsten identifieras bland övriga ord och ting, och där dess relation till dessa regleras.<sup>5</sup>

Rancière opererar förutom med begreppet konsternas representationella regim också med begreppen etisk och estetisk regim. Dessa regimers dominans växlar under olika historiska epoker, men till skillnad från ett epistem som är oupplösligt förbundet med en viss epok där det är allena rådande, kan konsternas regimer enligt Rancière vid olika tidpunkter reartikuleras, korsas och existera sida vid sida. Således kan konsternas representationella regim vara den dominerande hos Aristoteles och under den romerska antiken, för att därefter omformuleras i det förrevolutionära, aristokratiska Frankrike, liksom under Hugos tid, då de konservativa krafterna inte var beredda att överge det poetologiska system som så vackert stämde överens med samhällets »naturliga« ordning. Vid den här tiden introducerar emellertid romantikerna ett helt annat sätt att identifiera konsten, vilket i Ranciéres terminologi kopplas till konsternas estetiska regim. Det som Ranciéres begrepp kan hjälpa oss att få syn på är att romantikens

uppgörelse med klassicismen inte så mycket handlar om en »litteraturhistorisk övergång« eller en känslans uppror mot ett steltnat förnuft, vilket det fortfarande ofta framställs som, utan om en konflikt mellan ömsesidigt uteslutande uppfattningar om konstens väsen och relation till samhället. Inte så konstigt att diskussionerna på Hugos tid blev ganska livliga.

Romantikerna själva tvivlade aldrig på att deras projekt innebar en fullständig uppgörelse med klassicismens konst- och världssyn, en revolution på konstens fält, med tydliga politiska implikationer. Hugo hade i hela sitt liv haft ett litterärt horn i sidan till Racine, men samtidigt beundrade han andra klassicistiska diktare som Corneille och Voltaire, i vilkas verk äkta ande kunde framskymta *trots* den klassicistiska tvångströjan. Det var alltså inte de äldre författarna i sig det var fel på, utan hela idéen om en rigid regelsamling för ståndsindelad poesi. Romantikerna krävde frihet och jämlikhet på litteraturens fält – och i politiskt avseende innebar det naturligtvis ett försvar för de demokratiska principerna. För som Hugo skriver i sitt sant romantiska manifest *La Préface de Cromwell* från 1827: »Poesin återspeglar alltid samhället.»<sup>6</sup> I denna stridsskrift går han utan omskrivningar till angrepp mot klassicismens fundament:

Nu är tiden här, och i denna epok vore det märkligt om friheten, och ljuset, trängde in överallt utom i det mest ursprungligt fria i världen, nämligen tänkandet. Låt oss gå lös med hammare på teorierna, poetikerna och systemen. Låt oss riva ned det gamla gipslager som täcker konstens fasad. Det finns varken regler eller modeller; eller snarare, det finns inga regler förutom naturens generella lagar, vilka svävar över all konst, och de speciella lagar som i varje komposition är resultatet av ämnets egna förutsättningar.<sup>7</sup>

Frihetens intåg på litteraturens fält innebär att man tar avsked från de klassicistiska idéerna om efterbildningar av verk från antiken och trohet mot poetikens föreskrifter; varje verk skapar nu sina egna regler för relationen mel-

lan form och innehåll. Och när Hugo åkallar naturen sker detta inte i enlighet med den newtonska föreställning med vilken den klassicistiska poetiken är förbunden, där naturen betraktas som livlös, mekanisk och evigt lagbunden, utan under intryck av bland andra Chateaubriands idé om naturen som Guds *verk*, där allt – från det mest prosaiska till det mest upphöjda – hänger samman i en organisk, levande helhet.<sup>8</sup> Just sådant bör också det romantiska konstverket vara.

För Hugo existerar det alltså ett nära samband mellan kristendomen och den romantiska litteraturen. I *Préface* visar detta sig bland annat i hans argument för att medeltidens kristna konst är överlägsen antikens. Kristendomen är först med att visa att det sköna hos människan, liksom hos naturen, har sin upprinnelse i att det höga och det låga bildar en helhet. Således måste också den sant kristna diktningen – den romantiska – vara en blandning av »det sublima« och »det groteska«, för att använda Hugos termer.<sup>9</sup> Där klassicismen alltså insisterade på en poetologisk hierarki, skapar den romantiska diktningen jämlikhet mellan högt och lågt. Detta harmonierar med att Hugo, med ett eko från 1789 års berömda slagord, kallar kristendomen för en religion präglad av »jämlikhet, frihet och människokärlek«,<sup>10</sup> för att bara några rader längre ner tillfoga att den var en »revolution«.<sup>11</sup>

Detta sätt att framställa kristendomen får emellertid inte stå ensamt i *Préface*. Hugo berättar nämligen också att kristendomen, till skillnad från antikens materialistiska kult där gudarna var mänskliga och präster och kungar gudomliga, är en spirituell religion som lär människan att en avgrund skiljer själen från kroppen och Gud från människan.<sup>12</sup> Människan sträcker sig över denna avgrund; hon deltar i det jordiska livet med sin kropp, och i det gudomliga med sin själ. Därför tenderar kristendomen i Hugos tappning att prioritera anden framför kroppen. Ett spänningsförhållande tycks inbyggt i Hugos tolkning av kristendomen och

dess förhållande till litteratur och politik: å ena sidan innebär den frihet och jämlikhet, å den andra tenderar den att hierarkiskt värdera det andliga högre än det kroppsliga, vilket i politiska termer skulle kunna översättas till att den andligt uppfyllde konstnären är mer värd än det arbetande folket. Därmed har man ställt dörren på glänt för risken att den uppdelning mellan högt och lågt som var föremål för romantikens revolt mot klassicismen ska kunna smyga sig in i Hugos eget tänkande, i en ny förklädnad. Denna ambivalens utvecklas och dynamiseras i Hugos roman från 1831, ett verk vars handling förläggs till den kristna medeltidens Paris och denna stads monumentala centrum, Notre-Dame.

## Konfliktens katedral

*Notre Dame de Paris* är inte en bok som läses speciellt ofta, även om alla känner till den. Tack vare ett otal filmatiseringar, animationer och förkortade utgåvor av romanen har den dramatiska berättelsen om den vackra zigenarflickan Esmeralda, den puckelryggige klockringaren Quasimodo och den demoniske ärkebiskopen Frollo kommit att bli allmångods. Men även om romanens persongalleri är färgstarkt och fascinerande, så är det kanske inte bland dessa personer man hittar romanens egentliga protagonist. Det menade i alla fall en av verkets första kritiker, Gustave Planche, som i en totalsågning av Hugos fullständiga *œuvre* stannade upp vid *Notre Dame de Paris* och informerade läsaren om att »stenen och materialet är denna romans viktigaste, eller rättare sagt enda aktörer«. <sup>13</sup> Och inte vilken sten som helst, utan just den sten och det material som den kyrka vilken Hugos romantitel syftar på är byggd av. Denna karaktäristik var absolut inte menad som beröm från Planches sida – vi återkommer till det senare. Men detta gör inte hans iakttagelse mindre skarp: katedralen befinner sig i centrum för romanens 1400-talsstad Paris, det är in mot

och ut från detta gigantiska monument som alla krafter strömmar, det är här som alla romanens öden korsas och formas. Valet är inte tillfälligt, för katedralen var i Hugos ögon något mer än blott en stenkoloss, den var själva symbolen för det romantiska mästerverket. Det är därför knappast en slump att kyrkan och romanen bär samma namn.

I det kapitel som helt enkelt heter ”Notre-Dame” förklarar Hugos berättare varför denna kyrka till sin natur är romantisk:

Notre-Dame i Paris är inte alls vad man kan kalla ett fullbordat, definierat och klassificerat monument. Den är inte längre en romansk kyrka, och den är ännu inte en gotisk kyrka. Denna byggnad är inget ty exempel.<sup>14</sup>

Katedralen, som började byggas år 1163 och stod färdig omkring 1345, är alltså en blandprodukt av olika historiska stilarter, ett monument över själva rörligheten i konsten och historien, vilken avsäger sig de klassicistiska kraven på statisk renhet: »Den är en övergångsbyggnad«, fortsätter berättaren. Ett monstros byggnadsverk, som liksom den vanskapte klockaren Quasimodo tycks sammansatt av olika delar:

Denna centrala och alstrande kyrka är som ett slags vidunder bland Paris gamla kyrkor; den har den enas huvud, lemmar från en annan och bakkropp från en tredje, den har något från dem alla.<sup>15</sup>

Basen är romansk men spetsbågarna, tornen, de groteska ornamenten, figurerna och skulpturerna är gotiska. Den förra stilen är dyster och spartansk, präglad av »teokratisk och militär disciplin«, medan den senare är »konstnärlig, progressiv« och inte minst »allmän och medborgerlig«. <sup>16</sup> Katedralen inkarnerar således inte vilken övergång som helst, utan övergången mellan de två principer som för Hugo utgjorde de stridande parterna i konsthistoriens kamp: den hierarkiska och den demokratiska, den bundna och den fria, den klassiska och den romantiska. Och inte minst det faktum att den är en blandning mellan de två stilarterna och

ändå utgör en harmonisk och unik helhet gör den till en symbol för den romantiska principens seger i denna tvekamp.

Den arkitektoniska splittringen i kyrkans form får sin motsvarighet i det man kan kalla dess mänskliga innehåll; de två invånarna, ärkediakonen Claude Frollo och klockringaren Quasimodo. Den förre är själva inkarnationen av prästerlig stränghet och avhållsamhet; en mager, halvkallig man som håller det skrivna ordet och anden oändligt mycket högre än det skröpliga köttet. Quasimodo är däremot en i det närmaste helt och hållet djurisk kropp, utrustad med omåttliga krafter. Han är oformlig, döv och nästan stum, hans reflektioner är »vaga«<sup>17</sup> och han känner sig bara hemma bland de groteska, gotiska elementen i kyrkan. Det existerar alltså en »mystisk, preexisterande harmoni mellan denna skapelse och denna byggnad«.<sup>18</sup>

Frollo och Quasimodo är anden och kroppen, eliten och folket, och deras relation berättar samma historia som katedralen i sig. Till att börja med uppvisar den föräldralöse Quasimodo blind lydnad inför den präst som har adopterat honom och uppfostrat honom såsom en far. Men när båda blir förälskade i Esmeralda förändras detta. Medan kärleken gör Quasimodo heroisk och dygdig – och därmed till en »romantisk« och för Hugo sant kristen förening av det groteska och det sublimes – gör den prästen till en demon som är beredd att gå över lik för att stilla sitt låga begär. Medan den förre stiger faller den senare. Och detta i alldeles bokstavlig mening, när Quasimodo i romanens avslutande scen kastar Frollo i döden från ett av kyrktornen. Quasimodo realiserar i och med detta fadermord den blott symboliska omkastning av hierarkierna som utspelat sig i romanens början, då Paris befolkning valde honom till narrpåve i en karnevalisk ceremoni. När Quasimodo i egenskap av folkets representant dräper Frollo är det en berättelse om folkets seger över eliten, om broderskapets och den kristna kärlekens seger över fadern och la-

gen, en berättelse som redan skrivits i sten av folket i Notre-Dame, för den som kunde tyda dess skrift.

## Folket som konstskapare

Som en harmonisk förening mellan heterogena element är katedralen en idealiserad avspiegling av dess skapare: folket. Den är en anonym manifestation av gemensam skaparkraft:

Varje våg av tid lämnar sin avlagring efter sig, varje ras lägger till sitt lager på monumentet, varje individ bär dit sin sten. Så gör bävrarna, så gör bina, så gör människorna. Arkitekturens stora symbol, Babel, är en bikupa.<sup>19</sup>

Föreställningen om att katedralens skapelse i högre grad är resultatet av anonyma hantverkarens arbete än av en arkitekts planer och ritningar är vanlig i konsthistorien än i dag. Det finns ett logiskt samband mellan denna föreställning om folket som konstskapare och den jämlikhetsprincip som definierade den romantiska konsten. Idén om att allt kan användas som byggstenar i verket motsvaras av föreställningen om att alla kan bidra till det. Eller annorlunda uttryckt: destruktionen av den klassicistiska poetikens normativitet var också en destruktion av uppdelningen mellan de människor som kunde skapa konst och de som inte kunde det, mellan de människor som visste hur man förenade ämne, handling, karaktär och stil på ett »passande« sätt, och de som inte visste det. Alla kunde skapa konst och konstverket betraktades från och med nu som ett uttryck för en samhällsform, en kultur och ett folks ande. Att romantiken således koncipierade idén om folket som konstskapare kan verka överraskande för dem som vant sig vid att enbart koppla romantiken till myten om konstnären som ett missförstått geni. Det är visserligen sant att romantiken uppfann konstnärsgeniet – vi har i Hugos *Préface* redan sett

att det står författaren fritt att skapa sitt verk precis som han vill. Men det är bara halva sanningen. Paradoxalt nog uppfann romantikerna också idén om folket som konstskapare, en idé med vittgående konsekvenser för deras och eftertidens tankar om förhållandet mellan litteratur och politik.

I Tyskland hade denna tanke redan slagit igenom under 1790-talets tidiga romantik, inspirerad av konsthistorikern Winckelmanns idé om ett samband mellan den grekiska antikens konst och demokrati och Vicos upptäckt av att den verkliga författaren bakom namnet Homeros inte var en enda man utan hela det grekiska folket. För de tidiga tyska romantikerna var idén om folket som konstskapare därför knuten särskilt till den grekiska antiken, även om man också snart började svärma för medeltiden på samma sätt som Hugo skulle göra 30 år senare. Bakom dessa föreställningar om folket som konstskapare – oavsett vilken epok man hänförde den till – låg en grundläggande och gemensam omvärdering av den representationella regimens idé om vem som skapar historien.

Klassicismens uppdelning mellan höga och låga genrer byggde på en föreställning om att historien skapades av statsmäns, härförars och andra högtstående människors unika bedrifter. Romantikerna vände på bilden under intryck av den franska revolutionen, i vilken folket så att säga tog historien i egna händer. Därefter var det i det vardagliga, lilla livet som historien skapades, av de anonyma massorna. Helt i linje med detta skriver Hugo i en fotnot till sitt *Préface*, att det romantiska dramat som ämne har »Det som historien glömmer eller ringaktar«. <sup>20</sup> Och det är ingen tillfällighet att *Notre Dame de Paris* börjar med en berättelse om den 6 januari 1482, en dag då det enligt den officiella historieskrivningen inte hände någonting värt att minnas. <sup>21</sup> Från den romantiska historieskrivaren Jules Michelet, via positivismen och dess uppfinning sociologin, till *Annales-skolan* i Frankrike, från bröderna Schlegels

*Athenäum*, via Hegel och Marx, till Walter Benjamins historieteser, består den moderna historieskrivningen av ett antal tolkningar av denna litterära romantiska upptäckt: historien skrivs av folket. <sup>22</sup>

När Gustave Planche klagar på att huvudpersonerna i Hugos roman är stenar, och att det som förr var bakgrund därmed, som han skriver, behandlas som förgrund, är detta ett tecken på motståndet mot hela den romantiska idén om litteraturen och dess politiska implikationer. <sup>23</sup> Stenarna är symbolen för demokratiens människor: singulära, men som alla andra. Varje sten är, som Hugo säger, buren till byggnaden av olika, fria individer utan att förorsaka sammanstötningar eller kaos. De har alla sina rätta platser och stöttar alla andra i de mänskliga rättigheternas anda, vilka kräver att den enskildes frihet slutar där medborgarens börjar. Gustave Planche hade insett att katedralen – detta Babels torn om vilket *Bibeln* säger att det byggdes av »ett enda folk« som alla hade »samma språk« – hos Hugo var symbolen för den demokratiska ordningen, ett vittnesbörd om folkets förmåga att ge jämlikhet och frihet en bestående form och således en profetia om den dag då detta folk skulle kunna skapa sina egna lagar och institutioner. <sup>24</sup>

Hugo gör därmed en radikal nytolkning av den monumentala byggnaden i hjärtat av Paris. Den är inte ett Guds hus, utan folkets. Eller rättare sagt: den är ett Guds hus i den mån det också är folkets. Det är inte prästen, den elitistiske Frollo, som representerar Gud eller kyrkan, det är den lille hantverkaren, klockringaren Quasimodo. Således fortföljer *Notre Dame de Paris* den uppgörelse med den officiella kyrkan som Hugo hade påbörjat i sitt *Préface* och demonstrerar därmed den historiska romanens politiska makt: att polemiskt omtolka historien för att utmana de diskursiva och institutionella maktstrukturerna i samtiden; att ge folket en historia som kan bana väg för dess framtid.

# Tryckpressen som dödar

Vid den tid då handlingen i Hugos roman utspelar sig är Notre-Dame redan mer än hundra år gammal. Inte så mycket för en katedral, men en hel del för den moderna mänskligheten. De starka banden mellan folket och dess verk har redan upplösts av tiden, och nya relationer håller på att utvecklas. Det beror inte minst på att en revolutionerande uppfinning har sett dagens ljus under den tid som gått: Gutenbergs tryckpress från omkring 1439. Ärki diakonen Frollo ger en första vink om betydelsen av det som enligt berättaren rätt och slätt är »världshistoriens största händelse«. <sup>25</sup> Han, som om någon är en böckernas man, har en kväll för första gången ögnat igenom ett tryckt verk. Efter en stunds kontemplation reser han sig, öppnar fönstret mot katedralen, tittar på boken och sedan på kyrkan och utbryter därefter missmodigt »Ceci tuera cela«: den här kommer att döda den där. <sup>26</sup>

I det kapitel som följer tar Hugos berättare på sig uppgiften att reda ut den djupare meningen hos denna gåtfulla dom. Först och främst, förklarar han, är Frollos ord ett uttryck för rädslan hos teokraten, som i den massproducerbara boken ser ett medel för människans emancipation. <sup>27</sup> Innan tryckpressens tillkomst var skrivna verk bara tillgängliga för ett litet fåtal. De cirkulerade i slutna kretslopp mellan kyrkor, kloster och universitet, och endast få lekmän hade råd att förvärva de handskrivna manuskript och de kunskaper som behövdes för att kunna läsa dem på lärdomens officiella språk, latin. Med tryckpressen blev böckerna billigare, mer tillgängliga för en större publik och snart översattes de också till eller skrevs på folkspråket. På så sätt kom tryckpressen att bli ett ojämförligt effektivt redskap för upplysning av den breda befolkningen och på sikt för skapandet av en sekulär borgerlig offentlighet och grunden för de moderna demokratierna.

Den överförda betydelsen av Frollos profetia är alltså att bokens förändring av de mönster enligt vilka kunskap dittills hade distribuerats skulle försvaga kyrkans andliga och politiska makt och bana väg för en ny samhällsordning.

Men ärki diakonens ord har enligt Hugos berättare dessutom en konsthistorisk betydelse: tryckpressens dråp på kyrkan är också litteraturens dråp på arkitekturen som tidens primära estetiska uttrycksform. Arkitekturen var medeltidens konstform, litteraturen den gryende modernitetens. Hugo åskådliggör motsättningen mellan de två medierna i form av skillnaden mellan två spatiala konstruktioner. Notre Dame de Paris beskrivs på flera ställen som stadens centrum. »Ile de la cité är en vagg«, heter det, och Paris har vuxit upp därifrån och ut över Seines stränder. Om Ile de la cité är vaggan, så är Notre Dame de Paris – som namnet antyder – modern. En symbolisk moder, naturligtvis, som folket självt har skapat, en solid objektivitet i sten av folkets upplevelse av enhet och jämlikhet, ett blivande monument över broderskapet.

Litteraturen relateras däremot till en helt annan rumslik struktur, för den är som en »fågelflock« som sprider sig för alla vindar »och samtidigt uppfyller jorden och luften«. <sup>28</sup> En osammanhängande konstellation, en amorf svärm av likadana element utan centrum och under ständig förändring, rörlig, lätt och flyktig – sådan är litteraturen. Hugos berättare insisterar dock också på att man kan tala om dess helhet som en byggnad, med de enskilda verken som byggstenar. Han återanvänder på så sätt till de bilder han använde sig av i beskrivningen av katedralen genom att kalla litteraturen för en »bikupa« <sup>29</sup> och »människosläktets andra Babelstorn«. <sup>30</sup> Men han tillägger också att medan det arkitektoniska verket är avslutat och vilar i sig självt, finner litteraturens verk aldrig sin slutgiltiga form. <sup>31</sup>

Det skulle kunna låta som en klassisk framställning av den »statiska« medeltiden mot den »dynamiska« moderniteten, men i Hugos framställning rör det sig mer om striden mellan arki-

tektur och litteratur än om beskrivningen av en kulturhistorisk händelse i slutet av 1400-talet. Konfrontationen mellan arkitekturen och litteraturen fungerar nämligen, bortom diskussionen om konstnärliga medel, som en självreflekterande allegori över konflikten mellan de två grundprinciperna i den romantiska definitionen av konsten som sådan. En konflikt som tydligt kan spåras i Hugos *Préface* och som enligt Jacques Rancière definierar konsternas estetiska regim i stort.

Å ena sidan är ett konstverk, som vi har sett i Hugos *Préface*, ett uttryck för konstnärens absoluta frihet. Verket har vingar, dess olika delar är likvärdiga och inga lagar bestämmer deras placering eller helhetens form; ord och tankar flyger dit de vill. Men å andra sidan är verket också det nödvändiga uttrycket för en bakomliggande, överindividuell kraft – naturens eviga lagar eller folkets skapande ande. Verket är således också liksom en katedral bunden till jorden, till en tid, en plats och en gemenskap. Den romantiska konstuppfattningen och den estetiska regimen definierar med andra ord konsten i en rad paradoxer: den är fri, men bunden, varje verk är unikt, men kan bestå av vad som helst, det uttrycker konstnärsgeniets individualitet, men också en gemensam ande.

Dessa paradoxer kan tolkas och har tolkats på en mängd olika sätt, ja, enligt Rancière kan man betrakta stora delar av den moderna, politiskt orienterade estetiska teorin som en serie tolkningar av romantikens konfliktbemängda definition av konsten.<sup>32</sup> Till raden av tolkningar hör Hugos roman, som länkar den ena sidan av paradoxen – den singulära formen, det överindividuella och nödvändigheten – till arkitekturen, medan det amorfa, individuella och fria i hög grad knyts till litteraturen. Konst- och mediehistoriskt en konstgjord uppdelning, som också på olika ställen i romanen hotar att kollapsa (katedralen beskrivs som ett fritt verk och på ett ställe som en arkitekts arbete, medan litteraturen också relateras till en viss samhällsordning). Men med hjälp av denna

uppdelning och genom att förlägga romanens handling till just en tid då kampen mellan de två sidorna utkämpas, kan Hugo dramatisera och diskutera sin samtids estetiska omvälvningar och deras relation till andra områden – inte minst politik.

Som vi har sett är Notre Dame ett demokratiskt konstverk. Men Hugos berättare förbinder som sagt inte bara arkitekturen, utan också arkitekturens dödsfiende litteraturen, med demokrati. I romanens iscensättning av konflikten mellan två estetiska principer ligger därför också en dramatisering av två olika visioner av förhållandet mellan konsten och folket. Katedralen uttrycker, som vi har sett, idén om det samlade folket, där varje individ har sin plats liksom stenarna i byggnaden. Men romanens framställning av det parisiska folket rymmer en rad bilder av det obundna och amorfa, som vittnar om att katedralernas fundament kanske inte är så säkert som man först antagit.

## Människohavet

Redan i romanens första scen introduceras folket på ett sätt som inte precis påminner om en solid byggnad. Den 6 januari 1482 firas i Paris att Heliga tre konungars dag (Trettondedagen) sammanfaller med »narrarnas fest«, och av den anledningen framförs ett mysteriespel i justitiepalatset, där en narrpåve ska utses. Hugos berättare beskriver nu hur befolkningen rör sig mot palatset och samlas framför det:

Platsen framför palatset, fylld med folk, såg för de nyfikna som tittade ut genom fönstren ut som ett hav, där fem eller sex gator såsom lika många flodmynningar i varje stund spydde ut nya strömmar av huvuden.<sup>33</sup>

Strax därpå får vi veta att folket fyller palatset som vatten som svämmar över, och denna figurativa beskrivning av folkmassorna som ett hav fortsätter genom resten av romanen. Man behöver inte leta länge efter innebörden av denna

metafor; den visar sig i de händelser som följer i palatset. I början är folkmassan fylld av glad förväntan, men denna förbyts snart i ilsken otårlighet, då teaterstycket inte startar vid den fastställda tidpunkten. När spelet senare väl börjar tappar människorna snart intresset och vänder sig istället mot den balkong där kardinalen och en rad andra viktiga personligheter efterhand finner sig, antingen för att hylla dessa eller – i synnerhet – förolämpa dem. Det är »narrarnas fest«, en dag då det är tillåtet att ostraffat störta alla hierarkier och håna den rådande ordningen, och den chansen vill man inte missa. Efter en kort stund vänder människorna åter sin uppmärksamhet mot mysteriet som under tiden har fortsatt, men bara för att skratta ut och sabotera uppsättningen, då man mitt i det hela kommer på att man ska utse en narrpåve. Berättaren summerar allt detta med de lakoniska orden: »Den folkliga gunstens eviga ebb och flod!«<sup>34</sup>

Folket låter sig alltså drivas hit och dit, det är ostadigt och riktningsslöst, hotande och upproriskt som havet. Och liksom det horisontella havet får folkets uppror hierarkierna att störta. Men den kapacitet till att omstörta varje ordning som gömmer sig under karnevalens symboliska och sanktionerade urladdning av destruktiv energi, riktar sig inte bara mot eliten utan också mot folkets egna led. Det får Quasimodo uppleva, som ena dagen hyllas som narrarnas kung men dagen därpå obarmhärtigt hånas av samma människor. Likaså Esmeralda som ena dagen beundras för den dans som nästa dag fördöms som häxkonster. Folkmassan river ner det den just har byggt upp, i ständigt krig mot sig själv. Den är inte någon solid grund på vilken en katedral kan byggas, utan det böljande havet varpå ingen ordning kan baseras.

Denna upproriska och ostadiga sida av folket återfinns i renodlad form i det parallellsamhälle av vagabonder, gycklare, tiggare och förbrytare som är rikligt representerat i justitiepalatset den här dagen, och som annars upprätthåller den permanenta oordningen i det fruktade

Cour des Miracles. Det är ett skådespelarfolk, som bor i det som berättaren kallar en »enorm klädkammare«.<sup>35</sup> Några uppträder om dagarna om fredliga invånare för att på natten förvandlas till rånmördare, andra strömmar på morgonen ut ur staden för att tigga och stjäla, klädda i trasor, sårade eller invaliderade, och vänder på kvällen tillbaka, tvättar bort sina påmålade sår och rätar ut sina lemmar. Här är allt blandat:

Gränserna mellan raser och arter tycktes i denna stad vara utplånade, liksom i ett pandemonium. Män, kvinnor, djur, åldrar, kön, hälsa, sjukdom, allt verkade vara sammanblandat hos detta folk; förenat, förvirrat, sammanfogat; var och en var en del av det hela.<sup>36</sup>

På denna plats råder ett språkligt kaos som matchar den fullständiga identitetsblandningen. Det talas spanska, italienska, latin, och en franska fylld med *argot* som bara vagabonderna förstår. »O, Babels torn«, utbryter en av romanens huvudpersoner, diktaren Gringoire, när han för första gången står på platsen och får höra denna rotväliska.<sup>37</sup> Detta torn byggt av ett folk med ett och samma språk bringades som bekant på fall av den nitälskande Gud, som där efter gav folkslagen olika språk för att sprida ut dem och hindra dem från att samarbeta. För som *Bibeln* säger, »Nu är ingenting omöjligt för dem, vad de än föresätter sig«. På samma sätt som berättaren tidigare jämförde Babels torn med Notre Dame, som ju just var ett verk av folket, kan det fallna tillståndet i Cour des Miracles, där alla ord och människor spridits ut i en kaotisk, oceanisk horisontalitet utan centrum, knyts till litteraturens amorfa, anarkistiska princip.

Folkets Paris sträcker sig från den ena polen till den andra: från Notre Dame de Paris till Cour des Miracles. Till den ena polen hör en föreställning om folket som en fast enhet, till den andra en föreställning om ostadig laglöshet och frånvaro av identitet. De två principerna kolliderar i slutet på romanen, då vagabonderna



går till angrepp mot katedralen. Bakgrunden till denna aktion är att Esmeralda, som också bodde i Cour des Miracles, har dömts till döden men räddats av Quasimodo och fått asyl i kyrkan. Risken för att amnestin ska upphävas och Esmeralda tillfångatas är emellertid överhängande. Vagabonderna försöker rädda zigenerskan genom ett nattligt angrepp, men olyckligtvis för dem vaktas flickan av Quasimodo, och eftersom han är döv är det omöjligt för dem att meddela honom att de har samma avsikter. Han tror att de har kommit för att döda henne och barrikaderar därför kyrkan och decimerar ensam de sjaskiga angreppsstyrkorna genom att från kyrktornen kasta ner stenar, bjälkar och kokande bly över »detta människohav«. <sup>38</sup>

Kampen mellan Cour des Miracles och Notre Dame står mellan vagabonderna och deras representant, narrpåven Quasimodo. I kampen mellan de två sidorna av folket avslöjar vagabonderna sin låga natur. Hugos berättare meddelar oss nämligen att fritagningen av Esmeralda för de flesta bara fungerar som en ursäkt för de ska kunna ställa till bråk och plundra kyrkan. <sup>39</sup> Medan dessa alltså drivs av ett egoistiskt begär efter att tillfredsställa sina individuella, materiella behov, har Quasimodo genom sin broderliga kärlek till Esmeralda placerat sig högt över sådant. Hans seger över det skummande människohavet framställs som en triumf för visionen om en fri människa som formar sitt liv och sin omvärld i överensstämmelse med en universell ande, en representant för det folk som byggde katedralen i dess groteska och sublimeska skepnad, och en föregångare för en ny demokratisk ordning.

## Den demokratiska oordningen

Vagabondernas samhälle är en variation på föreställningen om demokratin som ordning, destruktion och laglöshet, som sedan Platon haft stor betydelse för politiskt tänkande och prak-

tik. För Platon var demokratin nämligen inte en samhällsordning bland andra, utan en princip för nedbrytandet av alla sorters ordningar. Platons idealsamhälle är en oligarki där andens arbetare, filosoferna, som har tillträde till den universella världen, regerar över handens arbetare, vilkas horisont är och bör vara begränsad till deras professionspartikulära kunskap. Med den demokratiska människan uppstår sprickor i idealkonstruktionen, eftersom hon genom att insistera på jämlikhet och frihet i grunden hävdar att vem som helst kan göra och bli vad som helst, att det med andra ord inte existerar någon naturlig fördelning mellan positioner och identiteter. Om den demokratiska människan, säger Platon:

Från dag till dag ger han efter för första bästa begär som dyker upp. En dag berusar han sig på vin och flöjtspel, nästa dag dricker han vatten och fastar, än gymnastikerar han, än slöar han och struntar i allt, än ser det ut som han håller på med filosofi. Ofta blir det politiken, då flyger han upp och säger och gör vad som kommer för honom. Ena stunden avundas han krigarna, då dras han dit, nästa stund avundas han affärsmännen och då dras han dit; det finns ingen ordning, ingen nödvändighet i hans liv – den här tillvaron kallar han behaglig, fri och lycklig, och den håller han sig till vägen ut.  
– Du har gjort en utmärkt beskrivning av en jämlikhetsivrars liv! sade han. <sup>40</sup>

Denna föreställning om demokrati som permanent oordning och tygellös egoism var förhärskande bland konservativa rojalister på Hugos tid. För Honoré de Balzac, till exempel, var demokratin individualismens och de otämjda ambitionernas samhällsform, ett hot mod seder och bruk som innebar upplösningen av alla sociala band, och som bara kunde tyglas av den godartade kombinationen av katolicism och monarki. <sup>41</sup> Men också bland mer liberalt sinnade intellektuella som Hugo fanns det en rädsla för de destruktiva krafterna i folkdjupet, vilka kunde förvandla demokrati till anarki, folkets agora till ett Cour des Miracles. Denna rädsla blandades emellertid med övertygelsen om att några av de mest avgörande stegen mot

en ny demokratisk ordning hade orsakats av just denna upprorslusta hos folket. Den gamla regimen måste raderas innan en ny kunde grundas. De fattiga parisarnas stormning av Bastiljen hade således kommit att bli själva inbegreppet av den franska revolutionen, hyllad av liberalerna.

Denna ambivalenta inställning till folket visar sig tydligt i Hugos rådvilla reaktion på revolutionen i juli 1830, då han befinner sig mitt i arbetet med romanen.<sup>42</sup> Han var emot Charles X:s konservativa regim, men bekymrad över att än en gång behöva bevittna massornas upprorslusta, vilket vi genom vagabondernas angrepp på Notre-Dame i romanen vet kan rikta sig mot alla sorters ordningar – till och med mot den demokratiska. Hugo skrev in denna ambivalens i sin roman i framställningen av vagabonderna i *Cour des Miracles*. Deras subversiva laglöshet och grymhet mildras av deras charmiga sorglöshet och den beska humor som riktas mot den officiella ordningens orättvisor. Det finns sinne för det sanna såväl som det goda i den folkliga humorn, men dessa egenskaper överskuggas, inte minst under angreppet på Notre Dame, av en egoism och girighet som kanske inte är värre än den som den officiella ordningens representanter uppvisar, men som inte heller är bättre. Den fråga som Hugo och övriga liberaler på 1820-talet och under resten av århundradet ansattes av löd: hur göra folket myndigt att styra sig självt? Och ett av de vanligaste svaren, för vilket Hugo blev en ivrig förespråkare, var: genom upplysning. Eller med andra ord: genom litteraturen.

Som en symbol för mannen av folket som heroiskt sätter sig över sina partikulära intressen, står i slutet av Hugos roman klockringaren Quasimodo, som därmed demonstrerar att alla kan nå fram till de universella idéer som Platon trodde var förbehållna de få, och legitimt delta i den politiska styrningen av det gemensamma. Det enda som krävdes för att Quasimodo skulle nå hit var ett möte med skönheten i danserskan Esmeraldas skepnad, hon som med sin förtrol-

lande röst, med »något rent och klingande, luftigt, bevingat«<sup>43</sup> över sig, sjunger: »Min far är en fågel, min mor är en fågel. Jag korsar vattnet utan eka, jag korsar vattnet utan båt.«<sup>44</sup> Allt som behövdes för att frigöra sig från sin naturliga disposition och sin herre Frolo var med andra ord ett möte med den fågelfria skönhet som i romanens värld är förbunden med den litteratur som förmår emancipera människan och bana vägen för tryckpressens kaotiska demokrati. Esmeralda förbinds romanen igenom med solen: klockringaren har i bokstavlig mening blivit upplyst, och hans frigörelse via kärleken vittnar om skönhetens och litteraturens politiska makt.

Men härmed får litteraturen en motsägelsefull politisk roll. Å ena sidan kan den upphöja och frigöra, å andra sidan har denna frihet som vi sett en logisk koppling till vagabondernas laglösa instabilitet. Frigörelse och destruktion – två tolkningar av de politiska konsekvenserna av att litteraturen inte längre lyder under några regler. Hugo försöker skilja de båda åt: Quasimodo står för den godartade emancipationen, vagabonderna för anarkin. Klockringaren blir sålunda en profet för en framtida samhällsordning byggd av myndiga, frigjorda individer. Symbolen för detta är katedralen, som han försvarar mot vagabondernas angrepp. Men härmed uppstår en splittring: folkets representant står *ensam* bakom höga murar, skild från och i krig mot folket. Försvarandet av katedralen både förutsätter och innebär en spridning av litteraturen.

Denna självmotsägelse sammanfattas i själva titeln på Hugos roman: *Notre Dame de Paris*. Genom att ge romanen samma namn som kyrkan signalerar Hugo att den ersätter medeltidens byggnadsverk, är en ny katedral som skall samla folket. Men för att göra detta måste den utgå från att det intima sambandet mellan folket och dess gamla spegelbild, katedralen, har brutits. Eller med andra och mer välbekanta ord: boken dödar katedralen. Medan den gamla katedralen stod stadigt på ett och samma ställe

är Hugos roman inte större än en mursten och cirkulerar i tusentals exemplar, utspridda över jordens yta, skapade av en enskild man, läst av den enskilde var för sig, utan några föreskrifter och därför utan någon förutsägbar verkan. Men likväl har den skickats iväg på sin osäkra, flygande färd i hopp om att den ska kunna bidra till att skapa en framtida gemenskap. *Notre Dame de Paris* är således som beteckning för både kyrka och bok det koncentrerade uttrycket för konflikten i hjärtat av den romantiska revolutionen.

## Avslutning

Hugos roman presenterar två olika idéer om demokratin. Å ena sidan har vi en samhällsform där alla har sina platser och är förenade genom en gemensam ande, liksom stenarna i katedralen. Å andra sidan har vi Platons mardröm om demokratisk jämlikhet och frihet i form av beständig instabilitet: stenarnas inbördes likhet och fåglarnas. Enligt en rad samtida demokratiteoretiker, som Alain Badiou, Claude Lefort och Jacques Rancière, är det – utan att gå in på alla skillnader – just konflikten mellan dessa två poler som utgör den moderna demokratins instabila kärna.<sup>45</sup> För som Marx och Foucault och en rad andra har lärt oss, så förekommer det maktutövning, ojämlikhet och ofrihet också i de moderna demokratierna. Men ibland konfronteras dessa av människor som inte längre vill hålla sig kvar på sina platser i de sociala hierarkierna. Under sådana konfrontationer kan nya politiska aktörer uppkomma då gamla maktstrukturer raseras. Exempel på detta är arbetares, kvinnors, svartas, homosexuellas kamp för sina rättigheter under de senaste tvåhundra åren. Som Rancière har visat handlar det alltid om en *aktivering* av demokratins grundbegrepp: jämlikhet och frihet. Det gäller att visa att olikheterna inte är naturgivna, att man är lika mycket värd som de som härskar, och därför har rätt att vara med och besluta om det gemensamma. Man måste

kort sagt visa att människan är fri, att vem som helst kan bli vad som helst.

Victor Hugo var rädd för denna radikala demokratiska potential, detta hav som flöt under varje samhällsbyggnad. Han såg det som individualism och destruktionsbehov – precis som makthavarna alltid gör då de står inför ett politiskt uppror. Men han menade också att folket kunde övervinna de låga begären och höja sig till idéernas och det legitima politiska medbestämmandets luftskikt. Allt som behövdes var upplysning. Och här kommer han som författare själv in i bilden med en rad engagerade verk och parlamentstal om samtidens sociala problem. Han intar här en paradoxal position, som mannen av folket och på samma gång detta folks upplysta föregångare. Vi skulle också kunna formulera det i de termer med vilka Hugo i sitt *Préface* beskriver den kristendom som är den romantiska poesins fundament: han är kropp och ande i förening, men också anden som står över kroppen.

Denna position gav upphov till en del konflikter, när folket i stället för att följa sin filantropiske förespråkare gick efter sina egna huvuden, så som skedde i juli 1830. Sammandrabbningen mellan folket och dess förkämpar är ett återkommande inslag i vänsterns 1800- och 1900-talshistoria. Man kan bara tänka på Adorno och Althussers reaktioner på maj 68. Under revolutionen 1848 gick Hugo så långt att han kämpade på regeringens sida mot arbetarna för att rädda folket från sig självt.<sup>46</sup> Det är inte bara jämlikhetens och frihetens motståndare som kan skapa hierarkier och tvång.

Det finns också ett annat problem med föreställningen om att litteraturen kan vara ett vapen i den demokratiska ordningens tjänst, för som *Notre Dame de Paris* visar är litteraturen, så som romantikerna koncipierade den och överlät den åt oss, kanske inte alltid så tjänstvillig. Liksom demokratin är den uppplittad i oordning och ordning. Den löser upp alla fasta förbindelser mellan ord, ting och tankar och sätter ihop dem utan regler, men varje

verk rymmer i sig sin egen individuella lag. Det förstnämnda gör litteraturen oförutsägbar, det andra gör den förståelig och enhetlig. Det är på denna gräns som den sant politiska litteraturen återfinns. *Notre Dame de Paris* är ett sådant exempel. Genom att fritt omtolka de invanda sätten att se på kyrkan i sin materialitet och funktion, bidrog romanen till att skapa öppningar i den bestående ordningen, mot nya, demokratiska perspektiv och politiska händelser. Inte nödvändigtvis till författarens odelade förtjusning, men det är just det som är poängen: den politiska litteraturen vet mer än författaren.

Det är därför den kan göra mer än bara undervisa oss om sakernas tillstånd eller nationens värderingar, men också därför den aldrig kommer att kunna skapa det stora, harmoniska och konfliktfria allmänna verket, som Hugo och många andra har sett som konstens politiska utopi. För litteraturens byggnad är, precis som demokratins, aldrig färdigbyggd. Men låt oss i stället för att beklaga detta glädjas åt litteraturens demokratiska förmåga att förvandla tunga stenar till fria fåglar.

Översättning från danskan av Linda Östergaard

1. Friedrich Schlegel, »Athenäum Fragmente«, i Ernst Behler m.fl. (red.), *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe* Bd. II, München, Paderborn, Wien: Verlag Ferdinand Schöningh, 1967, s. 183.
2. Aristoteles, *Om diktkonsten*, övers. Jan Stolpe, Göteborg: Anamma, 1994, s. 21.
3. Jacques Rancière, »The Politics of Literature«, i *SubStance*, nr. 103, 2004 [s. 10–24], s. 13.
4. Jacques Rancière, »Literature, Politics, Aesthetics – Approaches to Democratic Disagreement«, i *SubStance*, nr. 92, 2000 [s. 3–24], s. 13 ff.
5. Jacques Rancière, »Delandet av det sinnliga«, övers. Christina Kullberg, i Christina Kullberg, Jonas (J) Magnusson, Sven-Olov Wallenstein & Kim West (red.), *Texter om politik och estetik*, Lund: Propexus, 2006.
6. Victor Hugo, *La Préface de Cromwell*, red. Maurice Souriau, Paris: Boivin & Cie, 1973, s. 176. [De svenska översättningarna som följer här och i det följande är artikelförfattarens egna översättningar från originalverket vilka därefter har översatts till svenska. (Ö.a.)] Föreställningen om att litteraturen avspeglade samhället hade i franska sammanhang introducerats av Mme de Staël i *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800).
7. Ibid., s. 252 f.
8. Jämför François-René de Chateaubriand, *Génie du christianisme*, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1978.
9. Hugo, *Préface de Cromwell*, 1973, s. 191.
10. Ibid., s. 187.
11. Efter upplysningstidens och revolutionens uppgörelse med kyrkan som sekulär maktfaktor, öppnades möjligheten att omtolka kristendomen och dess relation till politiken, och romantikerna deltog med stor iver i en sådan omtolkning. Hugos idé om kristendomen som en »revolutionsreligion« ligger långt ifrån Chateaubriands hyllande av den katolska kyrkan och är polemiskt riktad mot den ärkereaktionäre ultraroyalisten Charles X, som gjorde allt för att stärka banden mellan den katolska kyrkan och den återuppståndna monarkin. Hugos position närmar sig den utopiske socialisten Saint-Simon, som 1825 hade deklarerat att man kunde reducera det kristna budskapet till en enda mening: »Människor bör behandla varandra som bröder.« Se Claude Henri de Saint-Simon, *Nouveau Christianisme*, Paris: Éditions de l'aube, 2006, s. 18.
12. Ibid., s. 186.
13. Gustave Planche, »Poètes et romanciers modernes de la France: M. Victor Hugo«, *Revue des deux mondes*, Vol. 1, 1838, s. 756.

14. Victor Hugo, *Notre Dame de Paris*, i Jacques Seebacher & Guy Rosa (red.), *Œuvres complètes: Roman I*, Paris: Éditions Robert Laffont, 2002 (1985), s. 572. De svenska översättningarna som följer här och i det följande är artikelförfattarens egna översättningar från originalverket vilka därefter har översatts till svenska. (Ö.a.)
15. *Ibid.*, s. 573.
16. *Ibid.*, s. 572. Se också s. 620 f.
17. *Ibid.*, s. 542.
18. *Ibid.*, s. 599.
19. *Ibid.*, s. 573.
20. Hugo, *Préface de Cromwell*, 1973, s. 214.
21. Hugo, *Notre Dame de Paris*, 2002, s. 498.
22. För en undersökning av detta samband mellan den romantiska poetiken och modern historievetenskap och sociologi, se Jacques Rancière, *Les noms de l'histoire: Essai de poétique du savoir*, Paris: Éditions du Seuil, 1992 och Wolf Lepenies, *Die drei Kulturen - Soziologie zwischen Literatur und Wissenschaft*, München: Hanser, 1985.
23. Planche, »Poètes et romanciers modernes de la France: M. Victor Hugo«, 1838, s. 756.
24. Jämför Jacques Rancière, *La parole muette: Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris: Hachette, 1998, s. 31-5.
25. Victor Hugo, *Notre Dame de Paris*, 2002, s. 623.
26. *Ibid.*, s. 617.
27. *Ibid.*, s. 618.
28. *Ibid.*, s. 624.
29. *Ibid.*, s. 627.
30. *Ibid.*, s. 628.
31. En parallell tankegång finns i Friedrich Schlegels begrepp om den romantiska litteraturen som »progressiv universalpoesi«. Friedrich Schlegel, »Athenäum Fragmente«, 1967, s. 182 f.
32. Jacques Rancière, »The Aesthetic Revolution and its Outcomes«, i *New Left Review*, 2002:14.
33. Victor Hugo, *Notre Dame de Paris*, 2002, s. 498.
34. *Ibid.*, s. 524.
35. *Ibid.*, s. 551.
36. *Ibid.*, s. 552.
37. *Ibid.*, s. 550.
38. *Ibid.*, s. 797.
39. *Ibid.*
40. Platon, *Staten, Skrifter Bok 3*, övers. Jan Stolpe, Stockholm: Atlantis, 2003, s. 359.
41. Honoré de Balzac, »Avant-Propos«, i *La Comédie Humaine*, Bd. I, Paris: Calmann-Lévy Éditeurs, 1876.
42. Graham Robb, *Victor Hugo*, London: Picador, 1997, s. 156 och Sharif Gemie, »The Republic, the People and the Writer: Victor Hugo's Political and Social Writing«, *French History*, Vol. 14, 2000:3, [s. 272-294], s. 276-9.
43. Victor Hugo, *Notre Dame de Paris*, 2002, s. 540.
44. *Ibid.*, s. 566.
45. Jämför Alain Badiou, *Abrégé de métapolitique: L'ordre philosophique*, Paris: Seuil, 1998, Claude Lefort: *Essais sur le politique*, Paris: Seuil, 1986 och Jacques Rancière, *La méésentente: Politique et philosophie*, Paris: Galilée, 1995.
46. Robb, *Victor Hugo*, 1997, s. 273 ff.



# IDEOLOGI & HEGEMONI

Politisk litteratur i dag

av Frode Helland

Helland (1964), dr. art. och professor i Nordiska språk och litteratur vid Universitetet i Oslo. Han är även föreståndare för Senter for Ibsen-studier. Helland har gett ut bland annat *Melankoliens spill: En studie i Henrik Ibsens siste dramaer* (2000), *Voldens blomster? Henrik Wergelands blomsterstykke i estetikkhistorisk lys* (2003) och *Å lese drama: Innføring i teori og analyse* (2005, tillsammans med Lisbeth Pettersen Wærp).

Det har under de senaste tio, femton åren talats mycket om politisk litteratur och konst: Litteraturen tycks återigen ha blivit politiserad. Och det är hög tid att litteraturforskningen gör sig kvitt föreställningen att det existerar en apolitisk konst och en apolitisk tillgång till konsten och litteraturen. Detta är ju inte precis nya synpunkter. Redan Marx reflekterar över problemet och det är väl utvecklat hos de tidiga representanterna för Frankfurtskolan, men det tycks delvis ha fallit glömska i takt med det generella förfallet när det gäller politisk medvetenhet. Eller ditåt barkade det i alla fall (under min egen studietid) på 1980-talet. Paul de Man var då en viktig figur inom litteraturvetenskapen i Norge, Skandinavien och delvis i resten av västvärlden. Exempelvis blev de Mans dekonstruktion av skillnaden mellan inre och yttre i litteraturen, i den inledande essän i *Allegories of Reading*, väl ensidigt uppfattad som ett påbud om att litteraturvetare borde förhålla sig till litteraturens interna sidor, eftersom dessa var mer än nog komplexa för att sysselsätta forskarna. Först när den principiellt omöjliga uppgiften att behärska litteraturens interna komplexitet och betydelsemässiga spel – eller med andra ord: ironin i texten – var löst kunde man ta itu med litteraturens yttre sidor. Inrikespolitiken måste klaras av *före* man kunde ge sig i kast med utrikespolitik.<sup>1</sup>

MEN REDAN NÅGRA ÅR TIDIGARE, 1978, påtalades problemet med en sådan attityd av Edward Said i inledningen till boken *Orientalism*, där han talar om det olyckliga missförståndet inom akademien, och hos en bredare allmänhet, om att sann kunskap är apolitisk kunskap.

Vad jag nu är intresserad av att göra är att påvisa hur den allmänna liberala samstämmigheten kring uppfattningen att »sann« kunskap i grunden är opolitisk (och omvänt att öppet politisk kunskap inte är »riktig« kunskap) döljer de väl utvecklade om än organiserade politiska förhållanden som gäller när kunskap produceras. Ingen har lätt att

förstå detta i dag när adjektivet »politisk« används som etikett för att nedvärdera varje verk som vågar sig på att bryta mot reglerna om inbillad överpolitisk objektivitet.<sup>2</sup>

Även om detta är länge sedan, och även om det i dag är relativt långt mellan de dogmatiska fördömandena av sammanblandningar mellan litteratur och samhälle eller politik, så tror jag fortfarande att det ligger mycket i Suids påstående. Han visar på en bestämd ideologisk hegemoni, en systematisk och genomgripande tanke om att sant vetande höjer sig över politiken, och tvärtom: att kunskap som har politiska aspekter inte kan kallas sann. Även i dag, när historia, samhälle och kontext i vid mening har trätt in på de litteraturvetenskapliga institutionerna, stöter man ofta på denna underliggande form av positivism – kunskap är objektiv, i betydelsen politiskt neutral, eller med Suids ord: överpolitisk. Med andra ord; om man kan beteckna ett resonemang eller en kritik som politisk, ogiltigförklaras den också som något partiskt och subjektivt. Detta hegemoniska tanke sätt insisterar outtalat, och bitvis också mer uttalat, på att det finns en överordnad neutral ståndpunkt, en plattform varifrån sann kunskap – som något som höjer sig över politiken – kan produceras. I strid mot detta påminner alltså Said om att kunskap alltid produceras inom bestämda historiska, samhällseliga, institutionella ramar. För att illustrera denna tankegång på ett personligt plan kan jag torrt konstatera att här står jag, del av en historiskt sett helt otroligt välsituerad medelklass, i ett land i den privilegierade delen av ett globalt kapitalistiskt system, betald av den norska staten för att vara professor i litteratur och leda ett centrum för Ibsenstudier. I förhållande till världen som helhet – finns det någon som inbillar sig att denna ståndpunkt står över intressen eller politiska förhållanden?

DEN POÄNG SOM JAG HÄR försökt att illustrera – alltså att den talandes position måste tematiseras – framstår som något av det nya i dagens



situation. Detta ska jag återkomma till. Men det kan vara värt att säga att även om en tydligt politisk aspekt inte kan ogiltigförklara en faktisk utsaga om världen, så måste det i alla fall vara så att en uppdikad utsaga, ett stycke skönlitteratur, inte kan vara ogiltig som litteratur, även om den är ett politiskt uttryck. Kanske kan vi ta detta som utgångspunkt; litteraturen är meningsproduktion, och som sådan i en eller annan bemärkelse ett uttryck för sitt ursprung i ett bestämt samhälle eller social formation.

Detta är vagt uttryckt, helt enkelt eftersom det finns många tänkbara sätt att gå vidare utifrån detta påstående om en vag relation. Jag ska börja med ett sätt som jag tror kan vara fruktbart, och som åtminstone har varit inflytelserikt, och som man skulle kunna kalla den »kantianska« modellen. En grundtanke i Kants *Kritik der Urteilskraft* [*Kritik av omdömeskraften*] är att konsten och estetiken är en autonom sfär med en egen kunskapsform, den estetiska omdömesförmågan. Smakomdömet fordrar enligt Kant allmängiltighet, och konstupplevelsen betecknas av honom som en upplevelse av ändamålslös ändamålsenlighet. Mötet med det sköna försätter oss i ett intresselöst välbehag. Möjligen en smula paradoxalt har flera centrala tänkare inom modern estetik försvarat denna poäng hos Kant ur ett politiskt perspektiv. Resonemanget ser ut ungefär så här: man föreställer sig att finns något kritiskt i konsten, *inte* först och främst genom ett öppet ställningstagande, men på grund av att konsten utgör en autonom sfär. Konstens politiska potential vilar på det faktum att den är lösgjord från det moderna kapitalistiska samhällets krav på nytta och profit.<sup>3</sup> Kritisk är alltså konsten genom sin blotta existens som något annat, en sfär utanför nyttomaximering och maktförhållanden. Den franske filosofen Jacques Rancière säger till exempel på ett ställe:

Konsten är inte framförallt politisk genom de meddelanden och känslor den förmedlar angående världens ordning. Den är inte heller politisk genom det sätt på vilket den återger samhällets strukturer,

de sociala gruppernas konflikter eller idéer. Den är politisk genom själva det avstånd den tar från dessa funktioner, genom den typ av tid och rum den inrättar.<sup>4</sup>

Konsten är alltså politisk just genom att ta avstånd från varje direkt samhällelig funktion, eller som Rancière säger med ett citat från Adorno: »Konstens sociala funktion är att inte ha någon«.<sup>5</sup> Nu är det kanske inte helt lätt att ensidigt hänföra Adorno till denna sida, som vi strax ska se.

ETT »KANTIANSKT« eller formestetisk tänkande som detta kan ha stora möjligheter, men det har också klara svagheter. För det första är det en väldigt abstrakt modell. Den insisterar på konstens autonomi, men den påstår ingenting förutom ett slags abstrakt negation av samhället; förbindelsen upprättas genom ett generellt nej. Det finns emellertid flera uppenbara problem här; för det första är modellen så abstrakt att det är svårt att se hur man utifrån en sådan modell kan upprätthålla viktiga skillnader, som mellan bra och dåligt, mer eller mindre samhälleligt relevant, politiskt reaktionärt eller politiskt progressivt. Vidare negligerar ofta de som tänker på detta vis något som Adorno aldrig tröttnar på att framhålla, nämligen hur det faktum att vi lever i ett klassamhälle också smittar av sig på konsten. Kapitalismens arbetsdelning gör att konsten i och med sin autonomi pådrar sig en skuld; den vittnar på så vis inte bara om något annat än rådande maktförhållanden, profit och nyttomaximering – den är själv ett resultat av detta.<sup>6</sup>

Konsten som en frizon för de privilegierade kan alltså inte frigöra sig från den skuld som består i att den bygger på andras lidande, att den etableras mot bakgrund av en arbetsdelning som exkluderar vissa. Men viktigast är kanske hur det i själva autonomitanken finns en inboende tendens till vad man skulle kunna kalla estetisk ideologi; alltså en dyrkan av konst som kvasireligion, som en plats där världens problem kan skyfflas åt sidan. Detta är tillflykts-

orten för ett borgerligt subjekt som på så sätt får sin individualitet och autonomi ideologiskt bekräftade. Till detta kan läggas glömskan om att vårt system är globalt, och att det grundar sig på en global arbetsdelning.

En annan lika viktig orsak till att jag tror att vi bör ge upp vad jag kallat den kantianska modellen för att förstå förhållandet mellan litteratur och politik är att den förutsätter en tydlig uppdelning mellan konsten och det estetiska. Det är detta som ger upphov till vad jag ovan kallar estetisk ideologi, men det medför också för konsten interna – eller i vårt sammanhang – rent litterära problem genom att förutsätta en tydlig demarkationslinje mellan litteratur och annat språkbruk. Med andra ord förutsätts en litterär eller estetisk essens. Detta är essentialism; en ideologisk storhet, och inte något man på ett tydligt sätt kan återfinna i världen.<sup>7</sup> Det kan hända att bakgrunden till sammanbrottet för detta sätt att tänka har med utvecklingen av kapitalismen att göra, något bland andra Fredric Jameson varit inne på i olika sammanhang.<sup>8</sup> Han framhåller till exempel hur förtingligande och kommodifiering är tilltagande fenomen på alla nivåer i samhället – det finns väl knappt något område av våra liv som inte i en eller annan mening är kommersialiserat, som saknar varukaraktär. Samtidigt finns det knappt något område som inte är estetiserat, säger Jameson, i den bemärkelse att det estetiska tränger in i all varuproduktion. Allt förses hela tiden på nya sätt med estetiska aspekter, och kulturaliseras. Om detta stämmer skulle det också vara en underlig strategi om de som arbetar med konst och litteratur isolerade sig bakom en förmen föreställning om konstens essens.

MIN AVSIKT HÄR är att framkasta några riktlinjer och kritiska poänger, snarare än att hävda att problemet är löst av vare sig mig eller andra. Jag tror att detta är viktiga frågor, som förtjänar att ställas igen, men som vi inte har klara svar på. Det jag har sagt hittills är till övervägande del negativt, men i titeln har jag försökt att ange

en något mer positiv riktning. Innan jag säger något mer om begreppen ideologi och hegemoni måste vi emellertid låta litteraturen komma till tals. Och vad kan passa bättre än att ta en framstående svensk författare som utgångspunkt? I sitt drama *Personkrets 3:1* låter Lars Norén den mer eller mindre psykotiske poeten Anna fråga följande:

Varför går du på teatern? Tror du att teatern kan förändra samhället? Eller går man på teatern för att slippa förändra samhället? Är det verkligen bra att spela en sån här pjäs? Finns det inte nog med ångest redan. Man går bara hem och gråter en skvätt och sen är allt som förut, eller hur?<sup>9</sup>

I denna pjäs vecklar Norén ut skuggsidan av det nyliberala Sverige, en värld full av arbetslösa, narkomaner, tiggare, horor, alkisar och psykiskt sjuka hemlösa som driver runt helt öppet i vårt socialdemokratiska samhälle. Därmed gör han något som dramatiken och litteraturen kan, han ger röst och synlighet åt en del av dem som befinner sig utanför den diskursiva ordningen. Enligt Rancière är detta något av det viktigaste med konsten ur ett politiskt perspektiv; att ge röst till den som ingen har. För honom handlar politiken i hög grad om detta; kampen för att kunna ha en röst. Detta är ett viktigt perspektiv; även om jag inte delar hans förnekande av att politik handlar om makt och kamp utifrån motstridiga intressen.

Men Norén gör något viktigt när han hänvisar till något rent faktiskt existerande, men tendensiellt osynligt, eftersom de det gäller inte har någon röst i offentligheten. Här kan det vara på sin plats att påminna om Alain Badiou insisterande på att politiken inte handlar om tycke och smak – till exempel vilka politiker man gillar – utan om sanning, eller det han kallar »sanningsprocedurer».<sup>10</sup>

Vi är förpliktigade att söka kunskap om världen även om denna kunskap inte kan vara värderingsfri eller objektiv. Och detta gäller i viss mening också konst och kultur, även om det där är fråga om helt andra sanningsproce-

durer. Viktigt att notera i detta sammanhang är också att Noréns drama om det västerländska klassamhällets baksida inte utgör en naiv realism. Som citatet ovan visar bryts illusionen på avgörande punkter och på en rad olika sätt, just för att ställa frågan om kunskap. Det metadramatiska brottet, tilltalet till publiken och tematiseringen av att det rör sig om teater omintetgör möjligheten till en naiv åskådarpå position från vilken man lever sig in i den sceniska världen för att sedan glömma den. Dramat frågar sig själv om sin egen funktion inför en läsare eller åskådare, som därmed också måste ta ställning till frågan. Det kan mycket väl hända att en väsentlig del av det politiska i dramat ligger i det formmässiga, i brottet med en naiv realism, vilket också räddar dramat från att bli socialpornografi. Eftersom frågan om funktion reflekteras formmässigt blir det också svårare att se det utifrån, distanserat. Dramat tematiserar sin egen – och åskådarens – position som någonting utanför det problem som artikuleras, och kräver därmed att åskådaren tar ställning till sig själv och sin egen sociala position.

I diskussionen om samtidslitteraturen möter man ofta iakttagelsen att dagens litteratur är samhällskritisk, men mycket ofta följs denna iakttagelse av tillägget »men på nya sätt«. Detta är jag inte oenig om, men det är lite otillfredsställande att bara slå fast att kritiken förmedlas på nya sätt. Jag ska inte utge mig för att ha alla svar här, men ett nytt särdrag som är värt att betona är hur litteraturen i dag i ökad utsträckning tycks in-reflektera en medvetenhet om dess egen plats i världen. Man kan i dag svårligen tala utifrån en självlegitimerande, fri och kritisk utgångspunkt. Det är nödvändigt att tematisera den talandes position i ett system som är globalt – i ekonomisk, kulturell och klassrelaterad mening. Det finns ingen värderingsfri, neutral utgångspunkt, något också Said har erinrat oss om. Detta betonas ytterligare av Immanuel Wallersteins relevanta och krävande fråga: »Kan man vara

icke-orientalist?»<sup>11</sup> I detta tvivel gentemot all slags universalism och essentialism ligger en viktig politisk insikt, som präglar mycket av samtidslitteraturen.

I anslutning till detta kan det vara på sin plats att påminna om Gayatri Chakravorty Spivaks essä »Can the Subaltern Speak?« från 1988, där hon i sin kritik av Foucault och Deleuze hela tiden insisterar på ideologibegreppet.<sup>12</sup> Essän är en klassiker både inom feminism och postkolonial teori. Men det är också intressant att lägga märke till hur hon gång på gång efterlyser och understryker nödvändigheten av en teori om ideologi. Detta är anmärkningsvärt eftersom essän är skriven i en tid då ideologibegreppet nästan fallit ut ur den akademiska vokabulären. Till detta fanns nog flera skäl, men jag är enig med Spivak om att det är ett nödvändigt begrepp. Vi måste fortsätta undersöka hur maktförhållanden upprätthålls och reproduceras, och då är ideologibegreppet nödvändigt. Man kan svårligen förstå världen, och konstens position i den, utan att ha en föreställning om ideologi och ideologikritik – också utan att vilja återvända till vulgärmarxistiska åsikter.

## Conclusions burped by someone else: Finn Iunker

En av de mest intressanta norska dramatikererna i dag är enligt min mening Finn Iunker.<sup>13</sup> Han debuterade som dramatiker med *The Answering Machine – a text for a theatre*, utgiven och skriven på engelska i Amsterdam 1994.<sup>14</sup> Denna text och den senare *Anwendung*, framstår bortsett från undertiteln inte som en dramatekst.<sup>15</sup> Dessa texter saknar de särdrag som traditionellt utmärker genren: här finns inga scenanvisningar, inga roller eller karaktärer, inga dialoger eller repliker – på många sätt är det en föga sammanhängande prosatext. På så

vis är *The Answering Machine* ett exempel på det som kallas postdramatisk prosatext. Det som möter läsaren och teaterarbetaren är en textmassa som författaren inte velat ordna enligt genrens traditionellt inneboende strukturer, med dramapersoner, repliker, akter och så vidare. Med andra ord är detta ett mycket radikalt brott med Aristoteles grundläggande krav på att fabeln skulle ha en början, mitt och slut.

Vid en första betraktelse av en text som *The Answering Machine* framstår den som radikalt antiauktoritär: författaren har så att säga gjort avkall på de flesta av de verkningssmedel och strukturer som vanligen tillfaller en författare, eller som han förser sig med – texten pekar således på några styrande inslag som annars framstår som »naturliga« i all text som utger sig för att vara teatertext. Denna text ställer sig till teaterns förfogande – och innehåller inga, eller mycket få, anvisningar med avseende på själva uppsättningen, eller som det heter i början av texten:

And. A few examples. Or suggestions. For you.  
You have entered. And I. And They? Connections.  
Possibilities. Fare Well. (s. 7).

Passagen kan läsas som en metakommentar och det är fråga om exempel, textfragment eller helheter, som kan användas, av en eller flera, och kan fogas samman inför en publik. För den moderna avantgardistiska teatern har detta varit favoriserade texter, ofta omtalade som del av en radikal frigörelse av *alla* teaterns element: ljud, bild, scen, skådespelare och text skulle stå på jämn fot utan att ett element – och det vill alltså säga texten – skulle prioriteras. Junker har senare sagt att han upplevde detta mer som en kupp än som en frigörelse, och han påminner på ett ställe om Aristoteles som säger att *opsis*, scenbilden, är den minst viktiga delen av tragedin.

Även för läsaren är detta naturligtvis ett slags text som bjuder på en del märkliga utmaningar. Här finns så lite styrning från författarens sida att texten ser ut att kunna läsas

på oändligt många sätt. Innehållsmässigt är den minimalt styrande och hierarkisk, den kan sägas spreta, sakna anspråk på enhetlighet eller riktning – många, i alla fall i ett land som Norge, skulle säkert hävda att sådana texter är obegripliga i den bemärkelsen att de omöjliga kan sammanfattas på ett innehållsmässigt tydligt vis. Men värderat som ett formmässigt uttryck ställs det hela i ett annat ljus. Som i mycket annan god konst är utgångspunkten delvis en kritik av konsten själv, i detta fall av teatern; som det heter i ett avsnitt i *The Answering Machine*:

This is the fool talking. You should listen to him.  
Data. Premises. Themselves being conclusions burped by someone else. Now it's your turn. Listen to him. I am the fool in an out-of-date play. Performed each night at the National Theatre. Amusing the bourgeois women and men before they go to dinner. Or have a late drink. I don't know their routines. Listen to him. Before you draw any further lines. And then. To get to know. And then. To understand. So. To get to know. What is an answer. And this is a question? I need to know the relation. (s. 13)

Junkers text tar naturligtvis avstånd från institutionsteatern och det traditionellt borgerliga dramat. Men det är intressant att konstkritiken här inte bara handlar om konsten själv, utan om relationen mellan konst och verklighet. En sak är alltså att texten proklamerar att den inte känner till borgerskapets rutiner, men den ställer också den långt viktigare frågan om relationerna mellan den traditionella teatern och den samtida verkligheten. Om det finns ett behov av att förstå, av att få veta något, att se sammanhang, ja då måste man fråga sig om det som annars passerar som teater överhuvudtaget kan tas som ett svar – kanske är det inte ens en fråga, bara en brist på relation.

DET FORMMÄSSIGA BROTTET med den linjära berättelsen, med den estetiska förståelse som går jämnt upp, är djupast sett ett brott med en framställning av världen såsom genomskinlig och logiskt ordnad. Således kan man uppfatta

*The Answering Machine* som en radikalisering av den förskjutning av den scensiska tidens unilinjära konstitution som kännetecknar Brechts teater. Som Louis Althusser på sin tid framhöll ligger det radikala hos Brecht i denna strukturella decentrering av tidens enhet, snarare än i rent tekniska element som verfremdungseffekt och distanserat skådespeleri.<sup>16</sup>

Detta är i och för sig inte särskilt uppseendeväckande iakttagelser när det gäller en text som *The Answering Machine* eller *Anwendung*, men samma sak är tydlig även i Iunkers långt mer traditionella texter *Ifigenia*, *Helena* och *Play Alter Native*. Som titeln visar utgör *Ifigenia* en bearbetning och en undersökning av Euripides *Ifigenia i Aulis*. Det strukturellt intressanta med texten är hur tragedins enhetliga handling med full koncentration på tragedins huvudperson och dennes öde just decentreras. Hos Iunker får vi ingen enhetlig handlingslinje, koncentrerad kring en huvudperson. *Ifigenia* är närvarande i fem av pjäsens 20 scener och totalt har hon 19 repliker, de flesta mycket korta. Detsamma gäller de andra personerna – centrum står inte att finna hos någon av dem, vare sig hos den lidande och tvivlande fadern, Agamemnon, eller hos modern Klytaimnestra. Som kriget själv skenar handlingen iväg mot ett oklart slut. Tragedins koncentration på det unika levnadsödet är här övergivet. Iunkers pjäs handlar om krigets mening eller meningslöshet, eller snarare dess effekt: den totala upplösningen av banden mellan människor. Inte minst tydliggör detta formmässiga drag hur utkrävandet av andras uppoffringar inte legitimeras av stora och djupa sammanhang, utan är ett resultat av ett långt mer cyniskt och dagsaktuellt maktspel.

Lika tydligt som decentreringen av handlingens enhet är brottet med den sammanhängande pjäskaraktären, i och för sig även det ett arv efter Brecht. Hos Iunker finns inga karaktärer i traditionell mening. I *Ifigenia* tydliggörs detta allt eftersom handlingen fortskrider i och med textens »Inventarium«, som efter listan med de

åtta personerna upplyser om att pjäsen innehåller »Tre aktörer, ett brev och ett glas vatten«. Läsaren måste föreställa sig att de åtta personerna är fördelade på tre skådespelare. Från första början skapas alltså en betydelsefull distans till en traditionell scenisk realism.

Även om också det följande dramat, *Helena*, bär en presumtiv huvudpersons namn är detta också en pjäs utan en sådan storhet. Denna pjäs hade urpremiär i Antwerpen 2003 och hade tidigare titeln *The Trouble With Helen*. Jämfört med *Ifigenia* är denna pjäs både roligare och mörkare. Den visar också upp en tydligare utveckling både vad det gäller handling och personer, och i detta finns en del viktiga metapoängar. I likhet med *Ifigenia* handlar också *Helena* om grekernas krig mot Troja. Här är kriget inne på sitt nionde år, och situationen är, liksom i *Iliaden*, att slakten far våldsamt fram men med oavgjort resultat. Då reser Agamemnon, Aias och Neoptolemos till Egypten, där de finner Helena. Hon har bevisligen uppehållit sig på en helt annan plats hela tiden. De tar med henne tillbaka till huvudkvarteret utanför Troja där hon återförenas med sin man Menelaos. Men självklart är detta inte en lösning – bara upphovet till ett nytt problem vars sanning är problematisk. För även om Neoptolemos försöker säga att »Kriget har vært rettferdig hele tiden [...] Den har bare vært rettferdig mot feil folk«, så kan inte de grekiska ledarna leva med en sådan sanning – i det offentliga.<sup>17</sup> De finner därför genast en lösning, nämligen att döda Patroklos, för att på så vis hetsa Akhillevs till att kasta sig in i kriget och därmed ödelägga Troja.

Det är alltså inte svårt att se den allegoriska och dagsaktuella betydelsen här. Sanningen om detta krig är att det är allt annat än legitimt. Den måste därför undertryckas, och det sker genom att man helt enkelt konstruerar en annan sanning som manifesteras genom handling. Den ideologiska motiveringen fungerar och krigföringen kan pågå med ökad kraft fram till seger. En intressant formell poäng ligger i det faktum att sanningen är oändligt mycket mer

komplicerad än den ideologiska motiveringen. Helena rövades bort av trojanerna, grekerna tvingades därmed att hämnas och under tiden visar trojanerna att också de är nedriga, bland annat genom att Hektor dödar den underlägsne och ädle Patroklos och skickar hans hjärta till Akhillevs. Det är med andra ord i ideologin som allt går jämt upp. I verkligheten kommer allt att vara mer ofullständigt, motsägelsefullt och öppet. Sålunda uttrycker Iunkers text en viktig ideologisk insikt: att begäret efter totala sammanhang och koherent mening utan brott-tytor just är ett ideologiskt begär. Som Slavoj Žižek, Ernesto Laclau och andra har visat, är ett av ideologins kännetecken tendensen till tillslutning av signifikantkedjor, att skapa ett betydelsemässigt uttömmande slut.

För Iunker är detta också en konstkritisk poäng. När intrigen låser sig om en förklaring som får allt att gå jämt ut, säger den samtidigt att dramatik med låsta och enhetliga intriger är lögnaktiga. Iunker kommenterar detta i ett kort efterord till texten, där han säger att det har varit en viktig aspekt för honom, även om det egentligen bara innebär en kritik av »dårlig teater [...] og følgelig ikke aktiveres før dette stykket spilles i mitt eget hjemland« (s. 128 f.). Poängen är nog så viktig eftersom den visar hur konstkritiken hos Iunker representerar en påminnelse om att konsten måste vara formmässigt reflekterad för att inte hänfälla till en estetisk ideologi.

## Figurativa ekon: Astrid Saalbach

Ideologikritiken hos Iunker är alltså i en mening innehållsmässig, men viktigast är hur den ideologikritiska impulsen framkommer i och med formmässiga och strukturella drag: först och främst genom att handlingen decentreras och genom att karaktärerna utformas så att de inte framstår som huvudpersoner; autonoma och isolerade subjekt – projektionsobjekt för

en estetisk ideologi som Iunker aldrig varit i närheten av.

Dessa två formmässiga drag – den decentrerade handlingen och de platta, figuraktiga karaktärerna – är tydliga också hos den danska dramatikern Astrid Saalbach. Hon är naturligtvis väl etablerad som dramatiker, men mest känd är kanske hennes trilogi bestående av de tre skådespelen *Morgen og aften*, *Det velsignede barn* och *Aske til aske – støv til støv*.<sup>18</sup> I det första, *Morgen og aften*, från 1993, är handlingen ordnad på så vis att texten inleds med tre morgonscener som inte hänger ihop på ett tydligt sätt: Först en scen med det unga paret Lotte och Anders som håller på att klä sig till bröllop. De ska gifta sig utan vare sig fest eller många gäster, det ska bara vara de själva och det lagstadgade vittnet. I och för sig är det alltså en positiv situation, men den underliggande oron är väl så tydlig. Lotte är nämligen allvarligt sjuk, och det är uppenbart att de vill gifta sig medan hon fortfarande är tillräckligt frisk. I nästa scen besöker Jonas en kvinna han har haft ett förhållande med, Cecilie. Han är utom sig eftersom han en månad tidigare kastades ut av hustrun. Han har sagt upp sig från sitt arbete och driver runt, på väg utför verkar det som. Den tredje morgonscenen berättar om prästen Beate och hennes kyrkovaktmästare Tove. Saalbach har med en träffande grafisk metafor sagt att pjäsen öppnar med tre vertikala linjer. Dessa tre småscener hänger inte direkt ihop med det som kommer sedan, bortsett från genom små paralleller och upprepningar.

Därpå följer fyra små mellanscener, »Tiggeren 1. del«, »Stjernes kud«, »Køb og Salg« och till sist »Tiggeren 2. del«. Även här finns tematiska och figurativa ekon, men ingen direkt handlingsmässig förbindelse med resten av pjäsen. Sedan kommer en paus, följd av tre horisontella linjer: tre scener från samma middagssällskap. Handlingen är alltså decentrerad, pjäsen låter sig inte summeras som en sammanhängande historia. Dramer som detta skiljer sig från både det handlingsmässigt enhetliga dra-

mat som koncentrerar sig på en central konflikt, och från det konfliktlösa men lika ensidigt tillståndsbeskrivande dramat – såsom det renodlas till exempel hos Jon Fosse. Saalbachs texter bjuder framställandet av historier med början, mitt och slut motstånd, samtidigt som de inte uppehåller sig vid ett bestämt tillstånd. Betydelsen av detta dubbla brott – att livet på så vis inte låter sig sammanfattas innebär att dramat visar på dylika former av enhetlighet som illusoriska, eller om man vill, ideologiska. Dramat bryter upp båda dessa slags sammanhang eller rättare sagt: avstår från frestelsen att hitta på dem.

Nu betyder inte detta att Saalbachs dramer saknar sammanhang, de består inte av helt lösriivna och isolerade delar. Men de sammanhang som texten etablerar består av finstämda upp- repningar och ekoeffekter. I *Morgen og aften* finns exempelvis all anledning att tro att paret som prästen i morgonscen nummer tre har vigd är Lotta och Anders, paret från den första morgonscenen. Likaså anländer två av middags- gästerna i kvällsscenen något för sent eftersom tåget fick vänta i över tjugo minuter medan man röjde upp på rälsen efter en »personpåkör- ning«. Detta tycks vara ett självmord begått av den olycklige Jonas, från den andra morgon- scenen, eftersom middagsgästerna kunde se »en rød tennistaske, der lå mellem sporene« – lik den Jonas släpade på under besöket hos Cecilie. Förutom att enstaka gånger låta his- torierna snudda vid varandra förhåller sig de olika delarna till varandra genom språkliga och tematiska eko- och kontrasteffekter. Till ex- empel kan inte den sjuka kvinnan i den första morgonscenen, Lotte, förmå sig att äta medan däremot den gravida Johanne från kvällsscenen äter oupphörligen. Nu är det inte ovanligt att en cancersjuk person inte kan äta, liksom det inte heller är ovanligt att gravida har en våldsam ap- titit – men genom tendensen till överdrifter och själva monteringen i dramats struktur får detta inslag betydelse utöver den bokstavliga; texten inramas av svält och överätande, i och för sig

kulturella och samhällseliga fenomen med betydelse både globalt och lokalt, ja till och med individualpsykologiskt.

Genom sådana eko och kontraster behand- lar texten konsumtion och försäljning, rikedom och fattigdom, minne, förträngning och glöm- ska, omsorg och brist därpå, synlighet och osynlighet, autenticitet och simulering, och sist men inte minst handlar texten om integration och desintegration. En del av det som upplevs som nytt och uppfriskande hos både Iunker och Saalbach består i detta; hur handlingens enhet bryts upp så att dramat framstår som decentre- rat *samtidigt* som läsare och åskådare inbjuds att se sammanhang och strukturer. Mening och sammanhang markeras på så vis som något lä- saren måste finna, inte något som författaren har packat in i texten, fixt och färdigt för mot- tagaren. Därmed finns här heller inget bastant påstående om att mening *inte* finns, att världen är obegriplig och helt utan sammanhang. Det innebär inte att konstverket kan uppföra sig som om svaren vore uppenbara eller enkla att finna. Men liksom hos Iunker ligger den form- mässiga poängen hos Saalbach i att den inne- börd som låter alla trådar knyts ihop är ett ideologiskt uttryck.

SAMMA OMSTÄNDIGHET visar sig i framställ- ningen av pjäsens karaktärer. Inte heller hos Saalbach kommer man att hitta någon tydlig huvudperson. Inget av de tre dramerna sam- lar sig runt en karaktär. I synnerhet gäller detta *Morgen og aften* och *Det velsignede barn*, som båda innehåller en rad roller fördelade på betydligt färre skådespelare. *Morgen og aften* har 23 roller fördelade på åtta skådespelare medan *Det velsignede barn* har 25 roller fördelade på nio skådespelare. Men till skillnad från Iun- ker, som i *Ifigenia* bara anger att det ska vara tre aktörer till de åtta rollerna, är rollerna hos Saalbach fördelade bland aktörerna. I stort sett innebär detta att varje aktör eller skådespelare har tre eller fyra roller som alltså är närmare specificerade, exempelvis ska en skådespelare

förkroppsliga Lotte i den första morgonscenen, HUN i mellanspelet »Kjøp og salg« samt Julie i kvällsscenen.

HOS IUNKER, kan man säga, artikuleras därmed en mer påtaglig frihet i förhållande till teatern samtidigt som ett anti-identifikatoriskt och anti-realistiskt inslag betonas. En liknande formell poäng är naturligtvis uppenbar hos Saalbach, men samtidigt uppstår en figurativ effekt i texten. De roller som tilldelas en skådespelare förefaller inte godtyckliga och därmed uppstår ett samband mellan dem, på så vis att de framstår som, i tämligen vid mening, ett slags figurer. Skådespelarens kropp används med andra ord också till att skapa den säregna form av sammanhang som finns hos Saalbach. Den nämnda figuren Lotte, HUN och Julie representerar den yngsta generationen kvinnor i pjäsen. De är, säger rollistan, cirka 25 år. Lotte är som redan nämnts allvarligt, eventuellt dödligt sjuk. På bröllopet – som av allt att döma just ägt rum i den tredje morgonscenen, där vi möter prästen, kyrkovaktmästaren och hennes psykiskt funktionshindrade son – låter till och med prästen bli att använda formuleringen »tills döden skiljer er åt« för att inte påminna om den fara som hotar. I kvällsscenen är Julie en kvinna som också är allvarligt sjuk, men det lutar åt att hennes sjukdom är självpåtagen, alltså att hon *spelar* sjuk. Detta eftersom Helene, en annan gäst i middagssällskapet, har haft henne som elev på gymnasiet. Där led hon av en helt annan sjukdom, något Helene och en kollega avslöjade som lögn efter det att Julie gått ut ur skolan. Det tycks uppenbart att hon poserade som sjuk då, men helt säkra kan vi inte vara på om den sjukdom hon åberopar i pjäsens nutid, en hotande blindhet, också är en illusion. Det spelar emellertid liten roll: varken det att *vara* allvarligt sjuk eller att *läsas* som att man är det kan uppfattas som sundhetstecken.

Mellan dessa två sjuka kvinnor inrymmer figuren även den gravida kvinnan »HUN« från

mellanspelet »Køb og Salg«. Hon och mannen är på visning för att titta på en mycket fashionabel bostad som de absolut inte har råd med. Det verkar som att tanken var att göra detta som ett slags lek, men det visar sig naturligtvis vara »en dårlig leg«, som HUN säger – eftersom »nu«, efter det att de har sett lägenheten, kommer deras egen att »virke endnu mindre og mere mørkt« (s. 47). På så vis etableras inte bara skillnad i allmän bemärkelse, utan parallell, kontrast och motsättning skapas också internt i figuren på ett sådant sätt att denna figur på det hela taget kommer att stå för något *mer* än dessa tre slumpartade kvinnoöden. Genom att låta skådespelare och roller innefattas i figurer på detta sätt framställer Saalbach sammanhang – internt i dramat, men också i förhållande till det omgivande samhället. Med andra ord visar figurerna på sammanhang som är större än dramats universum: Saalbach använder så att säga skådespelarens kropp för att visa på större konflikter och former av gemenskap och kollektiviteten.

Line Kofoed-Gertvig och Tove Pedersen lyfter i en viktig artikel om Astrid Saalbach fram att det som de kallar »spørgsmål der angår menneskets tilhørsforhold til fællesskabet« överlag spelar en central roll i trilogin.<sup>19</sup> Isolering och främlingskap, eller alienation, utmärker de olika figurerna, men som jag ser det ligger en del av styrkan hos Saalbach i att alienationen inte framställs som ett olyckligt psykologiskt tillstånd. Alltså: det som är galet består inte av individuella fel eller psykiskt lidande, utan lyfts fram som samhällseliga fenomen, som något nödvändigt och givet – och därmed som något som det inte finns individuell bot för. Detta är en del av kritiken av det som jag ovan kallar subjektets ideologi; föreställningen om subjektet som självstyrande och genomskinligt för sig själv. Konstkritiken hos Saalbach, det faktum att hennes pjäs på otaliga sätt visar fram sin konstgjordhet, eller teatermässighet, är alltså inte alls något rent formmässigt – den har också politisk betydelse.



# Civilisationskritik och familjedrama

Det verkar alltså finnas en del formmässiga paralleller mellan Iunker och Saalbach – och i Danmark finns tveklöst åtskilliga fler som skulle förtjäna att nämnas. Enligt mig är båda värda att uppmärksamma eftersom de formmässiga drag som jag här har uppehållit mig vid kan och bör tolkas politiskt. Claus Beck-Nielsen är en dramatiker som också bör nämnas här, inte minst eftersom han ställer många liknande frågor på ett mer radikalt vis, samtidigt som han också är originell och annorlunda i flera intressanta avseenden. Jag finner här anledning att nämna honom i förbifarten eftersom han delar ett mer innehållsmässigt drag med Saalbach, nämligen det man skulle kunna kalla det civilisationskritiska. Redan Adorno visade det problematiska i att bedriva så kallad kulturkritik; men i Danmark, och när det gäller både Saalbach och Beck-Nielsen handlar det alltså om inget mindre än civilisationskritik.

TITELN PÅ BECK-NIELSENS drama *CI-VI-LI-SATION* döljer inte denna ambition, och de första två delarna av Saalbachs triologi har båda ett närmast apokalyptiskt drag.<sup>20</sup> *Morgen og aften* slutar med att naturens eller världens ordning tycks falla samman. Solen har gått ned, men fåglarna sjunger i högan sky i den andra kvällsscenen, medan det i tredje och sista scenen är kolmörkt och fullständigt tyst i stadsparken, och det suggereras fram en undergångsstämning – som om världens undergång var nära, alla andra dött eller något liknande. I *Det velsignede barn* verkar undergången vara ett faktum; människoslakten förgås och en mer primitiv art av språkliga väsen har tagit över. Dessa framställs i så kallade djurscener och är kanske inte primitiva i någon enkel bemärkelse, men deras fokus är bara inställt på överlevnad – fortplantning och ätande – med några få enkla glädjeämnen som att kissa eller lukta på varandras kiss.

Detta kan läsas på högst skilda sätt, men tolkningarna stöter hursomhelst på grundproblemet i så kallad civilisationskritik, nämligen att när man har sagt nej till allt så har man bara sagt något väldigt generellt. Abstrakt negation, nej till allt, är inte vare sig nyttigt eller konkret – och det *kan* ha reaktionära konsekvenser.

Nu vill jag inte påstå att Saalbachs dramatik har sådana tendenser, utan snarare att jag upplever denna apokalyptiska tendens som problematisk, *även om* den tillför texten en verkningsfull undergångsstämning. En annan och långt mer lågmäld och implicit form av en liknande stämning kan man skönja i vissa av Katarina Frostensons dramer. Som bekant är Frostenson en av Sveriges mest framträdande lyriker, men hon är också en mycket stark dramatiker. Mest kända är nog hennes monodramer, kanske särskilt *Sorl* och *Sal P*. I likhet med både Iunker och Saalbach är Frostenson en formmässigt innovativ och utmanande dramatiker. Efter att under slutet av 1980-talet ha skrivit lyriska monodramer skrev hon en rad dramatiska texter som alla på olika vis utmanar och berikar genren. Flera av dessa består av ett slags utforskande av fragmentariska *situationer*, ett drag vi känner igen både från Iunker och från Saalbach – även om Frostensons metod och utformning är en annan än deras. År 2000 kom i bokform två föga omskrivna men högst intressanta dramer, *Kristallvägen* och dess fortsättningsdrama *Safirgränd*.<sup>21</sup>

*Kristallvägen* är ett slags familjedrama i fyra akter, där en familj bestående av fyra personer: modern Rosa, 70 år, fadern Karl, 60, och systerkonen Stig och Klara, träffas en skärtorsdag för att äta middag tillsammans för första gången på flera år. Skälet till att denna tradition varit avbruten under en längre tid är att Stig i årtal varit ute och rest. Dessutom medverkar Freskia, Stigs tidigare flickvän, i rollistan kallad »den främmande«.

Detta kan ju se ut som upplägget till en familjetragedi à la Ibsen eller Strindberg där liken och hatet ska dras fram allteftersom. Detta

är helt fel, även om det ligger något i det – för att uttrycka sig lite paradoxalt. Sigrid Combüchen skrev i sin recension av bokutgåvan att »Frostenson är samhällskritisk, men på ett sätt som omöjliggör en omskrivning«, och även om jag är villig att ge henne rätt i detta vill jag försöka mig på att ge en fördjupning.<sup>22</sup> Första akten inleds med att Freskia, »en mörk kvinna i fyrtiårsåldern«, håller en regelrätt monolog medan hon står och stryker en »vit linneduk«. Scenen berättar om hur Stig har försökt dränka henne under en resa till Italien samt accentuerar hennes främlingskap. Hon är (minst) dubbel främmande: både i den nya svenskan – och i stigande grad även i modersmålet, något hon upplever genom radion som sänder nyheter på spanska. Den korta inledande scenen skapar nästan ett slags surrealistisk stämning genom att den märkliga figuren går ut i köket och låser dörren efter sig när hon hör Stig komma i trappuppgången. I likhet med annat tjänstefolk från sydligare trakter kommer hon in i köksvägen.

Även Stig introduceras på scenen genom en monolog. Och även om systemen Klara ser Stig direkt när hon kommer in, håller också hon en inledande monolog på scenen. Språket och personernas förhållande till språket kommer på så vis i förgrunden och därmed accentueras också deras förhållande till världen. Den ordrike och pratsamme Stig säger lite med alla sina ord; han njuter av att »känna pratet glida, fritt, helt för sig självt, utan minsta tanke på sanning«. Klara, däremot, uttalar få ord men frågar om det som sägs har någon betydelse: »Men är det viktigt? Jag försöker lära mig skilja –« (s. 18). Stig representerar den globala minoritet av människor som är radikalt mobila; han reser överallt, men upplever lite. Och eftersom han är reflekterad försöker han göra en dygd även av detta: Först ville han verkligen »uppleva den, platsens själ, platsens ande«, säger han med sina klichéer, men det framkommer också att han senare bytte strategi: »Sen ville jag bara till namnet. Till det klara namnet på skylten, att se det var hela saken« (s. 23). I stället för att se världen och

sin egen privilegierade position gör han resan till en hyperreflexiv och ironisk strategi. Medan Freskia, som under en period var hans resesällskap, *är* främmande, reser han i det främmande utan förmåga att uppleva det.

ANDRA AKTEN INLEDS med att de vuxna barnen gömmer sig bakom gardinerna för fadern som kommer – detta föranleder också ytterligare en monolog, som med stor poetisk kraft visar på ett annat språk och en annan placering i världen. Fadern talar här om Rosa, sin fru och barnens mor: hon är honom fortfarande främmande. Han säger med en påfallande våldsamt metaforik: jag har »aldrig förstått din struktur, jag har aldrig trängt in i din varelse, jag har aldrig hört knaket och känt bristningen, motståndet som ger efter när man till varje pris vill tränga in!« (s. 28). Det följande samtalet mellan honom och barnen har många intressanta särdrag, och som alltid hos Frostenson ligger mycket i själva språket, vars detaljrikedom jag dock inte kommer att gå närmare in på i detta sammanhang.

Först i tredje akten anländer den främmande modern, Rosa, som sannolikt är judinna. Samtalen mellan familjemedlemmarna är mycket suggestiva och detaljerat bisarra, men det viktiga ur mitt perspektiv här är att även Frostensons drama – trots den till synes traditionella kammarspelsprägel – är något helt annat. För det första bryts den yttre, skenbara realismen hela tiden ned, både i fråga om form och innehåll. Pjäsen är fylld av sång, spel, dans, upptåg, tal och även en märklig diabildsvisning – men också innehållet i det som sägs gränsar bitvis till det absurda. Ett exempel på det senare är Karls första replik efter det att Rosa har kommit. Först talar hon med och om barnen, och det är mycket tydligt att hon föredrar sonen och är kylig mot dottern – bland annat berättar hon om de plågsamma saker som hon i sin fantasi har sett enen utsättas för. Efter denna skildring tar fadern, Karl, till orda och berättar om sitt möte med Rosa:

KARL (*träder fram från sitt hörn*): Jag gick fram och slätade henne. Ja, hon luktade skåp, cederträ, friskt linne och något sött, svalt och sött. Hon räckte ut sin sträva tunga, ovanligt stor, och jag mötte den med min. Det var en oförglömlig stund, på såna stunder lever jag, enbart på dem. Hennes tunga var hård, som en lapp av något trä. Och nu står hon här, omgiven av sina vuxna barn –

ROSA: Är du där? Jag såg dig inte alls. (s. 40)

Även om pjäsen ibland präglas av en radikal brist på kommunikation, så är det inte framkallandet av ett absurt grundtillstånd som står på spel. Och även om det finns handling och riktning är handlingen på ett underligt sätt decentrerad. Pjäsen drivs fram både mot påskmåltiden och mot konfrontationen mellan Stig och Freskia, flickvännen han försökte dränka. Stig blir närmast hysterisk när han får se henne, men familjen och Stig verkar bli lika upprörda över att Freskia har bränt haren de skulle äta, som över mordförsöket. Och konfrontationen slutar med att Freskia knuffar ut Stig genom fönstret. I det att Stig faller ut hör vi ett »avgrundsvrå!» och det blir »dödstyst i rummet». Härnäst sjunger Rosa en sång av Apollinaire, och samtalet fortsätter precis som förut. De talar vare sig om det som Stig eller det som Freskia har gjort – och snart visar det sig att han inte har blivit dödad, utan landade på Freskias balkong på våningen under. Efter en stund går Freskia själv ned och lite senare går Klara hem till sin pojkvän, en gammal man som hon väntar barn med. Till sist talar makarna om hur hungriga de är – påskmåltiden blev ju inte av. De ska äta resterna i köket, säger de, och pjäsen slutar.

Tiden och handlingen i pjäsen är alltså decentrerad i så måtto att den aldrig koncentreras runt ett centralt spår, en konflikt eller ett levnadsöde. Frostensons text ger ingen central enhet, den är icke-enhetlig utan att vara fragmentarisk. Texten lockar verkligen med, eller anspelar på, existentiellt djup och innerlighet samtidigt som detta överges och förnekas. Dessa skandinaviska medelklassmänniskor får inte fylla scenen med sina lidanden och njutningar från privatsfären;

deras melodramatiska begär efter just detta framställs emellertid på scenen, men som något föga relevant. Centralt i pjäsen, både när det gäller handlingsmässigt innehåll och scenisk arkitektur, är förhållandet mellan de som bor uppe i huvudlägenheten och de som bor nedanför i den lilla lägenheten. Både bokstavligt och allegoriskt decentreras den vita medelklassens liv, alltmedan det betonas hur deras liv just vilar på några andra, främmande, vilka man svårigen vill släppa vare sig in eller upp.

DE DRAMATIKER JAG har tagit upp här är alla mycket olika, men som jag försökt visa delar de vissa formella aspekter. Det förra har jag nu försökt att frilägga i Frostensons drama, nämligen hur handlingsstrukturen decentreras. I grund och botten är nog detta ett arv efter Brecht, och precis som hos honom är detta viktigt också i politisk mening. Förstå världen kan man först när man lagt bakom sig det samtida kravet att tänka teleologiskt och individualistiskt. Världen och individens liv är inte primärt ett resultat av individuella val, utan av strukturella förhållanden och relationer som går djupare än individens självmedvetenhet. Därför hänger också denna aspekt så intimt samman med de andra formella aspekter som jag lyft fram här; uppgörelsen med subjektet, eller det man väl fortsättningsvis skulle kunna kalla den borgerliga subjektuppfattningen. Vare sig hos Lunker, Saalbach, Beck-Nielsen, Frostenson eller hos Norén finns huvudpersoner i traditionell bemärkelse. Här finns inga djupa individuella levnadsöden som åskådare och läsare kan identifiera sig med. I bägge avseenden är detta dramatik som gör upp med kärnpunkter i vår tids västerländska ideologi; Såväl föreställningen om att väst utgör världens centrum och att vi för klotet i en bättre och mer förnuftig riktning, som tanken om att vi själva är herrar över vårt eget öde. Att vi är ett slags små gudar som förstär världen och oss själva och handlar därefter, till allas bästa, och därför kan tacka oss själva för våra privilegier – »vi har trots allt slitit hårt

för detta!« – saboteras av dessa representanter för det bästa av dagens nordiska dramatik.

Just det att dessa poänger reflekteras formmässigt är viktigt. Genom det motstånd som de på så vis erbjuder kan de också vara inte bara lockande estetiska objekt utan något man kan dra lärdom av. Genom sina brott med såväl den enhetliga handlingen som med kravet på en central, enhetlig huvudperson, omöjliggörs två vanliga, men felaktiga eller ideologiska åskådare eller läsarrattityder. Den ena, som är lättast att se, är den identifikatoriska. Åskådare och läsare får inte i mötet med dessa texter anledning att leva sig in i och identifiera sig med en huvudperson. Således kan man inte blåsa upp sitt eget borgerliga levnadsöde år 2008 till evigt giltiga, tragiska dimensioner. Det andra, enligt mig lika viktiga, är det som jag vill kalla den distanserade-överlägsna hållningen. Dessa texter förhåller sig inte till läsaren som avslutade objekt som ska värderas av en distanserad åskådare. Genom att åskådaren eller läsaren skrivs in i texten, som någon texterna själva är kritiska till, blir det också svårt att förhålla sig neutralt, i smakdomarens

distanserade roll. Texter som på detta vis konstrueras som djupsinniga konstverk omgivna av en särskild aura – jag nämner inte författarnamn här – kan nog fungera på många sätt, men de fungerar åtminstone som en hyllning av läsare och publik. Och en hyllning av publiken är kanske inte det som mest behövs i dag.

Om vi nu vänder tillbaka till den psykotiska Annas fråga hos Lars Norén, så kan det inte råda tvivel om att många i alla fall anser att det *är* meningsfullt såväl att se som att läsa – och för den delen att skriva – politisk dramatik i dag. Det finns klara politiska tendenser i samtidsdramatiken. *Men* det rör sig alltså om nya former av politisering – det finns ingen tendens till propagering för enkla och entydiga åsikter. Ingen agitation, inga försök att väcka massorna. Det politiska yttras på nya sätt, baserat på en anti-idealistisk grundtanke om att konst inte bör uppträda som religion, allra minst en religion som har den borgerliga självbestämmande individen som Gud.

*Översättning från norskan av Kristina Hermansson*

1. Jämför med inledningen till artikeln »Semiologi och retorik«, där de Man gör narr av dem som tror att vi nu när »litteraturens inre lag och ordning är väl övervakad, [...] lugnt [kan] ägna oss åt utrikes affärer, litteraturens yttre politik.« *Den svindlande texten*, övers. Mikael van Reis, Stockholm/Skåne: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1992, s. 319.
2. Edward Said, *Orientalism*, övers. Hans O. Sjöström, Stockholm: Ordfronts förlag, 1993, s. 12.
3. Detta var även Pierre Bourdieus grunduppfattning i hans globaliseringskritiska böcker »mot marknadens tyranni« – se exempelvis essän »Culture Is in Danger« i *Firing Back. Against the Tyranny of the Market 2*, [2001] New York & London: New Press, 2003.
4. Jacques Rancière, »Estetiken som politik«, övers. Kim West, i *Texter om politik och estetik*, Site edition 2, Lund: Propexus, 2006, s. 95 f.
5. Ibid., 2006, s. 112.
6. Detta uppehåller sig Adorno vid upprepade gånger i *Ästetische Theorie*, se till exempel i den del som heter »Gesellschaft« där det bland annat sägs att »Jedes Kunstwerk heute, auch das radikale, hat seinen konservativen Aspekt; seine Existenz hilft, die Sphären von Geist und Kultur zu befestigen, deren realen Ohnmacht und deren Komplizität mit dem Prinzip des Unheils nackt zutage treten. [...] Kunstwerke sind a priori gesellschaftlich schuldig, während ein jedes, das den Namen verdient, seine Schuld zu büßen trachtet.«, *Ästetische Theorie*, [1970] Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973, s. 348. [»Varje konstverk i dag, även det radikala, har sin konservativa sida; genom sin blotta existens bidrar de till att befästa sfärerna för ande och kultur, vars reella vanmakt och delaktighet i katastrofens princip ligger i öppen dag. [...]

- Konstverk bär a priori en samhällelig skuld, och varje kunstverk som förtjänar sitt namn strävar efter att sona denna skuld.« (övers. TFL)]
7. För en diskussion av denna problematik, se Warren Montag, »Mot en ny läsning av Althusser: Kunstens materialitet«, *Agora*, 2007:4, s. 110 ff.
  8. Se exempelvis *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, särskilt kapitel 1 och 2, London & New York: Verso, 1991.
  9. Lars Norén, *Personkrets* 3:1, Stockholm: Bonniers, 1998, s. 183.
  10. Alain Badiou, *Metapolitics*, London & New York: Verso, 2005, s. 13.
  11. Immanuel Wallerstein, *Europeisk universalism: Maktens retorik*, övers. Oskar Söderlind, Stockholm: Tankekraft, 2006, kap. 2.
  12. Gayatri Chakravorty Spivak, »Kan den subalterna tala?«, i Mikela Lundahl (red.), *Postkoloniala studier*, Skriftserien Kairos nr. 7, Stockholm: Raster förlag, 2002, s. 75 ff.
  13. Om Iunker finns inte så mycket skrivet, men en bra introduktion ges av Lars A. Fodstad i artikeln »And. A few Examples. Or suggestions. For you. Finn Iunkers dramatik – noen eksempler og en oppfordring«, i *Riss* 2007:1.
  14. Finn Iunker, *The Answering Machine - a text for a theatre*, Amsterdam: DASART, 1994. Fortsättningsvis ges hänvisningar till detta verk inom parentes i den löpande texten.
  15. Finn Iunker, *Anwendung, Sklaven* 50, Berlin, 1999.
  16. Louis Althusser, »The 'Piccolo Teatro': Bertolazzi and Brecht«, i *For Marx* [1965], London: Verso, 1999, s. 131 ff.
  17. Finn Iunker, *Tre skuespill: Ifigenia. Helena. Play Alter Native*, Oslo: Cappelen, 2004, s. 115. Fortsättningsvis ges hänvisningar till detta verk inom parentes i den löpande texten.
  18. Astrid Saalbach, *Tre skuespil: Morgen og aften, Det velsignede barn, Aske til Aske – støv til støv: en trilogi*, Köpenhamn: Rosinante, 1999. Fortsättningsvis ges hänvisningar till detta verk inom parentes i den löpande texten.
  19. Line Kofoed-Gertvig & Tove Pedersen, »Civilisation på vildspor«, i Birgitte Hesselaa (red.), *Fornyere: 6 danske dramatikere, facts, analyser, interviews*, Gråsten: Drama, 2004, s. 165.
  20. Claus Beck-Nielsen, *CI-VI-LI-SA-TION*, Aarhus: Dansk lærerforeningen, 2000. Jämför även med Claus Beck-Nielsen, *En sidste sang: Nedskrevet af Claus Beck-Nielsen*, Köpenhamn: Rosinante, 2001.
  21. Katarina Frostenson, *Kristallvägen • Safirgränd*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2000. Fortsättningsvis ges hänvisningar till detta verk inom parentes i den löpande texten.
  22. Sigrid Combüchen, »Konst av tillvarons utanverk«, *SvD* 2000-05-11.



# NÄR ÄR EN GATSTEN GUDOMLIGT VÅLD?

Om vredens politik och vredens litterära röster

av Lilian Munk Rösing

Munk Rösing (1967), fil.dr och lektor vid Afdeling for Litteraturvidenskab, Københavns Universitet. Hon är också litteraturkritiker på dagstidningen *Information*. Munk Rösing har gett ut tre böcker: *At læse barnet* (2001), om »det inre barnet« hos Freud, Joyce, Proust, Benjamin och Sarraute, Lagerkvist, *Kønnets katekismus* (2005), om könet som existential, samt *Autoritetens genkomst* (2007), om förhållandet mellan Lagen och Kärleken hos Lacan, Freud, Kértész, Shakespeare och Kierkegaard.

**M**ed denna artikel vill jag försöka resa en ganska pretentiös fråga: Vad är sann vrede? Med »sann« vrede menar jag en vrede som gör skillnad, en vrede som är i stånd att skapa förändringar. Kan en sådan vrede vara en politisk drivkraft? Kan den vara en litterär drivkraft? Har den litterära och den politiska vreden med varandra att göra?

Det jag söker i skönlitteraturen är inte i första hand litterära tematiseringar av vreden, utan vreden som litterär drivkraft, en vrede som framför allt framträder i det litterära verkets röst. Med »röst« syftar jag här ungefär på det som Horace Engdahl söker utforska i sin *Beröringens ABC*.<sup>1</sup> Men medan Engdahls litterära kanon får honom att kretsa kring de litterära röster som rör sig på gränsen till stumheten (Beckett, Mallarmé, Ekelöf), kommer jag istället att intressera mig för de röster som låter som om de aldrig tänkte tystna, eftersom vreden i dem driver fram en ousinlig ström av välartikulerat språk. Vi ska lyssna till tre sådana vredens röster: dansken Lars Skinnebach, österrikiskan Elfriede Jelinek och ungraren Imre Kertész.

Men innan vi ger oss i kast med att lyssna, vill jag försöka säga något om vad sann vrede är och vad den inte är, med hjälp av två aktuella filosofiska verk som handlar om vreden och dess politiska potential: Slavoj Žižeks *Violence* och Peter Sloterdijks *Zorn und Zeit*.<sup>2</sup> Žižek och Sloterdijk förhåller sig båda kritiska till två typer av vrede: den spektakulära vreden och ressentimentet. Sloterdijk arbetar dessutom energiskt med att skilja ut vreden från kärleken, medan Žižek tvärtom hävdar att den sanna vreden är genomsyrad av kärlek.

Om mitt begrepp om »sann vrede« verkar pretentiöst, övertrufas det ändå av Žižeks begrepp för samma förändrande kraft – han kallar det »gudomligt våld«. Detta begrepp hämtar Žižek från Walter Benjamin. Huvudfrågan för Žižeks *Violence* är när vi med rätta kan kalla våldsamma offentliga handlingar (som stenkastning och bilbränning) för exempel

på »gudomligt våld«. Med »gudomligt våld« menar Žižek (med en egensinnig tolkning av Benjamins begrepp) ett våld som gör skillnad och som stiftar en ny ordning, till skillnad från ett »mytiskt våld« som befäster den etablerade ordningen. Žižek ställer frågan: När den unge mannen kastar gatsten mot polisen eller tänds eld på en parkerad bil – är det då en handling som gör skillnad, ett omstörtande av den existerande världsordningen? Eller är det något spektakulärt, en händelse som enkelt infogas i medieströmmen och bekräftar dess föreställningar om unga, arga män? Är det en »act« som gör skillnad, eller är det bara »action«, alltså en febril aktivitet, som bara ansluter till all den febrila aktivitet som präglar vårt företagsamma, senkapitalistiska samhälle?

Žižeks fråga om huruvida det gudomliga våldet kan tränga in i dagens värld kan jämföras med Sloterdijks fråga om huruvida »den rasande guden« kan tänkas återinträda i tiden: »Tänk om han [den rasande guden] arbetar underjordiskt för att åter bli samtida med oss?«<sup>3</sup>

I *Zorn und Zeit* betraktar Sloterdijk vreden som en avgörande drivkraft i mänsklighetens historia. Han följer två inflytelserika berättelser om raseri genom västerlandets historia: kristendomens och kommunismens.<sup>4</sup> Sloterdijks lika vanvettiga som inspirerande projekt är ett slags vredens ekonomiska historia; en analys av hur västerlandets kulturhistoria har förvalt det stora tillgång på raseri som utgör människans medfödda kapital – hennes »raseribank«. Han analyserar hur kristendomen har låtit kapitalet av vrede ackumuleras genom att deponera det i den rasande guden, som på den yttersta dagen kommer att göra upp räkenskapen. Och han analyserar hur kommunismen använt detta omfattande kapital av vrede som kristendomen under lång tid hunnit ackumulera. Slutligen framhäver Sloterdijk hur västerlandets unga män i dag, bortom både kristendom och kommunism, utgör en enorm »rasande massa« som kommer till uttryck såväl i apolitisk vandalism som i fundamentalistisk terror.



Sloterdijks bok presenterar raseriets psykiska ekonomi som ett alternativ till den psykiska ekonomi som han menar att psykoanalysen står för, nämligen erotikens. Det grekiska ordet för vrede, »thymos«, blir hans begreppsliga alternativ till »eros«. Som Sloterdijk ser det är eros sammansmältningens drift, medan thymos är självhävdelsens – något som han ser som mer fundamentalt. En central fråga för föreliggande artikel är om denna motsättning mellan »eros« och »thymos« är hållbar.

## Ressentiment

I bästa nietscheanska anda (och med en filosofisk röst som gör honom till Nietzsches sanne arvtagare) hyllar Sloterdijk det heroiska raseriet i kontrast till slavmoralens »ressentiment«, offrets självömkande harmsenhet. Det avslutande avsnittet i *Zorn und Zeit* har följdriktigt rubriken »Jenseits des Ressentiments«, bortom ressentimentet. För Sloterdijk är det just detta ressentiment, till skillnad från den antika, heroiska, självhävdande vreden, som varit den dominerande formen för vrede i vår kultur. Kristendomens historia är ur detta perspektiv en historia om att förlägga sin längtan efter återupprättelse till något hinsides, och kommunismens historia handlar om att kräva återupprättelsen i denna världen, här och nu. Sloterdijk förnekar inte de skapande krafterna i ressentimentet, som han kallar »ett av vredens thymiotiska syskon«. Han har trots allt en större respekt för kristendomens och kommunismens kanalisering av ressentimentet in i kulturella skapelser och sociala revolutioner än vad han har för det punktuellt exploderande våldet (brinnande bilar), som uttömmar sig i sin egen handling snarare än att utföras för en större saks skull, eller för det religiöst-fundamentalistiska våldet, som han betraktar som regressivt, ur stånd att frambringa något nytt.

Men ressentimentets tid är förbi, menar Sloterdijk: »Följande insikt ska fasthållas som ett

axiom: I den globaliserade situationen är det inte längre möjligt att tänka sig en storslagen politik med syfte att utjämna passionerna, som bygger på ett gottgörande av en begången orätt i det förflutna.« Detta sätter enligt Sloterdijk en gräns för »de stora anklagande rörelserna« som »socialismen, feminismen, postkolonialismen«, oavsett hur »respektabel« deras sak än må vara.<sup>5</sup>

I *Violence* går Žižek i direkt polemik mot Sloterdijks ressentimentkritik utifrån – det något lättköpta – påpekandet att den själv förefaller vara ett uttryck just för det ressentiment den vill kritisera. Sloterdijks kritik grundar sig enligt Žižek på avund mot det han kallar »den universella emancipatoriska positionen«.<sup>6</sup>

Žižek slår ett slag för att rehabilitera ressentimentet, och allierar sig därvid med W.G. Sebald, som framhäver den »rätt till ressentiment« som man exempelvis har när man suttit i koncentrationsläger (Sebalds exempel är Jean Améry). Žižek understryker att det här är tal om ett ressentiment som inte har något att göra med slavmoral, utan tvärtom är ett »nietscheanskt heroiskt ressentiment«, i vilket den traumatiserade vägrar att kompromissa, vägrar att normalisera sitt trauma.<sup>7</sup> Det ska dock understrykas att Žižek i denna hyllning till ett heroiskt ressentiment trots allt ansluter sig till Nietzsches och Sloterdijks kritik av det ressentiment som bygger på slavmoral.

## Spektakulärt våld

Žižeks *Violence* kommenterar några av de utbrott av spektakulärt våld som har präglat världen de senaste åren. Det gäller de anti-danska demonstrationerna under »karikatyr-krisen«, oroligheterna i Paris förorter 2005 (som vi vintern 2007-2008 upplevde en motsvarighet till i Danmark), och de kaotiska händelserna i New Orleans efter orkanen Katrina. Žižek summerar sin analys av dessa våldsfenomen i tre punkter:

För det första: Det automatiska fördömandet av det synliga och spektakulära våldet som nå-

got dåligt eller ont fungerar som en ideologisk skärm som döljer det osynliga, sociala våld som är grunden för den kapitalistiska världsordningen.

För det andra: Det är svårt att vara verkligt våldsamt. Man kan rasa och stoja och slåss utan att detta utgör någon verkligt våldsamt och revolutionär handling som gör skillnad. Enligt Žižek lider vi i dag av för mycket »action« och av för lite verklig »act«: »Hotet i dag är inte passivitet utan pseudo-aktivitet, trycket att 'vara aktiv', att 'delta', att täcka över tomheten i det som pågår. Människor griper in hela tiden, de 'gör något', akademiker ställer upp i meningslösa debatter, och så vidare. Det verkligt svåra är att ta ett steg tillbaka, att dra sig undan.«<sup>8</sup>

Därmed har vi nått Žižeks tredje punkt om våldet: »Ibland kan ett artigt leende vara mer våldsamt än ett brutalt utbrott.«<sup>9</sup> Här får vi det överraskande och i och för sig befriande svaret på den fråga till pappa Žižek som många av oss, hans trogna läsare, länge har gått och burit på: Vad skall vi göra? Skall vi stå på barrikaderna, kasta gatsten, sätta igång en revolution? Pappa Žižek svarar: Ni skall vara som Bartleby, Melvilles gråa kontorsråtta, som helst ville smälta in i väggen, som inte ville vara »någon« och vars svar på chefens alla uppmaningar att göra något är: »I would prefer not to.«<sup>10</sup>

Det är i denna position som Žižek nu ser den äkta och svåra »våldsamma« handlingen – »våldsamt« i den meningen att den radikalt bryter med det (våldsamma) system som lever av att alla fnattar runt, hyperaktiva och engagerade i att vara »någon«. Nej, säger Žižek, vi skall le vänligt, vi skall vänta, vi skall läsa. Vi skall »motstå frestelsen att engagera oss omedelbart«, vi skall »vänta och se«.

Det »våld« Žižek efterlyser som ett revolutionärt brott med det osynliga kapitalistiska våldet är alltså inte det spektakulära gatuvåldet som det nu yttrar sig i brännandet av bilar eller flaggor; vid dessa tillfällen reproducerar de våldsamma demonstranterna, om de nu är unga arga parisare eller fundamentalistiska musli-

mer, endast den karikatyr av sig själva som de protesterar mot, menar Žižek.

Som vi såg är inte heller Sloterdijk särskilt imponerad av samtidens »spektakulära« gatuvåld. Det tjänar inget till att sätta eld på bilar, skriver han, »om man inte därmed strävar efter ett mål som integrerar vandalismen i ett 'historiskt' perspektiv.«<sup>11</sup> Brandanstiftarnas raseri »uttöms i sitt eget uttryck«, den är »såd spilld på marken« frestas man att säga – för att nu rasera den fördämning som Sloterdijk så märkvärdigt naivt upprättar mellan vrede och sexualitet.

## Gudomligt våld

Žižeks begrepp, lånat av Benjamin, för den aggressiva handling som förmår bryta in i den existerande världsordningen snarare än att befästa den, är som nämnts »gudomligt våld«. Žižek skiljer omsorgsfullt ut sitt »gudomliga våld« från det fundamentalistiska, religiösa våld som han betraktar som just stabiliserande snarare än radikalt förändrande.

Denna föreställning om det gudomliga våldet som en handling som gör skillnad (och inte bara är spektakulär »action«) är uttryckligen inspirerad av den franske filosofen Alain Badiou's begrepp om »tilldragelsen«. För Badiou är en tilldragelse något som fullständigt förvandlar vårt perspektiv på oss själva och världen – hans prototypiska exempel är revolutionen, återuppståndelsen och kärleken.

Det avgörande här är att få till stånd en skarp distinktion mellan den senkapitalistiska »event«-kultur vi lever i och tilldragelser som gör egentlig skillnad. I en värld som vår, där det hela tiden »händer« något, händer det egentligen ingenting. En massa engagerad hyperaktivitet – fysiskt eller verbalt våldsamt – understödjer bara denna pseudo-aktivitet, snarare än att rucka på de strukturer som utgör grunden för oss och vår värld.

Men hur skall vi då göra skillnad på »event« och tilldragelse, på »action« och verklig hand-

ling? Hur skall vi avgöra om den unge man som kastar gatsten är en del av den spektakulära kultur han säger sig göra uppror emot, eller om hans gatsten faktiskt kastas in från ett helt annat håll, en helt annan ordning (detta »helt andra« är det som Žižek i anslutning till den negativa teologins tradition kallar »det gudomliga«)? Enligt Žižek är det faktiskt omöjligt att veta: »Det finns inga 'objektiva kriterier' som vi skulle kunna använda för att identifiera en våldshandling som gudomlig; samma handling som för en yttre betraktare helt enkelt är ett våldsamt utbrott, kan vara gudomlig för dem som är involverade«. <sup>12</sup>

Om den aggressiva handling som gör skillnad å ena sidan måste skiljas från »event«-samhällets »action«, så måste den å andra sidan också skiljas från slavmoralens ressentiment. Medan ressentimentet utgår från den »partikulära identifikationen« (med sitt kön, sin ras, sin klass, sin nationalitet, sin sexuella läggning), så utgår den aggression som gör skillnad enligt Žižek från den universella dimensionen i subjektet: »den dimension av emancipatorisk universalitet som ligger utanför den sociala identitetens sfär«.

Med utgångspunkt i Kant hävdar Žižek att det inte är den sociala identiteten som är universell och som står över alla särintressen – utan individen som sådan. Människans politiska dimension sammanfaller alltså för Žižek med det individuellt-universella och inte med det socialt-kulturella. Bränslet för det egentliga våldet och den egentliga vreden skulle alltså finnas i vår singulära (och därför universella) existens, och inte i vår sociala (och därför partikulära) existens. Žižeks »våld« talar i namn av den universella individen, och inte i namn av den sociala, kulturella, könsbestämda identiteten.

## Vrede och kärlek

Sloterdijk ställer det heroiska raseriet, »thymos«, mot psykoanalysens »eros« som driften till självhävande mot driften till självvupp-

lösning. Han hittar visserligen ett intresse för »thymos« även i psykoanalysen, i form av Lacans utforskande av den hegelianska kampen för erkännande – men han menar att Lacan i grunden hamnar fel då han »amalgamerar« thymotik och erotik, Hegel och Freud, i »hybridbegreppet *désir*«, som just betecknar *både* erotisk begär och begär efter erkännande. <sup>13</sup> Med en sarkastisk formulering slår Sloterdijk fast att Lacan med sitt begärsbegrepp åstadkommer »en förvirring som är lika välkommen som den är fullständig«, eftersom den inte upprätthåller den dualism mellan erotik och aggression, som Sloterdijk själv sätter fram som absolut.

Men frågan är om denna dualism överhuvudtaget går att upprätthålla, oavsett om man förstår »eros« som sexualitet eller som kärlek. Om »eros« förstås som sexualitet, är då inte aggressionen en viktig komponent i sexualiteten? Och om »eros« förstås som kärlek, kan man då inte tänka sig en vrede, som rymmer kärleken inom sig? Och en kärlek som rymmer vreden inom sig?

Om den strukturella skillnad som Sloterdijk grundar sin motsättning mellan thymos och eros på, är en skillnad mellan en drift till avgränsning och en drift till sammansmältning – kan man då inte finna både kärleken och vreden på båda sidor av denna skillnad? Det vill säga: det finns en kärlek som upplöser gränser, och det finns en kärlek som upprättar dem. Och: det finns en vrede som upplöser gränser, och det finns en vrede som upprättar dem. Och är det inte så att kärleken och vreden blir gränssättande, just när de förenas? På så sätt att den vrede som inte gör skillnad är just den som inte rymmer kärlek inom sig – och vice versa?

När Žižek skall definiera den vrede som gör skillnad – i polemik mot Sloterdijk och i anslutning till Søren Kierkegaard – så är det just detta han lyfter fram: den vrede som gör skillnad är den som rymmer kärlek inom sig. Det gudomliga våldet, som för Žižek är vredens sanna handling, är en handling som varken instiftar eller upprätthåller Lagen (ett sådant våld vore

»mytiskt«). Det är en handling som drivs av något bortom Lagen, och bortom Lagen finner vi hos den Kierkegaardinspirerade Žižek kärleken: »den sfär som utpekas med begreppet om ett våld som varken instiftar lagen eller upprätthåller lagen är *kärlekens sfär*«. <sup>14</sup> Žižek citerar här ett bud från Kierkegaards *Kjerlighedens Gjerninger* om att *av kärlek kunna hata den älskade* – om att den kristne måste vara i stånd att, som Jesus säger, »hata sin far och sin mor och sin hustru och sina barn och sina syskon och därtill sitt eget liv« (Luk. 14:26) – och han sammanfattar: »Ibland är hatet det enda beviset på att jag älskar dig«. <sup>15</sup> För Žižek måste kärleken vara genomsyrad av vrede, och vreden av kärlek, om någon av dessa affekter alls skall fungera som krafter som gör skillnad. Om vreden utan kärlek är »mytiskt våld«, som tjänar till att upprätthålla den existerande ordningen istället för att få den att skaka i sina grundvalar, så är kärleken utan vrede bara sentimentalitet: »det som gör kärleken änglalik, det som lyfter den över platt patetisk sentimentalitet, det är själva grymheten, kärlekens förbindelse med våldet«. <sup>16</sup>

Strikt motsatt Sloterdijk hävdar Žižek alltså, att sann vrede uppstår först där den amalgameras med eros, och inte där den sätts i dualistisk opposition till eros. Kärlek utan vrede är sentimentalitet; vrede utan kärlek är trots, och ingen av dessa är krafter som gör skillnad.

## Filosofernas röster

När Sloterdijk skriver om Homeros berömda vers »Vreden, gudinna, besjung...« är det inte vreden som litterär röst han är ute efter, utan vreden som tema, vreden som sångens ämne. Trots detta är det tonen i versen som intresserar Sloterdijk – den vördnad han hör att den ger vreden, och som han menar har försvunnit i vår tid. Sloterdijk vill få oss att spetsa öronen, så att vi trots allt kan höra den årtusenden bort. Också när han läser Jesu ord, lyssnar Sloterdijk till rösten i dem och fäster sig vid deras motsättning mellan »vanlig

förkunnelse« och »rasande eskatologi«. Jesus tal hämtar enligt Sloterdijk sin karakteristiska »ton« från »det apokalyptiska raseriet«. <sup>17</sup> Det är inte så mycket »vänlig förkunnelse« i Sloterdijks egen röst, utan snarare massor av kreativt raseri. Sloterdijks text är enögd, monoman, lätt att smula i småbitar – och skriver just därigenom in sig i raseriets litteraturhistoria. Sloterdijks text blir en bärare av den raseriets kreativa kraft som han propagerar för. Hans frysande förakt för psykoanalysen och ressentimentets slavmoral driver en filosofisk prosa som är en fröjd att läsa och som inte sett sin like sedan Nietzsche.

Även Žižeks filosofiska prosa har en vredens energi i sig när han uttalar sina underhållande och härligt diskutabla dräpslag mot liberala kommunister, västerländska buddhister, bittra feminister, kontextualiserade historicister, och så vidare. Men det är inte i dessa utfall som man finner »det gudomliga våldet« i Žižeks röst, om man alltså förstår detta våld på samma sätt som han själv föreslår: ett våld som skakar vår världsordning i grunden. Man finner det snarare i hans retorik: med sina paradoxer och sina »what if«-konstruktioner söker han hela tiden att förskjuta läsarens perspektiv, att rycka upp oss med rötterna, att ständigt på nytt kalfatra vår omedelbara, oreflekterade förståelse av världen.

I det följande skall vi vända oss mot vreden just som röst snarare än som tema. Vi skall lyssna till tre litterära röster som omedelbart kan ses som representanter för varsin typ av vrede: manshaterskan Jelinek framstår som en representant för ressentimentet; den provokativa poeten Skinnebach som en representant för den spektakulära vreden; och slutligen får den insisterande överlevaren Kertész sägas vända sig till sig själv och sina medmänniskor med den kraft där stor vrede möter kärlek.

## Ressentiment? Jelinek

Elfriede Jelinek är en av raseriets stora röster i nyare europeisk litteratur. Och det är en röst,

som i ett och samma andetag rasar över det privata och det offentliga iscensättandet av människolivet under senkapitalismen; det finns hos Jelinek ingen åtskillnad mellan politiskt och privat.

Jag fokuserar här på romanen *Lust* från 1989, en roman som är en enda lång smädeskrift mot den lust som driver direktörens organ, både förstått som hans könsdelar och som den kapitalistiska varuproduktion och varucirkulation han är en del av.<sup>18</sup> Boken utspelar sig i en österrikisk industristad: TV-dopade arbetare, konsumtionskrävande barn, sadistiska direktörer som tänker med kuken – och i kulissen de vackra snöklädda bergen där doping, knullprestationer och konsumtion förenas med skidsportens outfits, Glühwein och väluppvärmda stugor. Romanens tre huvudkaraktärer följer den oidipala modellen: far, mor och son. Fadern är direktör på det lokala pappersbruket, och »måste ju bära bördan för många, som bara växer dumt som gräs vid stränderna och inte tänker på morgondagen« (s. 16). Modern är hemmafru och har till funktion att lätta något på faderns börda »Hans kön är redan nästan för tungt för honom att lyfta. Nu skall kvinnan bära det en stund« (s. 27). Och sonen? »Det finns inte ett sant ord hos detta barn, det vill bara ge sig av på sina skidor, det svär jag på« (s. 11).

Med en mässande, metafor-rik stil skildrar romanen gång på gång könsakten som mannens hetsiga plöjande av kvinnans kropp – skoningslösa utgrävningar i kvinnokroppens mylla. Metaforerna gör kvinnokroppen till hus, till stall, till landskap, till gödning, till garage, till sceneri – och mannens ädla delar till spade, till bil, till teknik och till redskap. I romanens föraktfulla exponering av den manliga lusten som ren och skär bekräftelse av den egna potentialen kan vi höra århundraden av kvinnors lidande skumma – och det är i detta avseende, som det kvinnliga offrets spottande klagan över sin herre, som Jelineks raseri kan sägas lukta ressentiment, feministens ressentiment. Men vi är långt ifrån en gnällig, självrättfärdig offerton

hos Jelinek; vi är långt ifrån ressentimentets »slavmoral« och närmare ett äkta tragiskt patos – kanske rentav det som Žižek skulle kalla ett »heroiskt ressentiment«. Både kvinna/offrer och man/bödel skildras som redskap för en mekanik som är större än dem själva.

Ur metaforernas dyga landskap reser sig som en finskuren konturteckning en berättelse om en österrikisk överklassfamilj – fadern direktör, modern försörd, tonårssonen konsument – där alla drivs av begärets dumma och rättfram grymma mekanik, oavsett om det rör faderns begär efter att tömma sig i modern, sonens begär efter sportkläder och skidutrustning, eller moderns begär efter ungdom och en liten kaninpälsmjuk förälskelse.

Det hela slutar storslaget och förfärligt tragiskt med att modern, som en annan Medea, slår ihjäl sin tonårsson – men det är inte denna historia som driver berättelsen framåt, det är de redundanta lustmetaforernas tunga, tröga massa, som väljer fram som en färs ur en köttkvarn.

Låt oss lyssna till Jelineks röst, eller rättare, till berättarrösten i Jelineks roman. Den är egentligen inte bara en, utan flera. Eller: samma rasande röst, som talar genom olika pronominala masker: ibland »vi män«, ibland ett »vi« som är kvinnorna och ibland ett »vi« som bäst kan förstås som hennes majestät författaren, som ibland också plötsligt kan träda fram som ett »jag«. Låt oss höra hur det låter, när rösten rasar över den lika insisterande som imbecilla lustmekanik som driver både sexualiteten och samhället:

Som en gungande cigarr står direktören framför sin sänghalm och kastar bort sig. Frukten flammade upp där det heliga sker i denna nattliga österrikiska halmbädd, där bygdeförfattare kuskar runt och det berättas om det heliga djuret som trängs kring foderkrubban och socialinrättningarna. Det är inte så länge sedan julen, då barnet glädde sig åt skidorna som kan vara dess kista. Redan är det dags för vårönskningarna. I sitt överflöd av benägenhet och behov står fadern där och går från den ena till den andra. Längre har kvinnan i varje minut

velat bort, hon känner ungdomen och hon vet vad hon har förlorat och var hon ingenting mer har förlorat. Så går det när människor som skämtar med livet går under! Kvinnan får en främmande tunga instoppad i munnen, och sedan fyller man sig rejält för att skölja bort smaken. Mannen slår ner på kvinnan uppifrån sin kroppsskans. Hon höljer sitt ansikte i skugga och ändå, av slavar tar man med våld vad de äger. Ingen kraft skulle kunna ta upp kampen mot direktörens häftiga kön, han behöver bara tro på det. Hela vår nationella skidtrupp lever ju också på det! Men för kvinnan är det som om han redan vore utstädad ur hennes liv som ett par av våra nuvarande prominenser, vilkas namn om tio år bara kommer att låta löjliga. Den här kvinnan ville ingenting annat än ungdom, vars vackra kroppar hon skulle vilja ta ögonblicksbilder av, för att själv bli tagen av den. Som från himlen uppstår sådana bilder för henne, medan armarna redan slits bort från hennes ansikte och faderns vanliga visa drabbar hennes kinder och lämnar efter sig klarröda fläckar, av vintären och tårarna. Vad folk annars livnär sig av (utom av sina förhoppningar) skulle jag vilja veta. De tycks investera allt i kameror och hifi-apparater. I deras hus finns det ingen plats längre för livet. Allt är förbi när köpakten är över, men ingenting är avslutat, annars vore det ju inte längre kvar. Inbrottsjuvarna vill också ha någonting att fira. (s. 118f.)

Det är som om flera röster hörs i Jelineks prosa – eller som om rösten vandrar, som om den vore en osalig ande som kunde byta lokalitet, eller vara svår att lokalisera. Det är som om Jelineks prosa också hade något av dramats flerstämmighet över sig, men utan att mångfalden av röster nödvändigtvis inkarneras i flera personer. Alltså: den är inte polyfon, den är monofon, men samma röst förefaller tala från olika platser.

Varifrån talar rösten exempelvis, när den hävdar: »Så går det när människor som skämtar med livet går under«? Eller när den uttrycker sig i första person: »Vad folk annars livnär sig av (utom av sina förhoppningar) skulle jag vilja veta«? Eller plötsligt talar i imperfekt: »Den här kvinnan ville ingenting annat än ungdom«?

Den vrede vi hör här är skoningslös, smäddande, hånande, förlöjligande. Först flödar den ur blasfemins källa, i en sammanblandning av julevangelium och sex: i glidningen

från »sänghalm« över »det heliga« till »julen« har sänghalmen blivit både den äkta bäddens och julkrubbans. »Det heliga djuret« blir både mannens könsorgan och ett djur i stallet utanför Betlehem. »Socialinrättningarna« blir både socialkontoret och kvinnan som sexuell inrättning; människans låga behov tillfredsställs både på socialen och i den äkta bädden. Den manliga sexualiteten förlöjligas genom metaforen och genom överdriften: mannens liderliga kropp och kön liknas vid »en gungande cigarr« och en »kroppsskans«, och vi får höra, att »ingen kraft skulle kunna ta upp kampen« med hans »häftiga kön«.

Detta är blasfemi, det är krass ironi, det är hån, det är hat. Det är den morbida motsättningen: barnet som är lycklig över skidorna som det fått som present, »som kan vara dess kista«, varigenom döden skriver in sig i konsumtionsbegärets monotona mekanik: dödsdriften skriver in sig i lustprincipen. Det är paradoxen – »Allt är förbi [...] men ingenting är avslutat« – som fjättrar den dåliga oändligheten i det tomma förbrukandet av kroppar och varor, där begäret endast mätts av en tom smak i munnen, som genast försöker finna påfyllning i ett nytt begär. Det är ett tröstlöst, klaustrofobiskt universum som endast öppnar vägen för en längtan i en liten parentetisk »förhoppning«, som anförts som något man kan bortse ifrån. Men kanske är det bara genom att söka tillflykt i parentes och ringaktningen som hoppet kan räddas – så att en liten gnista av ömhet gentemot dessa karakterer kan antydans, för de är inte bara imbecillt konsumerande varelser, utan också, glimtvis och parentetiskt, varelser som hoppas.

Jag skulle vilja formulera det så att Jelinek knullar skiten ur den idiotiska lustmekaniken lika grundligt som direktören knullar skiten ur sin hustru. Den raseriets röst vi hör här är inte ressentimentets. Dess raseri är som en tragisk operadivas – ett förtvivlat raseri, som bygger på en stor erfarenhet av smärta. Men den samlar sig formande runt smärtan istället för att bara skrika ut den. Och som synes rymmer den också

tragedins kör i sig: en kommenterande röst som ibland talar från berättarens utkikspost, ibland från massan (vi män, vi kvinnor). Ett raseri, där smärtan och förtvivlan pressar sig upp genom kroppen, men formas av bröstkorgens mäktiga instrument och inre kör till en storslagen sång. Ett urbröl som pressar sig på, men formas i artikulationer och modulationer, i den spänning mellan dionysiskt tryck och apolliniskt mottryck som enligt Nietzsche är tragedins estetik. Jag riskerar tesen att det är denna tragiska röst, denna sjungande Medea, som banar vägen för att romanens kvinnliga karaktär till slut handlar som en Medea: det är inte romanens handling som driver henne till detta, det är dess röst.

I den mån som Jelineks prosa har ett »gudomligt våld« i sig, så ligger detta emellertid inte så mycket i dess röst som i dess perspektiv, dess säreget perspektivförvrängande sätt att använda metaforer. Jelinek förefaller i sin metaforförbrukning vara en arvtogare till sin landsman Robert Musil, mannen som i *Mannen utan egenskaper* kan likna ett rum vid en »vadderad ficka« och förse en av personerna i rummet med långa, gula tänder, bara för att därefter kunna hävda att man lika gärna skulle kunna säga »att det låg ett par långa gula tänder i en svart silkesfodrad ask, och att dessa två människor stod likt spöken vid sidan av den.«<sup>19</sup>

På samma sätt får man hos Jelinek en känsla av att metaforerna (för sexualakten) intar den centrala platsen på scenen, medan personerna, mannen och kvinnan, antar en spökaktig existens vid sidan av. Det spelas melodier i bergets sköte, det dras vagnar genom dyn, det plöjs fåror i skogen, och mannen och kvinnan framstår mindre som agenter för dessa bildliggjorda sexuella skeenden än som deras redskap eller effekter. Sexualmetaforernas bildplan tar överhanden och avpersonifierar sceneriet – avnaturaliserar det, kunde man säga, om det inte vore för att denna avnaturalisering hos Jelinek i så hög grad är en naturalisering, ett indrivande av människan in i en sumpig naturvärld där dess konturer upplöses. Hör bara:

Han kastar hennes framdel i badkaret och öppnar som disponent över denna och liknande lokaler hennes gårdsrum. Ingen annan gäst får släppa in så mycket frisk luft. Där växer hussvampen, man hör den suga vatten och producera avfall. Ingen annan än direktören kan till den grad tvinga kvinnan under sitt regn och sitt flöde. Snart kommer han skrikande att ha lättat sig, denna jättehäst som med ögonen ut och in och lödder kring bettet sliter i skiten. (s. 22)

Sexualmetaforernas perspektivförvrängning river upp våra perceptionsvanor med roten; ger oss *meat shots* på ett sätt som vi aldrig förr har sett dem, förskjuter lustprincipens kontinentplattor. Det är här Jelineks prosa spränger grundvalarna och därmed förefaller bli den subversiva tilldragelse som för Žižek är det gudomliga våldet.

## Spektakulär vrede? Skinnebach

Lars Skinnebachs litterära röst kan tyckas vara poesins svar på den unga mannen som kastar gatsten. Hans debutsamling från 2005 *Imorgon finns systemen igen* lyckades faktiskt provocera de danska kritikerna med explicit politiska utsagor som »Diktproduktion är en samhällelig lyx som sker/på bekostnad av andra, fattigare samhällen« och rebelliska uppmaningar som »Knulla en feminist! / Knulla en pedofil! / Knulla en socialdemokrat!«.<sup>20</sup> Det fick min gode kritikerkollega Erik Skyum-Nielsen att förtörnat skriva att han faktiskt visst kunde tänka sig att älska med en socialdemokrat, ja till och med om hon på köpet vore feminist. Diktsamlingen, som har karaktär av en symfonisk långdikt i sex satser, slutar med en svit dikter under rubriken »Besvärjelser«, som sarkastiskt riktar sig till läsaren omväxlande med hån (»Stick din narr eller jag klipper benen av dig«) och med något som liknar en avdankad protestsångares försök till politiskt medvetandegörande:

Som de lurar dig  
 politikerna som beskyddar folkets känslor. Hipp,  
 hipp, hurra!  
 Som de lurar dig  
 ekonomerna när människan blir ekonomiernas  
 redskap  
 Som de lurar dig  
 författarna när de säger att talang är en särskild  
 egenskap  
 Som de lurar dig  
 det är de privilegierade som försvarar sina  
 privilegier  
 (s. 45)

Till dessa verbala gatstenar kan vi ställa samma frågor som Žižek ställer till den unge rebellens gatsten: Är detta endast spektakulärt våld, som på en och samma gång döljer och skriver in sig i det strukturella våld som det vill kritisera? Eller kan denna röst sägas ha något av det gudomliga våldet i sig, ett våld som bryter in i den existerande ordningen snarare än att utgå från den och bekräfta den? Skall vi följa Žižek, så kan denna fråga bara avgöras av Lars Skinnebach själv. Enligt Žižek kan vredens kvalitet inte mätas utifrån dess objektiva manifestationer, utan endast utifrån dess subjektiva sinnelag. Mitt försök till analys av vredens litterära röster är icke desto mindre ett försök att avläsa vredens kvalitet utifrån dess »objektiva« verbala manifestationer. Så låt oss lyssna mer till hur vreden verbalt manifesterar sig hos Skinnebach.

Låt oss lyssna till den dikt som kulminerar i uppfordringen: »Knulla en feminist! / Knulla en pedofil! / Knulla en socialdemokrat!« Det är den första dikten i den fjärde satsen, som har titeln »Kejsarsnitt«. Det är en titel som i bokens narrativa spår hänvisar till att diktjaget får en liten dotter som förlöses med kejsarsnitt. Men detta »kejsarsnitt« blir också en metafor för dikten själv som ett våldsamt ingrepp i språket: »Betydelsen måste tas med kejsarsnitt« (s. 28). »Kejsarsnittet« kan betraktas som en bild på ett våld som är förlösande. Låt oss pröva om vi kan förnimma huruvida Skinnebachs eget språkvåld bär denna förlösning inom sig:

Ju större fiktionen är  
 desto större ska monumentet över fiktionen vara  
 Din röv är mitt lilla pimpelhål, jag hivar upp den ena  
 insikten efter den andra. Brinnande hjärna  
 Det är en idyll. Han väntar på dig, jätten, vem är han?  
 Med ögon som inte kan ses, övervakar han dig  
 Landsvägen kan leda lite varstans, helst leder den dig  
 rakt ut i minnet. Det var det skuggspelet  
 du trodde var ditt liv. Så är det på morgonen  
 när solen slår igenom fönstret, slår in fönstret  
 och hela den bakre väggen upplyses. Ingen tror dig,  
 ingen tror dig  
 Din hals är främmande land, tungspenen, den lilla  
 våta drottningen  
 jag knullar henne sönder och samman, det bränns  
 öronen står i varsitt hörn  
 och talar om att vara sig själv nog. Det är en märklig  
 arkitektur!  
 Knulla en feminist!  
 Knulla en pedofil!  
 Knulla en socialdemokrat!  
 (s. 27)

Här talas det med den manliga sexualitetens hela aggression, och man skulle kunna tänka sig en duett mellan Jelinek och Skinnebach, mellan Skinnebachs tungspene, den lilla våta drottningen och Jelineks gungande cigarr. Den porriga röst som talar här, rör sig från filosofiskt analsex (»Din röv är mitt lilla pimpelhål, jag hivar upp den ena/insikten efter den andra«) till krigiskt invaderande oralsex (halsens främmande land med »tungspenen«, den »lilla våta drottningen«, som knullas »sönder och samman«). Den porriga röstens »jag« kan knytas till en manlig, penetrerande kropp och dess »du« till en penetrerad kropp, vars kön visserligen inte kan fastslås, men som i alla fall feminiseras av »tungspenen« som våt drottning.

Men varifrån talas det, och med vilken röst, i de opersonliga, närmast aforistiska inledande verserna: »Ju större fiktionen är/desto större ska monumentet över fiktionen vara?« Och vem vänder sig rösten till, när den talar om »jätten«, som »väntar på dig«, »övervakar dig«; om landsvägen, som leder »rakt ut i minnet«; om skuggspelet, »du trodde var ditt liv«, och när den insisterande upprepar: »Ingen tror dig, ingen tror dig« ...? Detta »dig« liknar mer



ett transponerat lyriskt jag än ett penetrerat, femininiserat du. Men tilltalet har icke desto mindre fortsatt något aggressivt över sig. Skinnebachs aggression ligger i röstens tilltal, och vem rösten vänder sig till kan glida mellan kvinnan, läsaren och jaget självt. I en dikt som denna knyts aggressionen explicit till en manlig, penetrerande sexualitet. Denna smittar av sig också på den inledande versens aforism som i och för sig kan tänkas utsägas av en torr, neutral röst, men som här måste förstås som hånfullt framförd. (Liksom det »stora« med monumentet och fiktionen får en punkterande kontrapunkt av det »lilla« rövhålet.)

Genom den porriga rösten förknippas filosofiskt analsex och krigiskt oralsex, liksom också genom »det brinnande«: kunskapssökande sex ger »brinnande hjärna«, och sönderknullande oralsex resulterar också i att »det bränner«, kanske i det ansikte, som har knullats så att öronen står i varsitt hörn. Öron som normalt hör, och normalt hänger samman som ett par, men som här vart och ett är sig själv nog och som talar. I sanning »en märklig/arkitektur«, för att inte säga en märklig orkester, med talande öron. Och så är vägen banad för den provocerande röstens uppmaningar: Knulla ... knulla ... knulla ...

Det filosofiska analsexet kastar oss ut i ett landskap där det fiskas efter subjektstilosofiska insikter. Den övervakande jätten med ögon som inte kan ses, liknar Jacques Lacans subjektstilosofiska begrepp om den store Andre, och skuggspelet som metafor för livet påminner om Platons grottiliknelse. Men dessa är inympade på sagoberättelsens värld respektive den poetiska vardagsupplevelsen av solstrålen genom fönstret. Eller: med sagoberättelsen och vädret, som är två genomgående teman i boken. Men också insiktens sol får en potentiellt våldsam karaktär i formuleringen »solen slår igenom fönstret«, med det mångtydiga ekot »slår in fönstret«.

Men vad ska vi göra av denna den manliga sexualitetens aggression i diktform? Handlar

det helt enkelt om för mycket testosteron, en thymiotisk energi som uttömmar sig i sin egen explosion, som Sloterdijk kanske skulle säga? Eller skall vi, som Žižek, säga att det får Lars Skinnebach avgöra själv?

Jag menar att Skinnebach kastar sina gatstenar med god precision. Om boken uteslutande hade bestått av rena provokationer som »Knulla en pedofil« eller »Som de lurar dig« eller »det är de privilegierade som försvarar sina privilegier«, så hade den riskerat att helt förskriva sig åt det spektakulära våldet. Men dessa ut-sagor är inflädade med en lyrisk röst, som modulerar sådana provocerande ut-sagor och som i sin andra ytterpunkt rymmer en finkänslig ömhet. Dessa konsekventa korsningar i över- och undergångar mellan olika typer av ut-sagor (bokens återkommande metafor är »motor- trafikleder«) ger rösten en prövande karaktär. Vi får förmimelsen av en röst, som prövar hur det låter att kasta in en provocerande ut-saga i en dikt. Hur låter det kasta gatsten, när man bor i poesins fina glashus? Skinnebachs arga röst är samtidigt en röst som lyssnar till sin egen vrede. En lyssnande röst. Det är kanske därför som öronen i denna dikt kan tala.

Att kasta gatsten kräver timing. Man kan inte förstå Skinnebachs verbala gatstenar utan att läsa boken i sin helhet och märka var, hur och när de kastas. Boken i sin helhet får en säregen ton genom att låta aggressionen vara granne med ömheten; genom att ge en och samma ut-saga en tvåstämmighet av aggression och ömhet. De första fyra dikterna är samlade under rubriken »Till läsaren«, något som får läsaren att känna sig direkt tilltalad av dess imperativ, dess frågor och hänvändelser. »Så känn dig fram, min skelögda vän« (s. 7) står det på den allra första raden, och det låter ju på en gång in-bjudande och förolämpande. »Är du måhända blind, min vän?« står det ett par rader längre ner, och återigen kan läsaren känna sig förnär-mad över att bli kallad »min vän«. Detta tvivel på läsarens synförmåga kulminerar på näst sis-

ta raden: »Kan du åtminstone se/ en hand framför dig?« (s. 7) Efter att man har läst vidare i boken och erfarit att det går ett spår genom den som handlar om en liten dotter som förlöses med kejsarsnitt, så kan man vända tillbaka till dessa vändningar och plötsligt förstå dem som hänvändelser till det ännu ofödda barnet. Och så framträder de som genomsyrade av ömhet snarare än som något som väcker förnärmelse. Vi får alltså två möjliga röster för en och samma utsaga: en spottande och en ömsint, en vred och en kärleksfull – eller en samklang mellan båda. Vi är på väg in i den zon där kärleken är genomsyrad av vrede (och därför inte blir sentimentalitet) och vreden är genomsyrad av kärlek (och därför inte blir harm).

## Vrede med kärlek: Kertész

Den universalitet som det »heroiska« ressentimentet skall springa fram ur definierar Žižek som negativitet: »verklig universalitet framträder (förverkligas) såsom en erfarenhet av negativitet, en erfarenhet av en partikulär identitets icke-överensstämmelse med sig själv«. <sup>21</sup>

Žižek anför den italienske författaren och överlevaren av Förintelsen Primo Levi som exempel. Det sägs att Levi upprepade gånger fick frågan om han kände sig mest som jude eller som människa. Žižek berättar inte för oss, vad Levi svarade, utan svarar själv i hans ställe: »han var människa (han var 'för sig' en del av mänsklighetens universella funktion) just precis och endast i den mån han var obekvämd med eller oförmögen att fullständigt identifiera sig med sin *judiskhet*«. <sup>22</sup> Här menar jag att Žižek strängt taget borde ha valt en annan författare och överlevare av Förintelsen, nämligen Imre Kertész. För det är ett genomgripande tema i hela Kertész verk dels att hans partikulära identitet (som jude, som ungrare, som man) är något han inte helt kan identifiera sig med; dels att om det finns något universellt mänskligt, så

är det just denna brist i identifikation med den partikulära identiteten – den universella känslan av att vara en främling, även i förhållande till sig själv.

Kertész *Kaddish för ett ofött barn* är en enda lång monolog, lagd i en Auschwitz-överlevande författares mun (eller penna), som vänder sig till sin filosofvän, sin exhustru, sitt ofödda barn, sig själv, för att förklara varför han säger »nej« till att bli far:

»Nej!« – vrålade, ylade något i mig, genast och på en gång, när min fru (som för övrigt sedan länge upphört att vara min fru) för första gången förde det på tal – förde dig på tal – och mitt ylande dämpades endast långsamt, egentligen först åratalsenare till ett slags melankolisk *Weltschmerz*. <sup>23</sup>

Det är förnekarens vrede, vi hör här; den bestämde negation som över hundrafemtio sidor insisterar på och argumenterar för sitt »nej«. Vreden driver fram hans monolog i ändlösa räckor av meningar, där det endast sällan sätts punkt, och där de många inskotten, inskjutande av parenteser, komman eller tankstreck, inte hämmar aggressionens framvällande, utan snarare ger den en säreget ihärdig ton, genom att insisterande och preciserande dröja sig kvar vid en upplysning eller en formulering, ofta med ett moment av upprepning.

Berättaren är noga med att uppge att hans »nej« till att bli far inte är »ett jude-nej«. Inte för att det inte skulle ha med hans erfarenhet från Auschwitz att göra, utan för att han menar att Auschwitz är en specifik (och särskilt dödlig) variant av ett mer universellt trauma:

Auschwitz, sade jag till min fru, framträder för mig i faderns skepnad, ja orden fader och Auschwitz väcker samma genklang hos mig, sade jag till min fru. Och om påståendet att gud är en förhårligad fader är sant, då uppenbarade sig gud för mig i Auschwitz skepnad, sade jag till min fru. (s. 119)

Och allt det som berättaren »säger till sin fru«, krossar henne samtidigt som det lyfter upp henne. Hans berättelse (den som på en gång

utvecklas i deras dialog och i hans författarskap) om judendomen som en »dom«, som består i att inte kunna identifiera sig med den, får henne, enligt hennes egna citerade utsagor, att hålla huvudet högt, att resa sig upp ur dyn. »Denna skrift, mycket mer än allt annat hittills, lärde henne att leva, sade min fru« (s. 83). Han befriar henne så att säga från judendomen genom att visa att det är en villkorlig dom. Men själv fortsätter han sin insisterande, aggressiva dialog med denna dom, som formar sig till en dialog inte bara med hustrun, utan också med litteraturen och filosofin och platsen för Guds frånvaro. Och genom att insistera på denna dialog, som innebär ett bestämt »nej« till »bar-net«, kränker han i längden hustrun istället för att följa med henne ut i det liv som han har lärt henne att leva.

För berättaren är domens villkorlighet samtidigt dess nödvändighet; det handlar för honom mindre om att av-identifiera sig med sin partikulära identitet än om att helt identifiera sig just med sin universella icke-identitet. Hans »del i mänsklighetens universella funktion«, för att åter citera Žižek, är hans icke-identitet med den villkorliga identitets-domen, judendomen, men denna icke-identitet kan endast erfaras genom en ständig konfrontation med denna dom. Där det i Nietzsches mening slavmoraliska ressentimentet skulle ha inneburit en berättarens innerliga identifikation med sitt öde som offer, som »förföljd jude«, där liknar Kertész position istället det ressentiment som Žižek kallar »heroiskt«, och som har sin grund i subjektets »universella« dimension, som alltså ligger just i omöjligheten i att identifiera sig med den partikulära identiteten.

»I viss mening var det som om jag hade dödat henne« (s. 120), reflekterar berättaren själv när romanen och äktenskapet går mot sitt slut. Och därmed träder han in i den zon där Žižek finner Kierkegaards begrepp om kärleken till nästan; den zon där man av och i kärleken måste vara brutal mot den man älskar. Žižek kallar detta för »det rena våldets sfär«, eftersom dess

våld varken stiftar eller upprätthåller någon lag.<sup>24</sup> Låt oss lyssna till den vrede med vilken berättaren driver sin dialog med hustrun till en fullbordad som också innebär dess avslutning:

Jag behövde inte ha varit i Auschwitz, skrek jag, för att förstå denna epok och denna värld, och för att jag aldrig mer skulle förneka det jag har förstått, skrek jag, för att jag inte skulle förneka det i namnet av en komiskt, om också, det medger jag, ytterst praktiskt tolkad livsprincip, som i själva verket inget annat är än anpassningens princip, utmärkt, skrek jag, jag hade inget att invända, men låt oss se klart, skrek jag, ja, låt oss se klart, att *assimilation* i det här fallet inte var *assimilation* av en ras – ras! skrattretande! – till en annan ras – skrattretande! – utan en *total assimilation* till det bestående [...] Och i det avseendet är det fullständigt egalt om jag är jude eller icke-jude, fastän att vara jude är onekligen en fördel här, och från denna, men förstår hon det?! skrek jag, *endast och uteslutande från denna enda synpunkt* är jag villig att vara jude, uteslutande från denna enda synpunkt betraktar jag det som en lycka, till och med som en särskild lycka, till och med som en *nåd*, inte att jag är jude, ty jag struntar i, skrek jag, vad jag är, utan att jag har fått vara i Auschwitz som brännmärkt jude, att jag genom min judiska tillhörighet ändå har fått uppleva något och sett något i vitögat och vet något, en gång för alla och oåterkalleligt vet något, som jag inte avstår från, som jag aldrig kommer att avstå från. Snart tystnade jag. Sedan skildes vi. (s. 124 f.)

Här når vreden i berättarens monolog ett slags crescendo, och de återkommande *inquit* (»sade jag«), som genom hela boken fogar sig till de inskott som ger monologen dess karakteristiska upprepande och insisterande drag, anger här en ropande ton: »skrek jag«. Det är fortfarande en negationens vrede det handlar om: berättaren vägrar att assimilera sig (eftersom varje *assimilation* är en »*total assimilation* till det bestående«), och han vägrar att »avstå« ifrån sin traumatiska erfarenhet.

Samma trotsiga dialog med judendomens trauma, som har »lärt« hustrun »att leva«, måste med nödvändighet också stöta henne ifrån sig. Genom att förbli trogen mot denna dialog, genom att vägra ge avkall på den, förblir berätt-

taren trogen mot kärleken, även om detta betyder att han måste förlora sin älskade.

Det våldsamt rörande med romanens slut är att den, trots sitt insisterande på att låta barnet vara ofött, slutar med att det föds barn. Barn, som på sitt sätt kan sägas vara födda ur den dialog mellan berättaren och hustrun, som drevs av ett rungande »nej« till barnet. För det är denna dialog som har gjort det möjligt för exhustrun att »leva«, inklusive att föda barn. Och barnen beskrivs med de ledmotiviska predikat (fräknar och gråblå ögon), som berättaren i sina fantasier har givit sitt apostroferade, ofödda, barn: »En mörkögd liten flicka med bleka fräknar här och där runt sin lilla näsa och en trilsk pojke med ögon glada och hårda som gråblå kiselstenar« (s. 127).

Den vredens röst som hörs i Kertész dialogiska monolog utmärks av ett ihärdigt insisterande. Detta åstadkoms syntaktiskt genom de många inskotten och av bristen på punkter; retoriskt genom de många upprepningarna och hänvändelserna; och typografiskt genom kursiveringarna (»total assimilation«, »nåd«).

Som jag ser det – eller rättare: som jag hör det – är det ingen tvekan om att vredens röst hos Kertész också är kärlekens röst. Genom berättarens aggressiva utfall mot sin hustru (och samtidigt mot sig själv) befinner vi oss i den zon som Kierkegaard kallar »kärleken«, där man kan »hata den älskade i och av kärlek«.

Žižek tolkar Kierkegaard med hjälp av Lacans begrepp om »hainamoration«, alltså »sammanfallet mellan hat och kärlek«. I ett av de sätt som Lacan förstår kärleken på (eller rättare: ett av sätten man kan förstå Lacan på) riktar sig kärleken mot »det i dig som är mera än dig« och kan, av kärleken till detta »mera« förrinta »dig«. <sup>25</sup> Monologen i *Kaddish* har förlöst det i hustrun som är »mera« än henne själv, hennes barn, och det i berättaren som är »mera« än han själv: den mörka, övermogna, civilisationens frukt som kallas Auschwitz.

I Kierkegaards *Kjerlighedens Gjerninger* har denna kärlek också sitt eget språk, eller rättare:

sin egen röst. Och i den mån som Kierkegaard alls definierar denna röst, så är det som *monotoni* och som *hänvändelse* – som den röst han hör i evangelierna. Monotoni och hänvändelse är just det som utmärker vredens röst i Kertész monolog.

Med Žižeks begrepp visar Kertész verk oss att det våld som har skapat Auschwitz inte rymmer något kullkastande av den existerande världsordningen – det är systemets eget strukturella våld. Det »våld« som språket i Kertész verk utövar genom sin aggressiva hänvändelse, kvalificerar sig däremot för att kallas »gudomligt«, förstått som det våld som angriper grunden för vår världsförståelse, till exempel vår förståelse av Auschwitz som det oförklarliga och judendomen som en förbannelse. »[D]ärför att det enda som det inte finns någon förklaring för är ju det som inte finns«, säger berättaren på ett ställe (s. 42), och i sin rasande avskedssalut till hustrun, som vi just hört, utnämner han det med absurd heroism till en »nåd« att ha fått vara i Auschwitz.

Genom sin placering i subjektets universella dimension har vredens röst hos Kertész den kvalitet som Žižek kallar »heroiskt ressentiment«. Genom att skaka om våra kulturella vanföreställningar (om Auschwitz) har rösten den kvalitet han kallar »gudomligt våld«. Genom att på en gång krossa och lyfta upp den älskade har rösten den kvalitet som Žižek med Kierkegaard kallar »kärlek«. Genom sin monotoni och sin hänvändelse har rösten den kvalitet som Kierkegaard kallar ett »andligt språk« – kärlekens språk.

\*

DETTA HAR VARIT ett försök att med hjälp av Sloterdijk och Žižek definiera olika kvaliteter hos vredens, och ett försök att genom närläsning av exempel på vredens litteratur definiera vredens som en kvalitet hos rösten. Detta är ett projekt som kräver mycket mer begreppsligt och analytiskt arbete, både vad gäller grundlighet

och omfång, än vad föreliggande artikel har kunnat bjuda på. Mycken stor vredeslitteratur väntar på att få sin röst analyserad: Strindberg, Thomas Bernhard, Céline, Lautréamont, »Jobs bok«, för att bara nämna något av det jag här har försummat. Och både filosofins och psykoanalysens diskussioner av vreden borde konsulteras i långt större omfattning än vad denna artikel har gjort genom att begränsa sig till Žižek och Sloterdijk, och genom dem Nietzsche och Kierkegaard. Inte minst tror jag att det kan finnas riktigt mycket att hämta hos en psykoanalytiker som Melanie Klein, som långt innan Sloterdijk insisterade på aggressionen som psykets primära drivkraft.

Men jag hoppas, att denna artikels stickprov på vredens litteratur åtminstone har kunnat

ge en föreställning om hur forskning i litterär vrede eller forskning i vreden genom litteraturen skulle kunna se ut. Som litterära röster har både Jelineks feministiska ressentiment och Skinnebachs spektakulära vrede visat sig rymma dimensioner av »gudomligt våld« och »vrede med kärlek«, medan Kertész »heroiska ressentiment« kanske tydligast skriver in sig i den vrede som enligt Žižek gör skillnad. I alla dessa tre röster bryter vreden igenom fördämningen mellan intimt och offentligt, privat och politiskt – raseriet utspelar sig inte på antingen de nära relationernas lilla scen eller på samhällets stora scen, utan på båda dessa platser samtidigt.

Översättning från danskan av Christian Nilsson

1. Horace Engdahl, *Beröringens ABC: En essä om rösten i litteraturen*, Stockholm: Bonniers, 1994.
2. Slavoj Žižek, *Violence: Six Sideways Reflections*, London: Profile Books, 2008 & Peter Sloterdijk, *Zorn und Zeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.
3. Sloterdijk, *Zorn und Zeit*, 2006, s. 73: översättningarna från tyskan är här Lilian Munk Rösings och därefter Christian Nilssons.
4. Ibid., s. 353.
5. Ibid., s. 354.
6. Žižek, *Violence*, 2008, s. 165: översättningarna från engelskan är här Christian Nilssons.
7. Ibid., s. 161. Se även W.G. Sebald, *On the Natural History of Destruction*, London: Penguin, 2003, s. 160–162.
8. Žižek, *Violence*, 2008, s. 183.
9. Ibid., 180.
10. Ibid., s. 196, not 4.
11. Sloterdijk, *Zorn und Zeit*, 2006, s. 101.
12. Žižek, *Violence*, 2008, s. 172.
13. Sloterdijk, *Zorn und Zeit*, 2006, s. 44.
14. Žižek, *Violence*, 2008, s. 173.
15. Ibid.
16. Ibid.
17. Sloterdijk, *Zorn und Zeit*, 2006, s. 153.
18. Elfriede Jelinek, *Lust* (1989), övers. Margaretha Holmqvist, Stockholm: Forum, 2004. Sidhänvisningar till Jelineks roman ges härefter löpande i brödtextern.
19. Robert Musil, *Manden uden egenskaber*, dansk övers. Karsten Sand Iversen, Köpenhamn: Gyldendal, 1995, s. 126 (svensk övers. Christian Nilsson).
20. Lars Skinnebach, *I morgon finns systemen igen*, övers. Henrik Petersen, Stockholm: Moder-nista, 2004. Sidhänvisningar till Skinnebach diktsamling ges härefter löpande i brödtextern.
21. Žižek, *Violence*, 2008, s. 133.
22. Ibid., s. 134.
23. Imre Kertész, *Kaddish för ett ofött barn* (1990), övers. Ervin Rosenberg, Stockholm: Norstedts, 1996, s. 9 f. Sidhänvisningar till Kertész bok ges härefter löpande i brödtextern.
24. Žižek, *Violence*, 2008, s. 173.
25. Jacques Lacan, *Encore*, Paris: Seuil, 1975, s. 84.



# UPPFINNANDET AV ESTETIKEN

av Sven-Olov Wallenstein

Wallenstein (1960) undervisar i filosofi och estetik vid Södertörns Högskola, och är chefredaktör för den konstteoretiska tidskriften *Site*. Han har publicerat ett flertal böcker om modern filosofi, estetisk teori, bildkonst och arkitektur och ett flertal översättningar, bland annat av Winckelmann, Kant, Hegel, Frege, Husserl, Heidegger, Lévinas, Derrida, Deleuze och Agamben. Bland hans senare publikationer återfinns *The Silences of Mies* (2008) och *Biopolitics and the Emergence of Modern Architecture* (2008). Wallenstein arbetar för närvarande på översättningar av Lessings *Laokoon* och Agambens *Homo Sacer* samt en bok om Hegel och *Andens fenomenologi*.

**E**stetiken och det estetiska förefaller vara högst problematiska begrepp. Den samtida konsten och kritiken polemiserar ständigt mot vad som uppfattas som en snäv »estetisk« attityd, samtidigt som estetiken har utrustats med en närmast gränslös giltighet och applikation. Alla fenomen i vår samtid – politik, vardagsliv, medier – genomsyras av en estetisk inställning, och många förespråkar därför att estetiken väsentligen måste förstås som en generaliserad teori om sociala processer.<sup>1</sup> I detta senare perspektiv uppfattas det estetiska i trängre mening, och det gäller framför allt den riktning som är rotad i och vidareför den filosofiska traditionen från Kant till Adorno, och som sätter den estetiska autonomin i centrum, som en defensiv eller rentav reaktionär inställning som avskär konsten från det politiska, från praktiken och vardagen. Här ska jag först beröra några av dessa kritiska invändningar, och sedan ta ett steg tillbaka till en tidigare historisk fas där vi finner något sådant som »uppfinnandet av det estetiska«, d.v.s. den period som grovt talat sträcker sig från Baumgarten till Kant. Med stöd i bland annat Jacques Rancière ska jag argumentera för att estetiken inte primärt är ett sätt att stänga in konstverket i en sluten sfär, utan kan fattas som en utvidgad *idé om tänkandet*, med såväl filosofiska som politiska implikationer.

Uttrycket »uppfinnande« ska här inte förstås i termer av ett skapande ur intet, utan snarare i termer av det som den klassiska retoriken kallar *inventio*, och som vi återfinner i renässansen, exempelvis i Albertis användning av uttrycket *invenzione*: en förmåga att utifrån ett givet material forma något nytt, som samtidigt behåller en relativ igenkännbarhet.<sup>2</sup> I denna bemärkelse är begreppet estetik en uppfinning som utnyttjar ett begreppsligt material vars rottrådar sträcker sig tillbaka till den filosofiska traditionens begynnelse, men som också innebär något nytt och oväntat, och ingalunda kan reduceras till en katalog av källor och influenser.<sup>3</sup>

## Kritik av estetiken

Kritiken mot begreppet estetik finns på många plan och i många varianter, men ett genomgående tema är att den estetiska teori som baseras på den tradition som emanerar från Kant och Hegel inte bara är överspelad som ett trovärdigt filosofisk projekt, utan att den också blockerar vår upplevelse av konstverk genom att skriva in dem i en a priori diskurs som fånglar dem för sina egna syften, som vore verken endast illustrationer till filosofiska teorier. Låt mig här bara rada upp några sådana samtida invändningar, utan anspråk på systematik eller fullständighet.<sup>4</sup>

a) *Sociologisk kritik*: Det paradigmatiske exemplet på detta är Pierre Bourdieu, för vilken demonteringen av idén om det »intresselösa« estetiska omdömet, som det formulerades av Kant och sedan har traderats fram till modernismen, är en huvuduppgift.<sup>5</sup> Den estetiska autonomin är i detta perspektiv ett sätt att undertrycka konstens samhälleliga dimension, och än mer att ontologisera skillnaden mellan elitkultur och folklig kultur. Att sociologen i Bourdieus tappning inte kan finna något som vederlägger denna tes är föga överraskande, lika lite som slutsatsen att själva idén om något utanför »fältet« är en filosofisk myt, och trots all detaljrikedom i analysen förefaller det uppenbart att sociologens slutsatser är lika mycket föreskrivna a priori som slutsatserna i den traditionella estetikens föregivet tomma begrepp. Att konsten kan reduceras till ackumulation av symboliskt kapital, spelets regler, fältets strategiska egenskaper etc., är inte en empirisk upptäckt, utan en a priori utgångspunkt.<sup>6</sup> I en annan men besläktad bemärkelse kan estetiken därmed fattas som en »ideologi«, vilket hävdats av Terry Eagleton, och dess roll antas då vara att sublimeras och dölja reella konflikter bakom en illusorisk idé om subjektets frihet. Estetikens roll förefaller här bestå i att utgöra en kompensation för en utebliven praxis, det vill säga att blockera en förändring



av just de sociala relationer som genererat den illusoriska idén om estetisk autonomi.<sup>7</sup>

b) *Filosofisk kritik mot estetiken för att den stänger in konstverket*: Andra anklagar estetiken för att utgöra ett hinder för det rena och oförmedlade mötet med verkets händelse, det vill säga att i viss bemärkelse upphäva dess autonomi, så till exempel Jean-Marie Schaeffer<sup>8</sup> och Alain Badiou.<sup>9</sup> Schaeffer undersöker vad han ser som aporierna i den spekulativa estetiska traditionen från Kant och framåt, mot vilken han ställer den analytisk-filosofiska estetiken, som i hans läsning förespråkar en konkret analys av estetiska förhållningssätt. Schaeffer vänder sig mot upphöjdheten hos en spekulativ estetik som ersätter en detaljerad undersökning av estetiska beteenden och praktiker med en romantisk idé om den absoluta Konsten och ställer sig den omöjliga uppgiften att övervinna splittringen mellan det sinnliga och det intelligibla. Badiou intar en i grunden motsatt ståndpunkt, även om resultatet blir det samma: konstverket är en platonsk idé (med Mallarmé som huvudexempel), och varje estetik som försöker underkasta verket förutfattade filosofiska teorier kommer till sist att förstöra både konsten och filosofin; konsten förlorar sin egen sanning och egenart som händelse, och filosofin sin begreppsliga precision då den försöker efterlikna poesins sinnliga sanning – »matemet« och »poemet« måste för evigt förbli skilda åt.<sup>10</sup>

c) *Estetiken är abstraherande*: Detta är en kritik som framför allt härrör från den pragmatiska traditionen och som nyligen återuppväckts inom den analytiska filosofin, där man än en gång förefaller annonsera en »Ästhetik von unten« i den bemärkelse som föreslogs av Fechner vid 1800-talets mitt. Här ska kroppen och den affektiva dimensionen återfå sin rättmätiga vikt efter mer än två hundra år av förtryck i namn av den kantianska intresselösheten och renheten, vilket detroniserar den »Ästhetik von oben« som utgått från spekulativa idéer om det sanna, goda och sköna – en

tradition i vilken Hegel tidigare utgjorde den historiska huvudkontrahenten, men vars plats nu intas av olika varianter på den senmodernistiska autonomiestetiken. En estetik baserad på kroppen och dess omedelbara responser, som i fallet med den »soma-estetik« som formulerats av Richard Shusterman, antas här driva ut den estetiska teorins tomma formalismer och i Deweys efterföljd återknyta konsten till det affektiva livets vitala dimension.<sup>11</sup>

Men även i den tradition som fortsätter en »spekulativ« läsning av konstverket finns en djup tvekan inför idén om det estetiska. Låt mig citera två exempel, belägna på var sin sida av fältet, även om de i efterhand kan förefalla konvergera i många avseenden: Adorno och Heidegger. Trots att de på många punkter är direkt antitetiska, delar de ändå ett problem i sina respektive försök att finna en ursprunglig artikulation av mening, där konsten och filosofin i sina trängre disciplinära innebörder framträder som former där vi vidrörs av en ursprunglig händelse som sedan bevaras, institutionaliseras och skrivs in, men också med nödvändighet förråds. Denna förlust, detta *undandragande*, är emellertid inte bara, eller inte ens alls, något negativt, utan det som ger rörelse och en viss *outtömlighet* åt tänkandet.

I den första skissen till en introduktion till *Ästhetische Theorie* noterar Adorno att redan själva uttrycket »filosofisk estetik ger intryck av något föräldrat.«<sup>12</sup> Kan vi överhuvudtaget längre föreställa oss ett tänkande om konsten som gör anspråk på att bli till en ny typ av *prima philosophia*, att producera konstellationer av begrepp och sinnlighet som skulle tillåta oss att ana en sanning som annars vore otillgänglig för filosofin? Adorno själv förefaller ibland medge att de filosofiska kategorier som kunde understöda ett sådant projekt har tömts ut, och att utsuddandet av gränsen mellan högt och lågt kastar ett delvis ironiskt ljus över de upphöjda pretentionerna hos en filosofi som bygger vidare på Kant och Hegel. Om konsten har absorberats i underhållningen, i

kultur- eller »medvetandeindustrin«, varför då bemöda sig om att tillskriva den mer mening än den de facto har i de senkapitalistiska samhällena? Och på ett än djupare plan förefaller själva kategorin subjekt ha eroderat i och med att förtingligandets strukturer har förinnerligats i det tänkande och begärande jaget självt, och detta i så hög grad att genuin estetisk erfarenhet, i den mening som fortfarande hemsökte en bok som *Ästhetische Theorie*, framstår som något förgånget som vi förvisso kan fortsätta att sörja, men vars förverkligande i nuet förefaller omöjligt.

För Adorno är det just av detta skäl viktigt att upprätthålla idén att konsten bevarar ett minne av det icke-identiska, en första natur som täckts över av upplysningens rationalitet, vilken för honom, liksom för Heidegger, sträcker sig ända tillbaka till den grekiska filosofins begynnelse. Detta bevarande sker emellertid på ett sätt som alltid är dialektiskt förmedlat och bevarar en spänning: det väsentliga motstånd som ligger i förbindelsen mellan konst och filosofi ska såväl rädda oss från en regression till omedelbarhet, som påminna oss om omöjligheten av en begreppslig slutenhet i vilken filosofin skulle komma till ro. Vad som ges i den estetiska erfarenheten, om än bara på ett negativt sätt, blir en utmaning för det filosofiska begreppet och dess grepp, och en mycket mer grundläggande utmaning än någon annan form av erfarenhet; den kallar begreppet till att överskrida sig självt, men att göra det *genom sig självt*. Utmaningen ligger i att inom och via begreppet tänka icke-begreppet och det icke-identiska, och detta är den »negativa dialektikens« rörelse som hämtar minst lika mycket från Kants analys av ändligheten och sinnligheten som från en närmast dekonstruktiv läsning av Hegels *Logik*. Den icke-begreppsliga aspekten av smakdommet är inte bara en frånvaro, utan ett »utan-begrepp« (ett *sans-concept*, som Derrida säger i sin kommentar till den »parergonala« strukturen i Kants tredje Kritik, d.v.s. något som också via homofonin

med *sang*, »blod«, är ett sår, ett snitt som ger upphov till ett tänkande som på en och samma gång är lust, olust och bearbetning) som bevarar icke-identiteten i identiteten, eller i Kants termer, bevarar momentet av reflektion inuti bestämningen, men utan att blott ställa dem mot varandra som enkla motsatser.<sup>13</sup> Att följa denna negativitet utan försoning innebär för Adorno att följa metafysiken »i ögonblicket då den störtar samman« (*im Augenblick ihres Sturzes*), som han säger i slutet på *Negative Dialektik*; det är ett tänkande i »mikrologier« och »konstellationer« som inte bara är en förstörelse, utan förmår urskilja ett positivt moment i nedbrytandet av de stora systemen.<sup>14</sup>

Något liknande återfinns hos Heidegger. Hans tänkande om konsten går via en meditation över vad han kallar »ljusningen« (*Lichtung*) eller sanningen som *aletheia*: den första öppenhet som är betingelsen för alla andra intentionala strukturer och förhållande till världen. Denna öppenhet har ett speciellt och privilegierat förhållande till konstverkets speciella form för att upplåta en värld, som står i motsats till vad han i *Konstverkets ursprung* kallar »jorden«, det vill säga sfären av det som är undandraget, icke-upplåtet och otillgängligt för erfarenhet. Denna motsats, som i *Konstverkets ursprung* utläggs som den dolda grunden för andra traditionella begrepp inom estetiken, men också inom filosofin i allmänhet (figur och grund, form och materia, det sinnliga och det intelligibla) pekar för Heidegger mot sanningens väsen som en strid, en »reva« (*Riß*) mellan öppenhet och slutenhet, vilket visas av det grekiska ordet *aletheia*, medan senare föreställningar om sanningen som korrekthet (*orthotes*) och överensstämmelse (*homoiou-sis*) som utvecklats från Platon, Aristoteles och framåt täcker över denna ursprungliga erfarenhet.

För Heidegger är ett av de avgörande sätt på vilka metafysiken inleds åtskillnaden mellan det sinnliga och det intelligibla, *to aistheton* och *to noeton*, och konstens underkastelse un-

der estetiken är inskriven i filosofin från dess början (*Beginn*), även om konsten som sådan också har en dimension som undflyr det estetiska och därmed förbereder en annan början (*Anfang*). »Den västerländska reflexionen över konsten börjar (*beginnt*) som estetik«, skriver han i föreläsningen om Nietzsche från 1936, »Der Wille zur Macht als Kunst«, men likväl är det fallet att »den stora grekiska konsten förblev utan ett motsvarande tänkande och begreppslig besinnande, vilket inte behövde vara liktydigt med estetik«. <sup>15</sup> Det är i detta perspektiv vi ska förstå *Konstwerkets ursprung*, vars avgörande fråga framträder i temat för ett av de föredrag som tjänade som utgångspunkt för den senare publicerade texten, »Die Überwindung der Ästhetik in der Frage nach der Kunst«. Men om Heidegger vill bryta ned estetiken, så ska detta lika lite som den tidigare »destruktionen av ontologins historia« som skisserades i *Varat och tiden* (§ 6) förstås som något negativt. Snarare syftar detta övervinnande av estetiken till att möjliggöra en annan erfarenhet, till att återigen låta oss möta konsten som en unik form av avtäckande bortom estetiken i alla dess klassiska och moderna former. Efterordet säger tydligt vad som står på spel: upplevelsen (*Erlebnis*), den moderna, subjektiverade och »estetiserade« formen av det grekiska *aisthesis*, är det element i vilket konsten dör, även om denna process kan ta hundratals år på sig för att fullbordas. Men, tillägger Heidegger i en handskrivnen marginalanteckning, detta betyder inte att konsten skulle vara slut, bara att vi måste finna ett »helt annat 'element' för konstens tillblivelse«. <sup>16</sup>

Även här finner vi alltså en fundamental tveksamhet angående begreppet estetik – mer tydlig hos Heidegger än hos Adorno, som förvisso skrev en bok med titeln *Ästhetische Theorie*, medan Heidegger ofta insisterade på att den typ av reflexion kring konsten som krävedes måste förbli ett »samtal«, ett *Zwiesgespräch* mellan dikten och tanken, konsten och filosofin, som än så länge saknar ett eget positivt

namn. <sup>17</sup> Min fråga är nu: kan vi återvinna en sådan potential genom att på nytt läsa de texter som hör till estetikens första fas, till det som jag kallar »uppfinnandet« av estetiken? Det vill säga en idé om den estetiska erfarenheten som inte bara vore ett »element« inom vilket verket stängs och eventuellt dör, utan som också är en idé om en förvandling av tänkandet självt, och av subjektets relation till detta tänkande, på så sätt att det som kan te sig som en instängning egentligen öppnar för en ny relation mellan dem.

## Uppfinnandet av estetiken

Termen *estetik* i dess moderna innebörd uppkommer på 1700-talet, i en process som leder från Baumgarten till Kant, och vidare in i romantiken. Estetik kan vi här fatta dels som en teoretisk-filosofisk beskrivning av en specifik erfarenhet, en upplevelse av konst som börjar tänkas också ur betraktarens perspektiv, vilket i sin tur också kommer att ha inverkningar på idén om skapandet, dels som en ny teori om tänkandet självt, där den sinnliga partikulariteten kommer att få en ny roll.

Det *första* ledet kunde schematiskt sammanfattas på följande sätt: poetiken och konstteorin, som den formuleras åtminstone från renessansen och framåt, är handledning i konsten att *göra*, medan estetiken som den utvecklas under 1700-talet däremot kommer att gravitera mot en analys av vad det innebär att *uppleva* (vilket också möjliggör en annan idé om att göra: den som gör kan själv uppleva sitt görande, som nu kommer att i allt högre grad undandra sig en beskrivning baserad på regler, och självt bli till en okalkylerbar händelse, vilket är vad som inringas i begreppet »geni«). Det *andra* ledet kunde sammanfattas på följande sätt: att veta något innebär inte längre endast att deducera från axiom eller att applicera en universalmatematisk modell för vilken det in-

dividuedla förblir det ogripbara, utan att möta det singulara på ett sätt som inte omedelbart upphäver det i dess begrepp. Denna vändning förutsätter en ny typ av filosofi baserad i subjektiviteten som utvecklas från Descartes och framåt, även om denna vändning bara är en *nödvändig* men ingalunda *tillräcklig* betingelse, vilket visas av att den universalmatematiska modellen hos Descartes utesluter ett närmande till det estetiska.<sup>18</sup>

Estetikens utveckling som en speciell disciplin har också sina rötter i ett nytt intresse för betraktarens psykologi och känsloliv, och förutsätter en hel serie av utvecklingar, inte bara inom de enskilda konstarterna och filosofin, utan givetvis också inom samhällslivet i stort. Idén att vi relaterar till konst på ett specifikt sätt som inte kan reduceras till andra förhållnings-sätt, och att konsten därmed utgör en särskild sfär, är på så sätt en del av epokens känslökult och fokusering på människans sensibilitet, vilket också ger upphov till en ny typ av moralism och en ny typ av spänning mellan etik och estetik. Kritiken av samtidens förnuftskultur från Vico och framåt möjliggör i sin tur ett vitt spektrum av responser, till exempel hos Rousseau, som i sin *Discours sur les sciences et les arts* bedömer den moderna konstnärliga kulturen som i princip skadlig för människans moraliska utveckling.

Estetikens framväxt är del av en större kulturell transformation, och den utgör dessutom bara en av polerna i det moderna konstbegreppet, vars övriga komponenter är idén om *kritik*, idén om att konsten har en specifik *historia* och idén om de *sköna konsterna* vilka producerar en viss typ av objekt som i sin tur kan bli föremål för estetiken, kritiken, och historien. Utvecklingen av den filosofiska estetiken, konsthistorien och konstkritiken som specifika discipliner är en arbetsdelning av det tidigare fältet »konstteori«, och de nya anspråk på teoretisk giltighet som dessa discipliner reser är något vars grund eller eventuella grundlöshet vi inte upphört att debattera, från romantiken fram till

den postmoderna fasen. Är denna arbetsdelning naturlig i den bemärkelsen att den har sin grund i förnuftets självt (vilket Kant var den förste att försöka visa på ett systematiskt sätt i *Kritik av omdömeskraften*), eller en artificiell sönderdelning av sfären »konst« som egentligen söndrar en erfarenhet som är en ursprunglig helhet? Samtidigt är den idé om *konsten*, »die Kunst« som ett absolut singular (som först uppträder hos Schelling), och den estetiska erfarenheten som en djupare erfarenhet av enhet (som vi först finner hos Schiller), beroende av dessa uppdelningar, som de kodifierats av Kant i termer av en skillnad mellan kognitiva, moraliska och estetiska omdömen. Att »gå bortom Kants gränslinje« (Hölderlin) är ett projekt som förutsätter att denna linje först dragits, och att den ingalunda kan *omintetgöras*, endast *överskridas*. Den estetiska moderniteten är en ständigt kamp med och mot dessa gränsdragningar, vilket blir tydligt från och med romantikens försök att riva ned gränserna och skapa en ny syntes, som ständigt återvänder i vissa drag hos avantgardet.

Att betrakta detta nya estetiska fält som en »uppfinning« innebär för det första att notera att så gott som alla de olika elementen i det moderna konstbegreppet funnits tidigare, men inte i den konfiguration som tar form under andra hälften av 1700-talet. En analys av dessa termers historiska förvandlingar kan förhoppningsvis få oss att undvika såväl den alltid lika tacksamma retorik som utpekar radikala historiska »brott« (inget är sig likt efter Kant...) som den estetiska humanismens naiva ideologi om bekymmerslös kontinuitet (det har alltid funnits konst, och dess historia från stenåldern till idag kan skrivas som en historia om en succession av stilar och utseenden). »Konst« är förvisso ett begrepp som producerats eller upfunnits *inom* historien, och kan därför sägas vara beroende av viss historisk kontext, men därefter utsträcker det sitt herravälde över det förflutna på ett närmast irreversibelt sätt; det har förvisso inte alltid *funnits* konst, men för

oss post-kantianer kommer det ofrånkomligen att ha funnits konst.<sup>19</sup>

Vad vi behöver är en genealogisk analys som ger akt på såväl de långa sekvenserna som de snabba brotten, på osamtidigheterna och historiens flerskiktade och stratifierade karaktär. För att antyda omfattningen av denna historiska förskjutning – som det förvisso är frestande att med Foucaults termer beskriva som ett epistemiskt eller epistemologiskt brott inom vetandets arkeologiska struktur – måste vi ge akt på att brotten inte sker i ett slag, utan att många historier med olika hastigheter tillsammans bygger upp tidens strata, vilket förvisso också är vad Foucault så småningom kom att avse med en vetandets arkeologi.<sup>20</sup> I det följande ska jag bara på enklast möjliga sätt antyda några aspekter av hur termen estetik framträder under 1700-talet, och skissera en analys av hur denna teori kan ses som en idé om tänkandet, för att till sist antyda några samband mellan denna idé och de nya discipliner som utgörs av *kritiken* och *historien*.

## Baumgarten och sinnligheten

De första centrala texter där vi kan se den nya estetiska filosofin bryta fram är Alexander Baumgartens *Filosofiska meditationer över några saker gällande poesin (Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus, 1735)* och hans ofullbordade *Aesthetica* (1750–58). I efterföljd till Descartes, Leibniz och Wolff utvecklar han en ny typ av analys av den estetiska dimensionen, som till stor del, om än inte helt, hade negligerats av hans rationalistiska föregångare.<sup>21</sup> Hur denna relation till rationalismen ska förstås är förvisso omstritt, och för många av Baumgartens uttolkare är han bara i nominell mening uppfinnaren av begreppet estetik,<sup>22</sup> för andra var hans upptäckt av sådant art att den bara kunde infogas i hans filosofiska ramverk till priset av en motsägelse.<sup>23</sup>

Denna värdering av Baumgartens insats vilar i sin tur på en viss bild, som lanseras av Kant i polemiskt syfte, av den rationalistiska teorin om naturens kontinuitet. Från Leibniz till Wolff antas denna teori ha avvisat det sinnliga som en blott oklar framträdelseform för det intelligibla, och ha reducerat all kunskap till att gälla blott klara och distinkta idéer – även om detta förvisso inte alltid är möjligt för oss människor, till exempel vad gäller kunskap om kontingenta sanningar (för ändliga förnuftsväsen förefaller satsen av typen »Caesar gick över Rubicon« som icke-nödvändiga, för Gud har däremot predikatet »att gå över Rubicon« i evighet varit nödvändigt inneslutet i substansen/subjektet »Caesar«). På det fält som senare skulle komma att kallas det estetiska innebar detta att »till och med sinnenas njutningar endast är intellektuella njutningar som uppfattas på ett förvirrat sätt«, och alltså bara kunde tillerkännas en preliminär status inom en i sista hand begreppslig analys.<sup>24</sup>

Baumgartens historiska position inom rationalismen är givetvis avhängig hur vi ser på rationalismen. Teorin om det »klärobskyra« förbinder honom med Leibniz och barocken, liksom tanken på den »dunkla fonden« i själen, ur vilken de olika »manéren« framträder: istället för en kantiansk skillnad mellan begrepp och åskådning finner vi en värld av universell modulation, där paret form-kraft detroniserar paret substans-accidens och form-materia, och där predikatet kan fattas som en händelse snarare än ett attribut.<sup>25</sup> Men samtidigt finns också en annan tendens till att lösgöra det sinnliga och förvandla det till något autonomt, vilket pekar fram mot Kant, där analysen av smakomdömet kommer att bilda en självständig disciplin vid sidan av det kognitiva. För vårt vidkommande är det avgörande att det estetiska hos Baumgarten börjar uppfattas som ett problem, ett fält vars relation till det logiska kräver att bestämmas på nytt. Istället för att beskriva denna process som riktad mot ett mål (vilket i det gängse historiska narrativet är Kants analys av smakomdömet,

där relationen antas ha stabiliserats) kunde vi betona dess karaktär av *inventio*, det vill säga ett sätt att införa en viss ordning i förmågorna, eller med Rancières term en »omfördelning« eller ett nytt »delande« av det sinnliga, som inte bara innebär att ett nytt objekt eller fält framträder, utan att själva hierarkin mellan subjektets förmågor omstörtas. När Baumgarten säger att estetiken bland annat handlar om »det sköna tänkandets konst« (*de arte pulchre cogitandi*) så kan vi i detta se något mer än bara införandet av ett nytt objekt eller fält – nämligen en förvandling av själva idén om tänkandet, som inte bara har konsekvenser för de objekt som kommer att kallas konst. Estetiken inträder inte som vore den ytterligare en bok att klassificera i det rena förnuftets bibliotek, en ny »regional ontologi«, för att använda en fenomenologisk vokabulär, utan som ett omstörtande av tänkandets egna hierarkier, och konsekvenserna av detta inom den tyska idealismen skulle senare bli monumental.<sup>26</sup>

I den avslutande paragrafen i Baumgartens betraktelser över dikten definieras estetiken för första gången. »De grekiska filosoferna och kyrkofäderna skilde alltid noggrant mellan *aistheta* och *noeta*«, noterar han, och »*noeta*, de ting som man kan få kunskap om genom den högre förmågan, är föremål för logiken, medan *aistheta* är föremål för *episteme aisthetike* eller estetiken« (§ 116).<sup>27</sup> Baumgartens *Meditationes* är emellertid i huvudsak ägnade åt en analys av poesin och hur vi upplever den, och de utvecklar inte idén om det estetiska som sådant. Poesin definieras i de första paragraferna som en sammanlänkning av sinnliga föreställningar som ges genom den lägre (sinnliga) delen av kunskapsförmågan (§ 3) och som tillsammans syftar till uppnå ett tillstånd av en »fullkomlig sinnlig framställning« (§ 7), vars fullkomlighet beror på den grad till vilken »dess delar befordrar uppvaknandet av sinnliga föreställningar« (§ 8). Poesins sinnliga dimension fattas därmed inte bara som ett medium för en sanning, utan som en egen fullkomlighet, en egen fullhet och

täthet som inte längre utgör blott ett förstadium till det logiska.

Baumgarten definierar poesins föreställningar i termer av en dubbel motsatsställning: det klara och det dunkla, och det distinkta och det förvirrade. Begreppen går tillbaka till Leibniz, och nominellt sett till Descartes berömda sats i den tredje delen i hans *Betraktelser över den första filosofin*, som hävdar att »allt som jag väldigt klart och distinkt inser är sant« (*illud omne ens verum quod valde clare et distincte percipio*), men har här en ny innebörd.<sup>28</sup> Det klara är det som möjliggör för oss att igenkänna något, till exempel ett ansikte eller färgen röd, medan det tydliga är det som kan definieras genom särskiljande av kännetecken. Poesin kan därför sägas sträva efter det klara, men inte det distinkta, eller med ett annat uttrycks sätt som Baumgarten också använder, en *extensiv* klarhet, under det att en begreppslik framställning eftersträvar logisk distinktion. Poesin framställer sitt föremål i en sinnlig förtätning, och mångfaldiga attributen i en sammanflätning snarare än särskiljer dem, som i den »logiska« framställningen (§§ 26–27). Därför är den individuella »partikulära föreställningen i högsta grad poetisk« (§ 19), det vill säga den som framställer idéer eller abstraktioner maximalt konkretiserade i en individ: det är aldrig skönheten som begrepp som hänför oss och sätter våra sinnesrörelser och affekter i spel, utan skönheten hos en bestämd individ.

I *Metaphysica* (1739) vidareutvecklar Baumgarten i avsnittet om »empirisk psykologi« mer detaljerat sin idé om den lägre kunskapsförmågan, som är den som innefattar de sinnliga föreställningarna.<sup>29</sup> Dessa kan utvecklas antingen mot en klarhet som särskiljer kännetecken, eller mot en »mångfald av kännetecken« som ger upphov till livfullhet och »glans«; i det förra fallet kommer vi till sist fram till definitioner, medan den andra är »målerisk«. De omdömen vi faller om det estetiska bestäms som »smak«, och är ett sätt att bedöma det ofullkomliga och det fullkomliga på det sinnli-

ga planet (vilket för Baumgarten fortfarande på rationalistiskt manér handlar om enhet i mångfald). Vetenskapen om denna »sinnliga kunskap«, konkluderar Baumgarten, är »estetiken (som den lägre kunskapsförmågans logik, som gracernas och musernas filosofi, som en undre kunskapslära, som det sköna tänkandets konst, som det förnuftsanalogiska tänkandets konst) (*ars analogi rationis*)« (§ 533). Begreppet analogi är här centralt: å ena sidan kan man se detta som att det estetiska fortfarande väsentligen tänks i förhållandet till det förnuftsmässiga, som dess modifikation, å andra sidan antyds att det inte bara ska förstås som en underordning, utan en parallell struktur med sina egna karakteristika.

I det ofullbordade verket *Aesthetica* dras så trådarna samman i den inledande definitionen: »Estetiken (teorin om de fria konsternas teori, den lägre kunskapsläran, konsten att tänka skönt, förnuftsanalogins konst) är vetenskapen om den sinnliga kunskapen« (§ 1). Här kan vi se att Baumgarten definierar sin nya vetenskap på ett expansivt sätt, så att den innefattar såväl en teori om tänkandets sinnliga aspekt som om framställandets konst, receptivitet och produktivitet (jfr § 533: »Estetiken är vetenskapen om den sinnliga kunskapen och framställningen«, »Scientia sensitive cognoscendi et proponendi est aethetica«), och inte bara gäller de sköna konsterna, även om detta inte utvecklas i de delar som han hann färdigställa.

Det sköna handlar i grunden om en fullkomlighet i våra upplevelser, och det bestäms av affekter, av lust och smärta, om vilka vi har klara men otydliga begrepp. Skönheten är för Baumgarten därmed inte bara en representation av en objektiv fullkomlighet, utan finns också i den sinnliga representationens egen dimension, som han beskriver i termer av »rikedom, storhet, sanning, klarhet, visshet och livfullhet i kunskapen« (*ubertas, magnitudo, veritas, claritas, certitudo et vita cognitionis*) (§§ 22–25). Filosofin och poesin kan därmed sägas ta två olika vägar med utgångspunkt i

en och samma föreställning: filosofin analyserar föreställningar på ett inre sätt och leder oss mot precisa distinktioner, medan poesin utvecklar ett fält av associationer och skapar förbindelser av ett annat slag. Båda rör sig mot en ökad klarhet, men klarhet av olika slag, eller, i termer av den parallella distinktionen, mot det klara i motsats till det distinkta. Smakomdomen handlar på så sätt om klara föreställningar, inte tydliga begrepp, och klarheten ökar genom att omdömet sätts i reflexiv relation till hur organen påverkades av den ursprungliga förnimmelser.

I ett avseende går allt tillbaka på en och samma föreställningskraft (*vis repraesentativa*), med en term som kommer direkt från Leibniz. Liksom monaden har en dunkel fond från vilken perceptionerna framträder, utvecklas och integreras i större gripbara helheter, finns en dunkel grund i själen, *fundus animae* med dess *perceptiones obscurae* (*Metaphysica* § 511), det vill säga en fond som också är en rik reservoar för förflutna och framtida upplevelser: »Psykologerna vet att själen under inverkan av en sådan begeistring spänner alla sina krafter, så att själens grund så att säga höjs upp och fylls med en djupare andning, och att den därför villigt erbjuder oss det som vi glömt eller ännu inte erfarit, och som vi aldrig verkar ha kunnat förutse« (*Aesthetica* § 80).

Den grundläggande frågan som vi här kan ställa gäller hur estetikens självständighet ska förstås – består den i en under- eller sidoordning – eller, som framskymtar i vissa formuleringar, rentav i en prioritet i förhållande till den logiska kunskapen? Oftast dominerar något av de två första perspektiven, men i vissa formuleringar öppnas också möjligheten av ett estetiskt fält som skulle föregå förnuftet på ett radikalt annat sätt än bara som ett förstadium och en under- eller sidoordnad funktion – den estetiska kunskapen, då vi föreställer tingen via den estetiska klarheten, har en egen täthet och djup, en »skön fullhet« (*venusta plenitudo*, § 558) som den logiska abstraktionen aldrig kan upp-

nå. Resonemanget leder till sist Baumgarten fram till en avslutande retorisk fråga som skulle få ett eko i den tyska romantiken, och vidare i den moderna filosofin: »vad är abstraktionen om inte en förlust?» (*quid enim est abstractio, si iactura non est*, § 560). Den logiska analysen förlorar något, sliter sönder en ursprunglig sammanflätning i språkets väv, där filosofins och poesins respektive vägar ännu inte skilts åt. Frågan blir vilket språk – ett språk som för Baumgarten oftast förefaller vara poesins språk, men också måste utvidgas till att innefatta den sinnliga och affektiva dimensionen i de andra konstarterna, och i sista hand bryta med den rationalistiska dominansen i metafysikens eget språk – som kan göra rättvisa åt denna erfarenhet. Den transformation av själva idén om vad en filosofisk framställning är som skulle ta sin början efter Kant, på en gång som en förlängning av och en attack mot grundkonceptionen i *Kritik av omdömeskraften*, är en konsekvens av detta.

## Kritiken och historien

Sett i ett vidare perspektiv är uppfinnandet av estetiken också uppfinnandet av ett nytt erfarenhetsbegrepp, som å ena sidan vill frilägga en relation till konstverken, och å den andra låta denna relation verka tillbaka på filosofins och vetenskapens egen begreppslighet: konsten att tänka skönt, *ars pulchre cogitandi*, är också en idé om en förvandling av tänkandet. Däri ligger implicit också en idé om »delandet av det sinnliga« i den mening som beskrivits av Jacques Rancière, det vill säga en *kapacitering* av subjekten just i deras konstitutiva *skillnad* och mångfald. Pluralformen är här väsentlig, eftersom den öppnar en irreducibelt social och intersubjektiv dimension, som Kant sedan kommer att utveckla i termer av *sensus communis*, en gemenskap i känslan. Förmågan att falla omdömen kan inte längre begränsas till

dem som besitter en formell expertis, utan tillhör var och en, inte bara på ett empiriskt sätt, utan också som en idé om ett var-och-en som det åligger oss själva att frambringa, vilket Kant understryker.

Denna vändning är också vad som möjliggör – även om vi här inte kan tala om någon kausalitet i direkt mening, utan om parallella skeenden som först i efterhand kan beskrivas som sammanlänkade – utvecklingen av kritiken och konsthistorien som specifika discipliner, diskurser som ger upphov till en viss typ av utsagor vars giltighet både förutsätter och strävar efter att frambringa det estetiska som en gemenskap i känslan. Mina två avslutande exempel är hämtade från bildkonstens fält, Diderot och kritiken, och Winckelmann och konsthistorien, även om jag tror att de har en generell räckvidd.

Den idé om en speciell kritisk aktivitet som utvecklas hos Diderot i hans *Salonger* och es-säer om konst kan i detta avseende uppfattas som en omvändning av relationen mellan generalitet och individualitet: i den konstteoretiska traktatens tidsålder, från Albertis *Om målarkonsten* (1435) och framåt, utgjorde verket ett exempel på principer, även i de fall då en text tillägnades ett enda verk, som i fallet med Giovanni Belloris famösa beskrivning av Rafaels målningar i Vatikanen.<sup>30</sup> Det generella kan åtminstone i princip definieras i förväg i en poetik, en ansamling av regler. I kritiken står omvänt det enskilda verket i centrum och principerna förblir implicita eller vid horisonten, de resulterar från kritikens »reflexion«. Vi söker hädanefter regeln på ett reflexivt sätt, med utgångspunkt i en beskrivning av det enskilda fallet, istället för att i det söka verifiera en regel som föregår det. Det som ska värderas är inte längre en konstnärs stil som exempel på generella regler, som exempelvis Roger de Piles *Balance des peintres* och dess taxonomi av olika stilar. När Kant i *Kritik av omdömeskraften* säger att den sköna konsten endast kan bli föremål för en kritik, inte en vetenskap, be-



finner han sig inom Diderots begreppssfär – mellan konstkritiken (som artikulerat ett specifikt smakomdöme om det partikulära) och den filosofiska kritiken av smaken (som etablerar den generella filosofiska grunden för att ett partikulärt omdöme av den första typen likväl kan göra anspråk på giltighet, inte i termer av objektivitet, utan av intersubjektivitet) finns en arbetsdelning som Kant var den förste att formulera på ett tydligt sätt.

Kritiken motsvarar på ett sociologiskt plan utställningens och salongens epok, där konsten träder en ny publik till mötes och därigenom tvingas förhålla sig till en betraktare, kalkylera med reaktioner och eventuellt också börjar spela med denna nya publikrelation som en del av sitt eget uttryck, som exempelvis Michael Fried har försökt visa.<sup>31</sup> Den nya offentligheten – som Kant, återigen, var en av de första att formulera på ett filosofisk sätt i sin »Svar på frågan: Vad är upplysning« (1784) har en viktig estetisk komponent, vilket också visas av att det är en »mognande omdömeskraft« som lett människan ut ur hennes självförvållade omyn-dighet, alltså samma »kraft« (*Kraft*) vars självständighet genom det teoretiska och praktiska förnuftets förmågor (*Vermögen*) står på spel i de två första Kritikerna.

Samtidigt kräver detta utbildandet av en ny sensibilitet, en inskolning i förmågan att känna, som frigör den estetiska dimensionen. I Winckelmanns beskrivning av antika verk finner vi en utveckling av en sådan närmast lyrisk-elegisk vokabulär i förhållande till den grekiska konsten, vilket ger hans konsthistoria en melankolisk ton. Men samtidigt frigör detta en annan blick som sedan blir till en bärande struktur i estetikbegreppet: om vi inte kan (åter)skapa antiken på nytt, så kan vi kontem- plera dess verk, dels för att få kunskap om vad de har varit, men också för att ur detta utvinna en *njutning* och en *lust*. Vi kan se hur detta tar form i Winckelmanns vändning från den rationalistiska konstteoris metodiska sönderdelning av verket i olika tekniska aspekter – vars

syfte alltid är att foga samman dem igen i en rationell ordning, en *techne* som kan ligga till grund för en poetik i Aristoteles mening – och hur han från och med »Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst« (1763) understryker den emotionella identifikationen och inlevelsen som metod. Betraktandet av verket är en inlevelse som inte bara ska vara en projektion, utan en *sammen-smältning* av det subjektiva och det objektiva i en högre enhet.

Men detta kräver också en estetisk fostran, en förmåga att försätta sig i ett innerligt och kontemplativt tillstånd i vilket man kan avlocka verket dess inre sanning. Winckelmanns beskrivningar av konstverk erhåller därmed också en *ny stil*, och den frambrytande subjektiviteten och det hymniska språket är en nödvändighet för att i skrift förmedla denna nya upplevelse, vilket ställer den mot den klassiska ekfrasen, men också med fördel kan kontrasteras mot Diderots perspektiverande, ironiska och ständigt fikionaliserande skrivsätt: den nya kritiska reflexionen är på så sätt inte frambrytandet av *en* viss stil som vore kritikens, utan öppnandet av stilens pluralitet som problem, en *ny techne* som ska producera en sanning genom sin retoriska effektivitet.

Det ständiga återvändandet till samma verk i lätt förskjutna nya perspektiv – om man lägger samman publicerade texter och manuskript finns inalles sex beskrivningar av *Apollo Belvedere*, fem av *Torso Belvedere* och tre av *Laokoon* – är ett uttryck för detta nya betraktande och en lust som tar sin utgångspunkt i sönderfallet och förstörelsen, i det våld som tiden underkastar verket, även om detta inte är vad Winckelmann föreställer eller önskar sig. Vad Winckelmann egentligen inringar, sannolikt mot sin egen vilja, kunde fattas som den moderna *betraktarens* specifika belägenhet inför de grekiska verken: vi kommer aldrig mer att kunna skapa som grekerna, deras värld är förgången, men vi kan återfinna deras känsla, eller åtminstone vad den kan ha varit.<sup>32</sup>

Hos både Diderot och Winckelmann finner vi en inledning till den »kopernikanska revolution«<sup>33</sup> som Kant skulle genomföra på estetikkens fält: den gemenskap som frambringas gäller inte begrepp och hör vare sig till kunskapen eller moralen, utan till känslan och sensibiliteten, det vill säga till det estetiska,

vilket i sin tur kan »befordra vår mottaglighet för idéer«, som Kant säger. Och för att denna revolution skulle kunna ske måste de auktoritativa modellerna försvinna, och en ny typ av gemenskap i känslan och de »estetiska idéerna« framträda som en vision om ett förvandlat tänkande.

1. Se, bland många exempel, Wolfgang Iser, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart: Reclam, 1995, eller, från helt andra utgångspunkter, Mario Perniola, *La società dei simulacri*, Bologna: Capelli, 1983, kap. »Verso un'estetica generale«.
2. För en diskussion av detta begrepp, som också har innebörden av kunskap om naturens ordning och lagbundenhet, se Martin Kemp, »From 'mimesis' to 'fantasia': The quattrocento vocabulary of creation, inspiration and genius in the visual arts«, *Viator: Medieval and Renaissance Studies* 1977:8, s. 347–398.
3. Följande idéer är under utarbetande och utgör endast några riktningar för en kommande undersökning. De kommer att utvecklas inom ramen för ett forskningsprojekt vid Södertörns Högskola med titeln »Making Sense of *aisthesis*: The Return of Sensibility« (tillsammans med Sara Danius, Katarina Elam och Cecilia Sjöholm), under rubriken »The Invention of the Aesthetic«, där jag kommer att behandla 1700-talets utveckling fram till Kant.
4. Flera av dessa exempel diskuteras av Jacques Rancière i introduktionen till *Malaise dans l'esthétique*, Paris: Galilée, 2004, i Rancière, *Texter om politik och estetik*, övers. Kim West, Lund: Propexus/Site Editions, 2005, s. 77–90.
5. Se exempelvis *La distinction: Critique sociale du jugement*, Paris: Minuit, 1979, och den metodologiska introduktionen till *Konstens regler: det litterära fältets uppkomst och struktur*, övers. Johan Stiernma, Stockholm/Stehag: Symposium, 2000.
6. I denna bemärkelse öppnar sig Bourdieus teorier för den självreflexiva paradox som Habermas kallar för det »transcendentala *tu quoque*«, »även du, min Brutus«; se min diskussion av detta i »Dialectics of Engagement: Notes on Pierre Bourdieu and Hans Haacke«, *Material* 23, 1994.
7. Se Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford: Blackwell, 1990.
8. Se Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, Paris: Gallimard, 1992, eller hans *Adieu à l'esthétique*, Paris: PUF, 2000.
9. Se Alain Badiou, *Petit manuel d'inesthétique*, Paris: Seuil, 1998. Temat annonseras med full kraft redan i första bandet av Alain Badiou, *L'Être et l'événement*, Paris: Seuil, 1988.
10. För en diskussion av detta tema, med utgångspunkt i Heidegger (som är Badiou's huvudkontraent), se Philippe Lacoue-Labarthe, *Heidegger: La politique du poème*, Paris: Galilée, 2002.
11. Se till exempel Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Oxford: Blackwell, 1992, och Richard Shusterman, *Performing Live: Aesthetic Alternatives for the Ends of Art*, Ithaca: Cornell University Press, 2000.
12. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, 493.
13. Se »Parergon«, i Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris: Flammarion, 1974; även i Erik van der Heeg & Sven-Olov Wallenstein (red.), *Tänkens arkipelag: Moderna Kantläsningar*, övers. Erik van der Heeg & Sven-Olov Wallenstein, Stockholm/Stehag: Symposium, 1992.
14. Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, vol. 6, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984, s. 396.
15. Martin Heidegger, *Nietzsche I*, Pfulingen: Neske, 1961, s. 95. Man kan notera att Heidegger överhuvudtaget inte ägnar någon uppmärksamhet åt själva estetikbegreppets historia, och dess framträdande på 1700-talet.

- I sin korta historiska skiss i *Nietzsche I hoppar* han direkt från Descartes till Hegel, vilket förefaller implicera att denna historia för honom inte är något annat än en inre fluktuation inom den cartesianska subjektfilosofiska traditionen, vilket är en klart otillbörlig förenkling.
16. Martin Heidegger, *Konstverkets ursprung*, övers. Sven-Olov Wallenstein, Göteborg: Daidalos, 2005, s. 82 not.
  17. Heidegger utvecklar denna idé om verkets »namnlöshet« i relation till skulpturen och rumsbegreppet i den korta skissen »Konsten och rummet«, övers. Sven-Olov Wallenstein, i *Triptyk*, Stockholm: Moderna Dansteatern, 1993.
  18. Descartes själv avvisar idén om att filosofin skulle kunna säga något om konsten. Jfr brevet från 18 mars 1630 till Mersenne, där Descartes som svar på frågan om vilket filosofins bidrag till konsteorin är, argumenterar för att det faktum att skönheten måste upplevas visar att den alltid har en del som tillhör *betraktaren*, vilket berövar den filosofisk status: skönheten är »un rapport de nostre iugement à l'objet; & pour ce que les iugemens des hommes sont si differens, on ne peut dire que le beau, ny l'agreable, ayent aucune mesure déterminée [...] ce qui plaira à plus de gens, pourra estre nommé simplement le plus beau, ce qui ne sçauroit estre déterminé« [»ett förhållande som vårt omdöme har till objektet; och eftersom människornas omdömen är så olika, kan man säga att varken det sköna eller det tilltalande har något gemensamt mått [...] det som kommer att tilltala de flesta, kan helt enkelt sägas vara det skönaste, vilket inte kan bestämmas«]. René Decartes, *Oeuvres I*, red. Adam & Tannery, Paris: Cerf / CNRS, 1964, s. 132 ff.
  19. Hegel beskriver detta i sin Estetik i termer av logiken hos »upphävet«: konsten kommer att bli föremål för en estetik, där den upphävs och tänks i sitt väsen, vilket gör att vi, idag, efter estetikens och konsthistoriens framträdande, lärt oss att se på ett nytt sätt. Vad detta innebär, om den karaktär av något »förgånget« som därmed tillkommer konsten innebär dess död och försvinnande eller att den får en ny roll, är en stridsfråga. För en översikt över dessa diskussioner, se mitt efterord i Hegel, *Inledning till estetiken*, Göteborg: Daidalos, 2005.
  20. I *Les mots et les choses* driver Foucault sina teser om vetandets diskontinuiteter som allra längst, vilket tillåter honom att upprätta relativt stabila »epistemiska« formationer inom vilka en strikt samtidighet råder. Man bör dock notera att Foucault överhuvudtaget inte analyserar uppkomsten av det estetiska fältet, utan använder konstverk, och framför allt litterära exempel, för att binda samman och artikulera brytpunkterna mellan de epistemiska ordningarna, och inte minst av detta skäl är det problematiskt att överföra hans modell på en analys av estetikbegreppet.
  21. För en diskussion av Leibniz som föregångare till Baumgarten vad gäller den »sköna själens« bildning, se Ursula Franke, »Das richtige Leben und die Kunst: Die schöne Seele im Horizont von Leibniz' Philosophie«, *Modern Language Notes*, Vol. 103, No. 3, German Issue (April 1988), s. 504–518, och hennes tidigare monografi, *Kunst als Erkenntnis: Die Rolle der Sinnlichkeit in der Ästhetik des Alexander Gottlieb Baumgarten*, Wiesbaden: Studia Leibnitiana, Supplementband, 1972. Christoph Menke pekar också på Leibniz omvärdering av sinnligheten, som här till skillnad från hos Descartes fattas som baserad på en »inre princip« som leder oss från en perception till en annan, vilket i Menkes tolkning är den »grundtanke som sätter igång estetiken och driver den framåt«. Christoph Menke, *Kraft: Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008, s. 21.
  22. Så till exempel Benedetto Croce, *Aesthetics as Science of Expression and General Linguistic*, övers. Douglas Ainslie, London: Owen, 1967, s. 212–19 eller René Wellek, *A History of Modern Criticism: 1750–1950*, New Haven: Yale University Press, 1955, s. 144–46. En detaljerad diskussion av detta problem finns också i Alfred Bäumler, *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*, Halle: Niemeyer, 1923, s. 207–31.
  23. »Baumgarten did 'liberate' aesthetic theory from the confines of rationalistic intellectualism but only at the cost of the consistency within the totality of his thought«. Leonard P. Wessel, »Alexander Baumgarten's Contribution to the Development of Aesthetics«, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 30, 1972, s. 334.

24. Gottfried Wilhelm von Leibniz, »Naturens och nådens principer, grundlagda i förnuftet«, övers. Erik van der Heeg & Sven-Olov Wallenstein, *Kris* 41, 1990, § 17, s. 49.
25. För sådana läsningar av Leibniz i relation till barocken, se framför allt Gilles Deleuze, *Vecket: Leibniz & barocken*, övers. Sven-Olov Wallenstein, Göteborg: Glänta Produktion, 2004; Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir: De l'esthétique baroque*, Paris: Galilée, 1986, & Herbert Knecht, *La logique chez Leibniz: Essai sur le rationalisme baroque*, Lausanne: L'âge d'homme, 1981. Horst Bredekamp har visat att det »visuella och haptiska« förvisso spelar en central roll hos Leibniz, inte minst för hans visioner om ett »vetandets palats« där alla discipliner ska ha sin plats; icke desto mindre är detta en syntes där det estetiskt-sinnliga fortfarande styrs av det logiska. Se Bredekamp, *Die Fenster der Monade: Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst*, Berlin: Akademie Verlag, 2004. För en diskussion av Baumgartens relation till Leibniz, se Dagmar Mirbachs inledning i Baumgarten, *Ästhetik*, Hamburg: Felix Meiner, 2007, s. XXXII ff.
26. För en analys som följer denna linje ända från Baumgarten, se Heinz Paetzold, *Ästhetik des deutschen Idealismus: Zur Idee ästhetischer Rationalität bei Baumgarten, Kant, Schelling, Hegel und Schopenhauer*, Wiesbaden: Steiner, 1983.
27. Jag använder här den latinsk-tyska parallellutgåvan, *Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichts*, red. och övers. Heinz Paetzold, Hamburg: Meiner, 1983.
28. Den gängse svenska översättningen »klart och tydligt« förefaller mig något missvisande, i och med att »tydligt« kan uppfattas som endast en förstärkning av klar, under det att det alltså rör sig om två olika kriterier.
29. Jag citerar från den partiella tysk-latinska versionen i Baumgarten, *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*, red. och övers. Hans Rudolf Schweizer, Hamburg: Felix Meiner, 1983.
30. Se Giovanni Bellori, *Descrizione delle imagini dipinte da Raffaello d'Urbino nel palazzo Vaticano*, Rom, 1695.
31. Se Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley: University of California Press, 1980. En klassisk studie av salongens utveckling är Thomas Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven: Yale University Press, 1985. Många precisa iakttagelser med relevans för mitt argument här finns i William Ray, »Talking About Art: The French Royal Academy and the Formation of the Discursive Citizen«, *Eighteenth-Century Studies*, vol. 37, 2004:4.
32. Med Édouard Pommiers formulering: »Winckelmann situerar tydligt antiken på dess nya och egentliga plats: mellan tiden som rycker den bort från oss och stympar den, och historien som återger den den enda form av liv som hädanefter är avgörande, det vill säga kunskapen. Det är inte längre imitationen som står mot tidens tand, utan historien, eftersom den accepterar och erkänner tiden.« Se Winckelmann, *inventeur de l'histoire de l'art*, Paris: Gallimard, 2003, s. 197. En liknande analys återfinns hos Jacques Rancière: Till skillnad från Rousseau, som föreställer sig att konsten skulle kunna pånyttfödas i »kollektiva fester«, bryter Winckelmann i Rancières tolkning med idén om en bestämd publik och en bestämd funktion hos konsten: »Historien får Konsten att existera som singular verklighet, men den gör detta i termer av en disjunktion mellan olika tider: verken i museerna är konst, de är grunden för denna nya verklighet som kallas Konst eftersom de inte var något sådant för de som producerade dem. Omvänt kommer verken till oss som skapelser av ett kollektiv liv, men bara för såvitt de definitivt skiljer oss från detta kollektiva liv, från allt kollektivt liv av detta slag.« Ur »Rome/Dresde, 1764: la beauté divisée«, opublicerat manuskript.
33. Att se Winckelmann som en föregångare till estetikbegreppet kan också underbyggas av det faktum att han tidvis följde Baumgartens föreläsningar i Halle, och med all sannolikhet var förtrogen med Baumgartens texter.

# ESTETIK SOM POLITIK

Moderniteten, sublimiteten och medborgaren som man

av Kristina Fjelkestam

Fjelkestam (1967) forskar och undervisar vid Södertörns högskola. Hon disputerade 2002 med avhandlingen *Ungkarlsflickor, kamrathustrur och manhaftiga lesbianer: Modernitetens litterära gestalter i mellankrigstidens Sverige*. Hon har arbetat vidare med mellankrigstidens litteratur inom projektet »Den nya kvinnan mellan två sekelskiften, 1900–2000«, men för närvarande studerar hon 1800-talets konstnärsromaner av och om kvinnor inom projektet »Maskulinitetens estetik«.

**K**vinnors plats och roll i det västerländska samhällstillstånd vi benämner modernitet debatteras mycket bland feministiska forskare. Statsvetaren Carol Pateman menar till exempel att kvinnor inte hade något tillträde till moderniteten överhuvudtaget förrän i samband med rösträtten, medan historikern Carla Hesse mer pragmatiskt anser att kvinnor trots allt hade tillgång till vissa delar av den.<sup>1</sup> Kulturteoretikern Janet Wolff är dock mer inne på Patemans linje och hävdar att kvinnliga motsvarigheter till manliga modernitetstyper som flanören utgjorde en omöjlig ekvation.<sup>2</sup> Litteraturforskaren Nancy Armstrong å sin sida hävdar rentav att modernitetens emblematiske individ faktiskt var just en kvinna.<sup>3</sup> Forskarna må alltså vara oeniga i sak, men vad gäller den springande punkten är de rörande eniga: vikten av att problematisera moderniteten både som teori och praktik.

En central fråga vad gäller problematiseringen av moderniteten är naturligtvis den om hur begreppet definieras och för vem, men i förlängningen handlar denna fråga också om var man bäst kan placera det analytiska snittet. Många feministiska forskare har valt att göra en distinktion mellan »manlig« respektive »kvinnlig« modernitet, gärna utifrån en kritik av Habermas uppdelning mellan offentligt och privat.<sup>4</sup> En variant på det förfarandet finner man hos litteraturvetaren Rita Felski, som i *The Gender of Modernity* (1995) skiljer mellan vad hon menar är de två dominerande berättelserna om moderniteten alltsedan *Upplysningens dialektik* av Adorno och Horkheimer, nämligen den positiva utvecklingsberättelsen om rationalitet och produktion som är manligt kodad, respektive den negativt tecknade »kvinnliga« berättelsen om hedonism och konsumtion.<sup>5</sup> Dessa närmast mytiska berättelser söker Felski dekonstruera i sin bok. I Sverige har Nina Björk följt Felski i spåren, men vill i sin bok *Sireners sång* (1999) snarare uppvärdera än dekonstruera den kvinnligt kodade berättelsen. Den berättas till exempel inne i flygplatsens taxfree-affär istället

för ute på flygplanens landningsbanor, menar Björk, och utgör därmed ett slags »parfymflaskans modernitet«.<sup>6</sup> I mina ögon är den typen av analys inte särskilt fruktbar: den tenderar att motverka sitt vällovliga syfte genom att cementera det som egentligen ska kritiseras.

Det är naturligtvis av största vikt att problematisera den patriarkalt hegemoniska berättelsen om Moderniteten med stort M, men hur går man då lämpligast till väga? Jag tror att det snitt som Immanuel Wallerstein lagt mellan »teknikens« respektive »befrielsens« modernitet utgör en givande utgångspunkt för kritisk analys.<sup>7</sup> Om den första typen av modernitet i stort kan sägas beröra industrialisering och teknologiska uppfinningar, betecknar den andra den emancipatoriska demokratiseringsprocessen. Det går naturligtvis inga tydliga rågångar mellan dessa moderniteter eftersom båda är barn av det kapitalistiska systemet, men jag tror att framförallt »befrielsens« modernitet är intressant att undersöka ur ett feministiskt perspektiv.

I föreliggande artikel har jag därför valt att studera just befrielsens modernitet, och detta ska jag i mer specifik mening göra genom att fokusera den estetiska diskursens definition av den nya nationsmedborgaren under slutet av 1700-talet. Utifrån en genusanalys av Edmund Burkes och Immanuel Kants utläggningar kring »det sublimate« vill jag visa att estetiken redan från början utgjorde en i allra högsta grad aktiv part i aktuella diskussioner kring exempelvis politiska spörsmål och såtillvida omöjligt kan betraktas som en formalistisk sfär skild från sin historiska kontext.

## Modernitetens nationsmedborgare

Tidpunkten för modernitetens tillblivelse har med rätta synnerligen vaga konturer eftersom den varken kan, eller ens bör, slås fast. För tydlighetens skull ansluter jag mig här emellertid till den vanligaste uppfattningen, enligt vilken

modernitetens initiala epok utgörs av det långa 1800-tal som löper mellan tiden för franska revolutionen in i 1900-talets första decennier. Det är en tid av landvinningar på många områden: medicinska, tekniska och framförallt sociala. En förändring med vittgående kulturella konsekvenser är kampen för allmän och kvinnlig rösträtt som pågår i nästan 150 år. Diskussionerna kring betydelsen av att vara, respektive att inte vara, »medborgare« i tidens nationsbyggen var centrala i Europas moderniseringsprocess.

I begreppen »modernitet«, »nation« och »medborgare« möts många, ofta inbördes motsägelsefulla, politiska och kulturella intressen. Kravet på rösträtt för alla män, utan ekonomiska begränsningar, och för alla kvinnor formulerades i samband med franska revolutionen. På ett helt nytt sätt blev kvinnor nu aktörer i förhandlingen om kvinnors och mäns villkor i samhället. Det skulle dock dröja ända till 1944 innan de franska kvinnorna, som några av de sista i Europa, fick sin rösträtt. De politiska och kulturella implikationerna av medborgarrättskraven sätter igång en fornering av en ny syn på könsskillnad vars verkningar sträcker sig in i våra dagar. Vare sig man var för eller emot kvinnors rätt till medborgarskap kom argumentationen att utgå från en definition av kvinnligt och manligt, och huruvida denna aspekt kvalificerade eller diskvalificerade för medborgarskap. Från både manligt och kvinnligt håll kom idéerna om det nya medborgarskapet att kopplas till föreställningar om kön.

Under franska revolutionen talade revolutionärerna ibland så här vackert i det nyinstiftade Nationalkonventet:

Människans rättigheter härleds nu blott från det, att hon är en varelse som äger förnuft, har förmåga att omfatta moraliska idéer och resonera utifrån dessa. Eftersom kvinnor har dessa egenskaper har de nödvändigtvis också samma rättigheter. Antingen ska ingen individ av den mänskliga rasen ha verkliga rättigheter, eller också ska alla ha dem. Den som röstar emot sin nästas rättigheter, av vilken religion, ras eller kön den än tillhör, har därför förnekat sina egna.<sup>8</sup>

Dessa ord föll dock snart till marken. Det »folk« som tagit över makten tillhörde främst det bildade borgerskapet, och den medborgare som krävde »frihet, jämlikhet, broderskap« antog nästan direkt gestalten av en man. Många kvinnor, dessa feminister *avant la lettre*, kämpade för medborgerliga rättigheter under revolutionen, men deras drömmar stäcktes snabbt. Författarinnan Olympe de Gouges skrev en kvinnornas motsvarighet till de manliga rättigheter som deklarerats som mänskliga 1789, nämligen *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* (1791). Hon giljotinerades under skräckväldet. Även Mary Wollstonecraft skrev en kvinnlig motsvarighet till de manliga mänskliga rättigheterna: *A Vindication of the Rights of Women* (1792). Liksom i Condorcets ovan citerade tal handlar dessa feministiska traktat om *individens* rättigheter. Det handlar om ett människovärde där varken pengar och kön eller ras och religion spelar någon roll.

När författarinnor som de Gouges och Wollstonecraft försökte definiera kvinnan som medborgare hamnade de i en problematisk situation: å ena sidan hävdade de kvinnligheten som argument, det vill säga att kvinnor hade något att tillföra just som kvinnor. Å andra sidan kunde de uteslutas på samma grund, att de var just kvinnor. Feminismens grundläggande paradox blir tydlig här, det vill säga frågan om huruvida emancipatoriska strävanden skall baseras på en föreställning om ett universellt könlöst förnuft eller på en fysisk värld av två kön. Den sistnämnda föreställningen kom snart att, av olika skäl, bli den dominerande, vilket forskningen visat.<sup>9</sup> En viktig och intressant orsak är den strategiska – kvinnorörelsen kom under artonhundratalet att anamma den framväxande könskomplementära modell, vilken till skillnad från 1700-talets principer om det könlösa förnuftet och individuella rättigheter faktiskt ledde fram till den kvinnliga rösträtten.<sup>10</sup> Men jag skulle också vilja hävda att den komplementaristiska föreställningen om könskillnaden som fysiskt och psykiskt baserade

motsatser bör förstås inte som en orsak utan som en *effekt* av den kulturella turbulens som skapades av det politiska kravet på kvinnors rätt till medborgarskap.

Moderniteten skapar således inte bara en ny form av offentlighet, utan även en ny form av könsskillnad som etableras vid en tidpunkt då den ditintills etablerade relationen mellan könen också är satt i gungning genom tilltagande industrialisering och urbanisering och genom borgerskapets intåg på samhällsscenen. Bondesamhällets arbetsdelning mellan könen bryts upp när man flyttar in till städerna och familjen blir nu endast en reproducerande och inte en producerande enhet. Det blir också i den framväxande borgerliga medelklassen som den nya tvåkönsmodellen får snabbast fäste. I en klass där börd inte längre låg till grund för identiteten blev istället könstillhörigheten avgörande för identitetsskapandet. På det viset kommer den nya synen på könsskillnad att bli grunden för det moderna subjektet.

Den organiserade kvinnorörelsens framväxt sammanfaller med nationsstaternas formering. Att erövra det politiska medborgarskapet innebär att »få röst« i dubbel bemärkelse.<sup>11</sup> Det handlade både om den formella rätten att få rösta och om den mer känslomässiga upplevelsen av att bli ett subjekt med möjlighet att göra sin röst hörd. Den person som inkluderas i nationen erhåller medborgarskap i både juridisk och social mening, så till kampen för medborgarskap hörde även andra stora frågor som näringsfrihet, arvsrätt, myndighet och utbildning. Den offentliga sfären är alltså inte den privata sfärens motsats i största allmänhet utan har flera analytiskt distinkta nivåer.<sup>12</sup>

I teorin har en medborgare både rättigheter och skyldigheter. Medborgare både »är« man och »gör« man sig till, och denna idé har både inkluderande och exkluderande implikationer. Eftersom det därför blev av avgörande vikt att definiera medborgaren både andligt och materiellt var många av 1700-talets tänkare sysselsatta med just detta. Filosofen Immanuel Kant

utgör en av dessa tänkare, liksom den politiska teoretikern Edmund Burke. Båda har dessutom formulerat definitioner av det sublima, och genom att studera deras uttalanden om detta estetiska begrepp lite närmare hoppas jag kunna visa att även detta utgjorde en viktig arena för tidens diskussioner kring medborgarskap. Som sådan kommer det sublima att utgöra den plats där estetik blir till politik.

## Edmund Burke

Edmund Burkes heterosexualiserande estetik i *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* från 1757 utgör ett både tidigt och tydligt exempel på hur det sublima konstrueras som manligt, i motsats till det kvinnligt sköna.<sup>13</sup> Här definieras skönhetsupplevelser i övergripande mening som mäns begär till vackra kvinnor, och i relationen mellan det sköna och det sublima, vilken alltså tjänar till att parallellisera förhållandet mellan kvinnor och män. I detta ligger en tydlig maktaspekt: »Vi underkastar oss det vi beundrar, men vi älskar det som underordnar sig oss«, skriver Burke (III:13). Alla män attraheras visserligen av alla kvinnor i erotisk mening, hävdar han, men kärlek, äktenskap och prokreation kommer till stånd först när kvinnorna är vackra. Dessa kvinnor inger männen känslor av »ömhet och välvilja gentemot sig. Vi tycker om att ha dem nära oss och vi ingår gärna ett slags förbund med dem« (I:10). Det är alltså männen som aktivt väljer att initiera ett förhållande, medan kvinnorna blir valda, och mänsklighetens fortlevnad baseras på detta.

Burkes könskomplementära tankemönster utgjorde alltså inte bara grunden för hans definition av estetiska omdömen, utan även för hans syn på världen och meningsskapande processer i största allmänhet. Burke betonar själv till exempel maktens sublima egenskaper, vilket implicerar kvinnlig maktlöshet som något vackert och njutbart – åtminstone för den



manliga åskådaren: »skönhet i nöd är den mest tilldragande skönheten« (III:9). Perfektion utgör sålunda inte någon av det sköna underkategorier, tvärtom är »svaghet och fel« attraktiva egenskaper (till skillnad från fulhet):

Kvinnor vet detta mycket väl; det är därför de lär sig läspa eller trippa när de går, för att ge intryck av svaghet eller till och med sjukdom. I allt detta är naturen deras riktmärke.

Det sköna innefattar kvaliteter som skörhet och litenhet, till skillnad från det starka och stora som kännetecknar det sublima. Glada men mjuka färger är också skönt, till skillnad från det sublima som bäst tecknas i dramatiska kulörer. Inte i »vitt, grönt, gult, blått, inte heller ljusrött, violett eller i mönster. De bör vara i sorgsna och mörka färger som svart, brunt eller mörkt purprade« (II:16). Medan det sublima inger känslor av skräck, smärta, men även andlig beundran och respekt, skänker det sköna enkel och ren sinnesnjutning.

Mary Wollstonecraft kritiserade dessa burkeska tankefigurer i både *A Vindication of the Rights of Men* från 1790 och *A Vindication of the Rights of Woman* från 1792. Hon såg de djupare problem som präglade den könskomplementära estetikens analys av det sköna, och hon menade att denna analys hade stor del i kvinnoförtrycket. Kvinnors utbildning byggde inte på kunskapsinhämtning utan syftade endast till estetisering av både kropp och själ. »Romaner, musik, poesi och galanteri« konstruerar kvinnan som »känslovarelse«, och härigenom hamnar hon i en paradoxal återvändsgränd: »man gör kvinnorna till slavar under sina känslor eftersom det är tack vare dessa som de kan skaffa sig inflytande i nuet.«<sup>14</sup> Denna upplevda makt är alltså endast illusorisk eftersom kvinnor då aldrig kan bli egna subjekt utan fastnar i objektstatus.

Edmund Burke använde det sublima även i mer uttalat politiska syften, men i negativ mening. I hans mest kända verk, *Reflections on the Revolution in France* från 1790 tolkas de po-

litiska oroligheterna i Frankrike som sublima. Eftersom han var en konservativ kritiker av revolutionen tillskrevs revolutionärerna dock en sämre sorts sublimitet som av dagens uttolkare benämns »the bad sublime« eller »the false sublime«.<sup>15</sup> Mary Wollstonecraft såg omedelbart att Burkes estetiska traktat om det sköna och det sublima utgjorde grunden för hans analys av franska revolutionen, men till skillnad från Burke var hon tillskyndare av den och författade i expressfart ett kritiskt svar: *A Vindication of the Rights of Men, in a Letter to the Right Honourable Edmund Burke Occasioned by his Reflections of the Revolution in France*. Detta publicerades redan några veckor efter hans bok.

Även nutida forskare läser, som sagt var, Burkes *Reflektioner om franska revolutionen* genom prisma av *Filosofisk undersökning av ursprunget till våra begrepp om det sublima och sköna*, och det avsnitt som brukar anföras som det tydligaste exemplet beskriver tillfångatagandet av Marie Antoinette.<sup>16</sup> Här ställs den sexualiserat »sköna« drottningen mot den farligt »sublima« pöbeln:

Ett band av råa skurkar och mördare (...) rusade in i drottningens rum och genomborrade med hundra bajonett- och dolkstygn den säng från vilken den förföljda kvinnan precis i tid och nästan naken hade lyckats fly och på vägar som mördarna inte kände, lyckats uppsöka sin konung och make som då inte var säker för sitt eget liv.

Jag vill bara tillägga att kungen och denna drottning och deras små barn (som en gång skulle ha blivit detta stora och generösa folks stolthet och hopp) sedan tvangs överge sin tillflyktsort i världens mest utsökta slott, som de lämnade badande i blod, smutsat av mord och beströmt med avskurna lemmar och vanställda lik. Sedan fördes de till sitt lands huvudstad. Två hade sparats från det opåkallade, fega och urskillningslösa mord, vilket drabbade de herrar av börd och anor som utgjorde kungens livvakt. Dessa båda herrar fördes med all pompa som utmärker rättvisans skipande grymt och öppet till stocken och avrättades på slottets stora gård. Deras huvuden stacks upp på spjut och fördes i procession; medan de kungliga fångarna som följde i tåget sakta drevs fram mellan hemska

rop, gälla skrik, vilda danser och tarvliga kostymer, liksom alla onämnbare vederstyggligheter [utförda av helvetets furier, i den smådliga formen av de vidrigaste kvinnor]. Sedan de droppe för droppe fått smaka mer än dödens bitterhet, i den långsamma tortyr som en resa på två mil, förlängd till sex timmar, innebär, inkvarterades de under bevakning av samma soldater som fört dem i tåget, i ett av de gamla slotten i Paris, som nu blivit en bastilj för kungar.<sup>17</sup>

Denna skräckskildring av helvetets förgård kontrasteras mot den vackra, halvnakna drottningen på flykt, och som vi vet sedan tidigare är ju »skönhet i nöd [...] den mest tilldragande skönheten« enligt Burke. Det sublimes förlorar här dock sin manligt nobla upphöjdhet genom att beskrivas i termer av »råa skurkar och mördare« som efterhand liknas vid »helvetets furier« och »de vidrigaste kvinnor«.

Det farligt oformliga, mörka och skrämmande har ju som bekant även kvinnliga drag, och i det sublimes 1700-talsteorier kan man skönja en könskodad uppdelning mellan vad som benämns manligt »grand«, storslaget, respektive kvinnligt »hideous«, vedervärdigt.<sup>18</sup> Det vidrigt äckliga, men även det verkligt farliga och politiskt utmanande, konnoteras alltså som kvinnligt, i en tradition med långa anor.<sup>19</sup> Sexualiseringen av politiska hot blev emblematiserad under 1800-talets revolutionära era. Den revolutionära frihetskampen kom till exempel ofta att representeras av blottade kvinnobröst, som i Delacroix kända tavla »Friheten leder folket« tecknar 1830 års revolution.

De revolutionära kvinnorna beskrevs rentav i termer av omänsklighet, och därmed inte som riktiga människor. Detta är till exempel fallet med trikotöserna, de stickande kvinnor som varje dag placerade sig längst fram vid giljotinen under skräckväldets avrättningar. De intar en mytisk särställning i historieskrivningarna, där de, enligt Madelyn Gutwirth, tilldelats rollen av ett slags revolutionens onda andar.<sup>20</sup> Trikotösernas oförsonlighet och förmodade brist på medkänsla och empati skänkte dem (dålig) sublim gestalt. En populärt hållen fram-

ställning av deras omänsklighet finns i början av *Röda nejlikan*, där hjälten klätt ut sig till trikotös för att undgå upptäckt av stadspolens väktare Bibot:

Bibot hade under dagens lopp haft tjänstgöring på torget. Han kände igen de flesta av de gamla häxor, »*tricotouses*«, som de kallades, vilka sutto där och stickade, medan huvud efter huvud föll under bilan och de själva blev alldeles nedstänkta av de hatade aristokraternas blod.

– Nå, gumman lilla, sade Bibot till en av dessa rysliga häxor, vad har ni där för slag?

Han hade sett henne förut på dagen, med sin stickstrumpa och den till vagnen hörande piskan bredvid sig. – Nu hade hon fäst en ruska hårlockar vid piskskafvet, alla färger, från guldgult till silvergrått, kastanjebrunt och kolsvart, och dem klappade hon och strök med sina långa och beniga fingrar, medan hon skrattade mot Bibot.

– Jag har gjort mig till god vän med Madame la Guillotines älskare, sade hon med ett hest skratt, och han skar av de här åt mig från huvudena, när de rullade ned. Han lovade mig ännu fler i morgon.<sup>21</sup>

Röda nejlikan, monarkins och moralens väktare, är trikotösens absoluta motsats, så hans förklädnad till en sådan »gammal häxa« är naturligtvis ett genidrag.

I likhet med 1790-talets trikotöser var Pariskommunens ökända petrolöser också verkligt skrämmande. Dessa bensinbombande kvinnor skulle också kunna beskrivas som sublimes utifrån den beskrivning som gavs av en brevskrivare år 1871:

Kvinnorna betedde sig som tigrinnor, kastade bergsolja överallt och utmärktes av det raseri med vilket de kämpade. Ett tåg om nästan fyra tusen gick genom boulevarderna denna eftermiddag. Det var sällan skådade figurer: svärtade med puder, alla i trasor och lortiga, några med bröstet blottade för att visa sitt kön, kvinnorna med rufsigt hår och det vildaste utseende.<sup>22</sup>

Dessa aktiva kvinnor avviker från gängse kvinnokutym genom att varken vara goda, dygdiga eller fåfänga. Istället drabbas petrolöserna här av den typiska patologiserings som 1800-talets utlevande kvinnor brukade utsättas för.<sup>23</sup> Genom sin handlingskraft uppnådde

revolutionens kvinnor även ett slags manhaftighet. Men eftersom kvinnorna bara *uppför* sig manligt, och inte är verkliga män, representerar de heller ingen sann sublimitet. Därför kan de inte heller, i förlängningen, bli sanna medborgare.

## Immanuel Kant

Diskussionerna kring medborgarskap fick alltså estetiska konsekvenser, liksom de estetiska diskussionerna resulterade i politik. Ett tydligt exempel på det är Kants utläggningar kring det sublima – den mest kända återfinns i den tredje kritiken, *Kritik av omdömeskraften* från 1790. Om det sköna kan kategoriseras utifrån harmoniskt gripbar form kategoriseras det sublima här som form- och måttlöshet. Vår fantasi, eller »inbillningskraft« som det kallades i tiden, räcker inte till för att vi ska kunna föreställa oss oändligheten, till exempel, utan vi måste använda oss av förnuftet för att begreppsliggöra det obegripliga. Först då blir upplevelsen sublim. Det sublima måste alltså relateras till tanke och princip, vilket höjer oss över de rent sinnliga sammanhangens (kvinnliga) kroppslighet. De estetiska omdömena är därför besläktade med både förnuft och etik, menar Kant, som avhandlat detta i sina båda tidigare kritiker som här binds samman. Sätillvida finns den sublima kvaliteten inte i objektet utan i subjektet: »Vi kan inte säga mer än att föremålet är dugligt till att framställa något sublimt, som självt kan påträffas i sinnet; ty det egentligt sublima kan inte inneslutas i någon sinnlig form, utan gäller bara förnuftets idéer« (§23, s. 245).<sup>24</sup> Det är genom »förnuftets idéer« som begrepp som frihet och medborgarskap skapas. Det sköna är objektivt skönt, medan det sublima finns inom oss. »Sublimt kallar vi det som är *absolut stort*« (§25, s. 248), men alltså inte bara i storlek utan även i moralisk (och i förlängningen politisk) mening eftersom det framkallar vår egen inre kraft (§28, s. 262). I den sublima erfarenheten

överlappar den etiska dimensionen den estetiska. Men det finns ett problem: endast män kan göra dess bekantskap.

Den genuskodade politiseringen av det sublima är dock tydligast i Kants förstudie, *Om Känslan af det Sköna och Höga* (*Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*) från 1764. I likhet med *Kritik av omdömeskraften* sammanfaller här etik med estetik, men i *Om Känslan af det Sköna och Höga* beskrivs det sköna och det sublima, »det höga«, även som konkreta karaktärsegenskaper i antropologisk mening. Studien består av fyra avsnitt där det inledande kort definierar sköna och sublima objekt, medan det andra diskuterar de estetiska begreppen i relation till universellt mänskliga egenskaper (genomgående utifrån bestämningen »han«), och det sista i förhållande till nationalkaraktär. Det är i det tredje avsnittet som de påstått könsspecifika egenskaperna behandlas under rubriken »Om Olikheten af det Höga och Sköna könen imellan«, som det heter i den svenska översättningen från 1796.

Kant slår redan i avsnittets första stycke fast att det sköna rent generellt återfinns hos det »Wackra« könet, kvinnan, medan det sublima förkroppsligas i det »Ädla« könet, mannen. Kant menar vidare att »[d]et wackra könet har äwfen så wäl förstånd, som det manliga; men det är blott skönt förstånd; vårt skall wara djupt förstånd, hwilket är et uttryck, som bemärker enahanda med det höga.«<sup>25</sup>

Det sublima, som i den svenska översättningen alltså benämns »det höga«, väcker beundran och respekt, medan det sköna endast väcker förtjusning:

Denna finare känslan, är i synnerhet af tvåfaldig art: känslan af det Höga och af det Sköna. Rörelsen af dem båda är angenäm; men på ganska olika sätt. Åsynen af et Berg hwar[s] snöiga spets höjer sig öfwer skyarne, beskrifningen öfwer en wild Orcan, eller Miltons målning af helwetet, wäcka nöje, men med fasa; utsigten deremot af blomsterklädda ängar, af dalar med slingriga bäckar och betande hjordar, beskrifningen af Elyséen, eller Homeri målning af Veneris gördel, wäcka äfwen en

angenäm men tillika glad och leende känsla. För at fullkomligen kunna mottaga intrycket af det förra, fordras en *känsla* af det Höga, och för at rätt njuta det sednare, en *känsla* af det Sköna. (...) Det Höga rör. Det Sköna *behagar*. (...) Det Höga måste alltid wara Stort. Det Sköna kan och wara litet. Det Höga måste wara enkelt; det Sköna kan wara städadt och prydt.<sup>26</sup>

Kant menar alltså att den sublimes upplevelsen är aktiv och berör på djupet (*rör*), medan sinnenjuttingens skönhetsupplevelse är passivt charmerande (*behagar*), och med det följer sedan hela raden av könsspecifika attribut med det kvinnligt sköna som litet och smyckat och det manligt sublimes som stort och skrämmande. Kvinnor förstår sig visserligen utmärkt på det sköna, men endast män förstår sig på det sublimes. Det sköna framkallar kärleksfulla känslor medan det sublimes framkallar högaktnig, vilket Kant väljer att illustrera med mäns kärleksförhållanden till kvinnor respektive mäns vänskap med andra män.<sup>27</sup> Målet vi ska sträva efter i våra könskomplementära liv är att

Mannen som Man, och Kwinnan som Kwinna, blifwa fullkomligare; at drif-fjädrarne til båda könnens tycke för hwarandra verka enligt Naturens wink på et sätt, at den enes egenskaper mera förädlas och den andras mera förfinas.<sup>28</sup>

När det sublimes konnoteras som manligt innebär detta i förlängningen att även människan blir man eftersom Kant menar att mänskligheten i universella termer uttrycker sublimitet. Men inte nog med att mänskligheten är av manligt kön – Kant känner sig också nögd att tydligt definiera även den moderna nationsmedborgaren som man, med teoretiserandet kring det sublimes som en av grunderna. Beköningen av detta estetiska begrepp får alltså tydliga, politiska konsekvenser där kvinnor diskvalificeras från medborgarskap på grund av att de påstås sakna den autonomi som är nödvändig för moraliskt handlande personer. Det är dock denna autonomi, det vill säga de medborgerliga fri- och rättigheterna, som måste till för att möjliggöra den politiska sublimitetens dygd, menade

Mary Wollstonecraft. För henne är det alltså inte dygden som berättigar till autonomi, som Kant tycks hävda, utan autonomin som skapar dygd. I Kants utläggning finns inget utrymme för förändring av maktrelationer, medan Wollstonecraft å sin sida skådar förtryckets dynamik i vitögat och försöker komma till rätta med samhällets ojämlikheter.

Kants definition av nationsmedborgaren utelöst inte bara kvinnor utan även barn och män som inte var sina egna herrar. Men barn växer så småningom upp, och män som inte är sina egna herrar har åtminstone potential till medborgarskap. Kvinnor kan däremot aldrig, vad de än tar sig för, kvalificera sig för medborgarskap. Kvinnors exkludering från medborgarskapet motiveras bland annat i Kants antropologiska studie från 1798, där kvinnan beskrivs som ett slags lösmünt enigma i behov av manligt beskydd, samt i den politiska skriften *Über den Gemeinspruch* från 1793 där Kant menar att kvinnors oförmåga till självständig moralisk handling är »naturlig»: »Den erforderliga kvaliteten [för medborgarskap] är, förutom de *naturliga*, (att det inte är något barn eller någon kvinna), en enda: att han är *sin egen herre (sui juris)*, och följaktligen innehar någon typ av *egendom*«. <sup>29</sup> Inte bara i praktiken, utan även i teorin, utgjordes alltså medborgaren av en (vit) man med egendom – en manligt definierad medborgare som föds i amerikansk och fransk rättighetsförklaring under den senare hälften av 1700-talet.

Manlighet och medborgarskap blir såtillvida reciproka begrepp under tiden för nationalstatens uppbyggnad. Inom mansforskningen har man visat på hur just »karaktär» och »medborgare» utgör centrala begrepp för att förstå den borgerliga manlighetens (och omanlighetens) konstruktion under 1800-talet. På den manliga medborgarens önskvärda egenskaper byggdes även tanken om nationalkaraktär, där »nationens politiska förmåga stod i direkt förbindelse med de individuella medborgarnas förmåga att kultivera sina medfödda och för-

värvade egenskaper».<sup>30</sup> Den moderna manligheten kom att definieras utifrån karaktärsbegrepp som självbehärskning och viljestyrka, eller – som jag visat – utifrån den mer filosofiskt definierade och moraliskt laddade kantianska »adelheten«.

## Slutord

Den i tiden spridda föreställningen om att kvinnor saknade kapacitet för etiska överväganden hade enligt Mary Wollstonecraft att göra med bristande bildning. Men inflytelserika manliga filosofer ansåg helt enkelt att kvinnor saknade det för moralen alldeles nödvändiga förnuftet. Immanuel Kant menade för sin del att kvinnor föds utan den typ av autonom vilja som krävs för moraliska ställningstaganden, medan exempelvis Rousseau ansåg att orsaken låg i kvinnors oförmåga att kontrollera sina känslor. Rousseau hävdade nämligen att »aldrig har ett folk gått under på grund av för mycket vin; de har gått under på grund av oregleriga fruntimmer«.<sup>31</sup> Carole Patemans kritiska analys av denna utsaga i synnerhet, och klassisk kontraktsteori i allmänhet, lyder som följer:

In the patriarchal construction of the difference between masculinity and femininity, women lack the capacities necessary for political life. »The disorder of women« means that they pose a threat to political order and so must be excluded from the public world. Men possess the capacities required for citizenship, in particular they are able to use their reason to sublimate their passions, develop a sense of justice and so uphold the universal, civil law. Women, we learn from the classic texts of contract theory, cannot transcend their bodily natures and sexual passions; women cannot develop such a political morality.<sup>32</sup>

I Rousseaus roman *Julie eller Den nya Héloïse* från 1761 tecknas huvudpersonen Julie som i grunden opålitlig, menar Carole Pateman. Hela romanen igenom bekämpar Julie sina känslor

för Saint-Preux, och på ytan utgör hon därför idealbilden av den kyska kvinnan. Men på sin dödsbädd bekänner hon att hon varit oförmögen att förtränga sina känslor, trots ständigt kamp, och hade därför kunnat förfalla till synd i varje ögonblick: »Jag vågar hålla mitt huvud högt inför det förflutna; men vem skulle ha kunnat borga mig för framtiden? En enda dag till törhända, och jag hade varit brottslig!«<sup>33</sup>

Å ena sidan utslöts alltså kvinnor från politiska sammanhang på grund av att de var svaga och dumma, och å andra sidan utslöts de på grund av att de var alltför starka och utlevande. På den springande punkten var man dock enig: kvinnor kan omöjligt uppbära aktivt medborgarskap. Helt i enlighet med den logik som innebär att tidens och platsens aktuella maktbaser konnoteras som manliga konstrueras alltså nationsmedborgaren som man.<sup>34</sup>

Det faktum att medborgaren vid denna tid tog utslutande manlig gestalt är knappast någon omvälvande insikt, utan väl etablerat i den feministiska forskningen. Men min poäng här har varit att även de estetiska teorierna och praktikerna kring det sublimala inte bara skapas och förstås på basis av, utan även aktivt medformulerar och reproducerar det tankekomplex som medborgaren som man utgör. Jag har visat att bland annat förmågan till etisk handling var central i tidens tankar om medborgarskap, och den förmågan betecknas som just sublim. Detta föranleder till exempel så småningom Schiller att utifrån kantianska idéer hävda att begrepp som »frihet« konstituerar och konstitueras av oss genom just en sådan sublimt moralisk akt.<sup>35</sup> Kvinnor ansågs helt enkelt inte förmögna till några sublimt moraliska akter och därmed blir medborgarinnan vid den här tiden ingenting annat än en oxymoron. Men för att vara bara ett motstridigt tecken var hon tämligen vital. De nya nationsstaternas kvinnliga befolkning var nämligen i allra högsta grad levande, och om detta skulle nationerna snart bli varse.

1. Se Carole Pateman, *The Disorder of Women: Democracy, Feminism and Political Theory*, Cambridge: Polity Press, 1989, respektive Carla Hesse, *The Other Enlightenment: How French Women Became Modern*, Princeton: Princeton University Press, 2001.
2. Janet Wolff, »The Invisible *Flâneuse*: Women and the Literature of Modernity«, *Feminine Sentences: Essays on Women and Culture*, Oxford: Polity, 1990. Wolff har på sistone reviderat och komplicerat sin ståndpunkt i »Gender and the Haunting of Cities: Or, the Retirement of the *Flâneur*«, *AngloModern: Painting and Modernity in Britain and the United States*, Ithaca: Cornell University Press, 2003.
3. Nancy Armstrong, *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*, New York: Oxford University Press, 1987.
4. Några numera klassiska exempel är Joan B. Landes, *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*, Ithaca: Cornell University Press, 1988, och Leonore Davidoff & Catherine Hall, *Family Fortunes: Men and Women of the English Middle Class 1780–1850*, London: Routledge, 1992.
5. Rita Felski, *The Gender of Modernity*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995, s. 4 f.
6. Nina Björk, *Sireners sång: Tankar kring modernitet och kön*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1999, s. 12.
7. Immanuel Wallerstein, »Vilken modernitets slut?«, *Liberalismens död: Slutet på den rådande världsordningen*, övers. Jan Wiklund, Stockholm: Vertigo, 2001, s. 155. På svensk mark är Sven-Eric Liedman inne på en liknande indelning, i vilken han skiljer på en »hård« respektive »mjuk« modernitet. Se *I skuggan av framtiden: Modernitetens idéhistoria*, Stockholm: Bonniers, 1997. Wallersteins terminologi är dock i mina ögon mer välfunnen och inbjuder inte till olyckliga köns-konnotationer på samma sätt som Liedmans kan göra.
8. Citatet ur markis de Condorcets tal från 1790 hämtat från, och översatt av, Yvonne Hirdman. *Genus: Om det stabila föränderliga former*, Malmö: Liber, 2001, s. 104.
9. Se till exempel Thomas Laqueur, *Om könens uppkomst: Hur kroppen blev kvinnlig och manlig*, Stockholm/Stehag: Symposion, 1994.
10. Se till exempel Ulla Manns, *Den sanna frigörelsen: Fredrika Bremer-förbundet 1884-1921*, Stockholm/Stehag: Symposion, 1997.
11. Christina Florin, *Kvinnor får röst: Kön, känslor och politisk kultur i kvinnornas rösträttsrörelse*, Stockholm: Atlas, 2006.
12. Nancy Fraser, »Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy«, i Craig Calhoun (red.), *Habermas and the Public Sphere*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1992.
13. Verket finns även i svensk översättning med titeln *Filosofisk undersökning av ursprunget till våra begrepp om det sublima och sköna*, övers. Per Dahl, Stockholm/Stehag: Symposion, 1995, vilken jag hädanefter citerar ur.
14. Mary Wollstonecraft, *Till försvar för kvinnans rättigheter*, övers. Ingrid Ingemark, Stockholm: Ordfront, 1999, s. 106.
15. Se Paul Mattick Jr, »Beautiful and Sublime: 'Gender Totemism' in the Constitution of Art«, i Peggy Zeglin Brand & Carolyn Korsmeyer (red.), *Feminism and Tradition in Aesthetics*, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1995, s. 41, respektive Stephen K. White, *Edmund Burke: Modernity, Politics, and Aesthetics*, London: Sage, 1994.
16. Se till exempel Tom Furniss, *Edmund Burke's Aesthetic Ideology: Language, Gender and Political Economy in Revolution*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993 och Barbara Claire Freeman, *The Feminine Sublime: Gender and Excess in Women's Fiction*, Berkeley: University of California Press, 1995.
17. Edmund Burke, *Reflektioner om franska revolutionen*, övers. Carl G. Holm, Stockholm: Contra, 1982, s. 74. I klammern min reviderande översättning av originalet: »of the furies of hell, in the abused shape of the vilest of women« (Se *Reflections on the Revolution in France*, New Haven: Yale University Press, 2003, s. 61).
18. Karen Hust, »The Maternal Sublime: Mary Wollstonecraft in Sweden«, i Anka Ryall & Catherine Sandbach-Dahlström (red.), *Mary Wollstonecraft's Journey to Scandinavia: Essays*, Stockholm: Almqvist & Wiksell Inter-

- national, 2003. Se även Catherine Maxwell, *The Female Sublime from Milton to Swinburne: Bearing Blindness*, Manchester: Manchester University Press, 2001.
19. Se till exempel Mats Malm, »Känsla och sinnlighet skilda från sinnena: om den estetiska intresselöshetens grunder«, *Sjuttonhundratals* 2004:1.
  20. Madelyn Gutwirth, *The Twilight of the Goddesses: Women and Representation in the French Revolutionary Era*, New Brunswick: Rutgers University Press, 1992, s. 324.
  21. Baronessan Orczy, *Den röda nejlikan: En skildring från franska revolutionen*, övers. Karin Jensen, Lund: Gleerup, 1907, s. 7 f.
  22. Hans Peter Duerr, *Myten om civilisationsprocessen*, band 3: *Obscenitet och våld*, övers. Joachim Retzlaff, Stockholm/Stehag: Symposium, 1998, s. 47.
  23. Se till exempel Cecilia Riving, »Ideal och avvikelse: Kvinnlighet, våldsamt och sinnessjukdom vid 1800-talets mitt«, i Eva Österberg & Marie Lindstedt Cronberg (red.), *Kvinnor och våld: En mångtydig kulturhistoria*, Lund: Nordic Academic Press, 2005.
  24. Immanuel Kant, *Kritik av omdömeskraften*, övers. Sven-Olov Wallenstein, Stockholm: Thales, 2003.
  25. Immanuel Kant, *Om Känslan af det Sköna och Höga*, översättare u. n., Stockholm: Kumbelin, 1796, s. 46. Det kvinnligt *sköna förståndet* och det manligt *djupa förståndet* har av Kant kursiverats i originaltexten i *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, Band 1, Leipzig: Insel Verlag, 1912, s. 35.
  26. Kant, *Om Känslan af det Sköna och Höga*, 1796, s. 3-7. I originaltexten är även Homeros och Miltons namn kursiverade, se *Sämtliche Werke*, Band 1, 1912, s. 10.
  27. Kant, *Om Känslan af det Sköna och Höga*, 1796, s. 10.
  28. *Ibid.*, s. 71 f.
  29. Kant, *Über den Gemeinspruch: Das Mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis*, i *Sämtliche Werke*, Band 1, 1912, s. 198, övers. K.F. Den antropologiska studien finns med i samma band.
  30. Claes Ekenstams inledning i Jörgen Lorentzen & Claes Ekenstam (red.), *Män i Norden: manlighet och modernitet 1840-1940*, Möklinta: Gidlunds, 2006, s. 11.
  31. Citerat ur Pateman, *The Disorder of Women*, 1989, s. 17, övers. K.F.
  32. Pateman, *The Disorder of Women*, 1989, s. 4.
  33. Jean-Jacques Rousseau, *Julie eller Den nya Héloïse*, Bok 2, del VI, brev 12, Stockholm: Atlantis, 1999, s. 466, övers. David Sprengel.
  34. Denna logik definieras av Anita Göransson i »Mening, makt och materialitet: Ett försök att förena realistiska och poststrukturalistiska positioner«, *Häftan för kritiska studier* 1998:4, s. 11. Göransson lägger här ut en hel teori om hur manlighetens konstruktion förändras för att kunna knytas till aktuella maktbaser, vilket innebär att förändringar i genussystemet sker utifrån maktbasernas förändring.
  35. Friedrich Schiller, »Über das Erhabene« (1801), *Nationalausgabe*, vol. 21, Weimar: Böhlau, 1963.





# FÖRVANDLINGAR

Politiska implikationer av litterära transformationer  
människa-djur

av Ann-Sofie Lönngrén

Lönngrén (1974) disputerade i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet på avhandlingen *Att röra en värld: En queerteoretisk analys av erotiska trianglar i sex verk av August Strindberg* (2007/diss. 2008). Därutöver har hon skrivit ett flertal artiklar och essäer med genus- och queerteoretiskt perspektiv om bland annat Strindberg och Marlen Haushofer.

**A**bu Ghraib-fängelset i Irak 2004, mitt under brinnande krig efter USA:s invasion. Ett fotografi, förmodligen taget med en mobilkamera, föreställande en ung kvinna som står i en fängelsekorridor. Omkring henne skymtar öppna celldörrar, och bilden ger ett allmänt intryck av upplösning och oordning. Kvinnan står vänd med kroppen mot kameran, men har vridit på huvudet så att hon tittar åt sidan ned på mannen som ligger på golvet vid hennes fötter. Han förefaller vara naken, och ligger med kroppen i en förvriden ställning. Ansiktet är utsuddat, och runt halsen är en lina fäst – en lina, som ofrånkomligen för tankarna till ett hundkoppel. Mannen på bilden är degraderad till ett djur: transformerad till en varelse som människan tar sig rätten att disciplinera, straffa, fängsla och tvinga.

Den association till ett hundkoppel som finns på Abu Ghraib-fotografiet placerar detta i en tradition av politisk degradering av utpekade grupper, där individer som hänförs till dessa framställs som djur, eller som djuriska. Ett belysande exempel på detta är hur judar framställdes som fåglar och hästar i svensk skämtpress under första halvan av 1900-talet.<sup>1</sup> Men transformationen människa-djur återfinns även i hög grad inom litteraturen, och då som ett motiv med antika anor. I det grekiska episet *Odysseen* (700-talet f. Kr.) förvandlar Kirke Odysseus besättning till grisar, och i den romerska diktaren Ovidius *Metamorfoser* (ca år o) blir bl.a. den lydiska kvinnan Arachne transformerad till en spindel av gudinnan Athena. Omvandlingar av detta slag leder oftast inte till något åtråvärt tillstånd, och i senare tiders litteratur återfinns vi motivet i stor utsträckning inom två olika genrer. Det ena av dessa är skräcklitteratur, där Draculas bett – som omvandlar det mänskliga till omänsklighet, till en fladdermus, en råtta – torde vara ett av de mest välkända exemplen på sådana transformationer. Den andra genren är barn- och ungdomslitteratur, där den transformatoriska upplevelsen är mer komplex. Den kan vara skräckfylld,

som i Roald Dahls *Häxorna* (1983), där huvudpersonen ännu i berättelsens slut är förvandlad till en mus. Transformationen kan även vara lekfull, och ge de litterära gestalterna chansen att pröva gränserna för och utveckla det egna jaget. Den senare aspekten finner vi prov på i exempelvis J.K. Rowlings Harry Potter-böcker (1997–2007).

I följande analys har jag för avsikt att undvika såväl skräck- som barn- och ungdomslitteratur, eftersom transformationen inom dessa genrer ofta får en enkel, i många fall övernaturligt anstruken förklaring. Det kan röra sig om magi, gudomliga interventioner, förbannelser eller misslyckade vetenskapliga experiment. Med sådana enkla samband mellan orsak och verkan riskerar transformationsmotivet att förlora sin subversiva potential, och istället för att leta efter detta på bestämda platser är min utgångspunkt att representationer av det oformliga, det monstruösa, det icke-essentiellt givna, snarare än att figurera blott undantagsvis, genomsyrar hela den västerländska kultursfären.<sup>2</sup> I föreliggande undersökning anlägger jag ett politiskt perspektiv på transformationsmotivet människa-djur, varvid jag tar fasta på dess karaktär av degradering och förlust av mänskliga karakteristika, det vill säga den karaktär som är så framträdande även i Abu Ghraib-fotografiet.

Analysen tar avstamp i det maktbegrepp som har formulerats av Michel Foucault, där *makten* definieras som decentraliserad och existerande främst i sociala relationer, mellan olika individer.<sup>3</sup> Vidare tillämpas Judith Butlers performativitetsteori, på så vis att de litterära gestalterna inte förutsätts ha någon stabil, pre-diskursiv identitet eller essens, utan att föreställningen om sådana företeelser skapas genom performativa (tal)handlingar.<sup>4</sup> Detta innebär att transformationsmotivet inte uppfattas som symboliskt eller betecknande för någonting annat än sig självt, utan att det analyseras på samma sätt som fotografiet från Abu Ghraib: som ett avtryck av en konkret politisk verklighet av för-

tryck, diskriminering och möjlig frigörelse. De frågor som jag försöker besvara är följande: Vad är det ett mänskligt subjekt mister då hon transformeras till eller framställs som vore hon ett djur? Vilka aspekter av mänskligt liv problematiseras då denna förvandling sker?

Jag skall närma mig dessa frågor genom att göra nedslag i två olika romaner publicerade under 1900-talets gång. Den ena av dessa är *En herrgårdssägen* (EH; 1899) av Selma Lagerlöf, och den andra är *Väggen* (V; orig. *Die Wand*, 1963), skriven av den österrikiska författaren Marlen Haushofer.<sup>5</sup> Urvalet är medvetet disparat, och motiveras av en strävan efter att studera hur ett mänskligt subjekt skrivs under skilda tidsperioder och i skilda geografiska och samhällseliga kontexter. Syftet med studien är dock inte att analysera transformationsmotivet människa-djur mot bakgrund av konkreta historiska omständigheter, tidsperioder eller författarskap, utan snarare att genom en hermeneutiskt inriktad läsart i Hans-Georg Gadamer efterföljd jämföra de båda texterna.<sup>6</sup> På så vis kan ett antal olika kriterier friläggas för vad ett mänskligt subjekt kan, bör och anses vara.

Min hypotes är att föreställningar om vad som konstituerar ett mänskligt subjekt är intimt förbundna med politiskt och socialt motiverade ställningstaganden ifråga om »normalitet« och legitimitet och att dessa föreställningar är förhållandevis konstanta genom tid och rum. Jag menar att det skulle vara fruktbart att, inom en politisk kontext av våld och övergrepp, försöka förstå transformationen till djur som en degraderande aktivitet vilken syftar till att beröva subjektet vissa grundläggande mänskliga karakteristika. I så fall kan det litterära transformationsmotivet människa-djur läsas i relation till en politisk diskurs som handlar om maktfördelning och legitimitet. Detta innebär att en studie av det litterära transformationsmotivets olika utformningar under 1900-talet är högst relevant för att blottlägga de mekanismer och den retorik genom vilka makt fördelas och förtryck utövas eller undviks. I en sådan analys

påvisas dessutom, förväntar jag mig, skönlitteraturens politiska potential och aktualitet. Denna aspekt är inte minst viktig i en tid då litteraturvetenskapliga studier ofta ifrågasätts och begränsas.

I *En herrgårdssägen* kretsar händelseförloppet kring Gunnar Hede, arvtagare till Munkhyttans herrgård. Han studerar i Uppsala då han får reda på att egendomen dras med stora ekonomiska svårigheter. Gunnar beslutar sig då för att göra som hans farfar en gång gjort för att få medel att förvärva Munkhyttan: han tar fiol och kramsäck och beger sig runt i landet som gårdfarihandlare. Affärerna är lyckosamma, tills Gunnar en dag får idén att försöka förtjäna en större summa pengar på en gång. Han köper då ett hundratal getter som han skall driva söderut, där de är värda dubbelt så mycket som i norr. Under vandringen inträffar emellertid ett förfärligt snöoväder, och getterna dör av kyla och hunger. Denna händelse blir så traumatisk för Gunnar att han själv iklär sig en gammal fårskinnspäls och blir Getabocken. Som tidigare forskning har konstaterat innebär detta att han rör sig utanför det mänskligas gräns och blir ett djur eller ett odjur.<sup>7</sup> I slutet av romanen räddas Gunnar av den unga konstnärssjälven Ingrid, och berättelsen slutar med kärleken mellan de två.

I *Väggen* är det namnlösa berättarjaget en medelålders änka som har åkt iväg för att tillbringa en tids semester i en jaktstuga i fjällen tillsammans med ett par släktingar. Då det övriga sällskapet tar en promenad till byn på kvällen stannar kvinnan kvar i stugan och somnar, men när hon vaknar dagen därpå är hon fortfarande ensam. Sökandet efter de försvunna vännerna hejdas snart av ett ogenomträngligt, genomskinligt hinder: »Förbluffad sträckte jag ut handen igen och vidrörde något glatt och svalt: ett glatt, svalt motstånd på ett ställe där det inte kunde finnas någonting annat än luft. Tveksamt försökte jag en gång till, och åter vilade min hand som på en fönsterruta.« (V, s. 13.) Kvinnan är instängd innanför en fönsterliknan-

de vägg, och likt en modern Robinson Crusoe tvingas hon leva av vad naturen ger.<sup>8</sup>

*Väggen* är mer svåranalyserad än *En herrgårdssägen*, inte minst på grund av romanens subjektiva och ensidiga fokalisering. Det är den namnlösa kvinnan själv som berättar sin historia, och det är uteslutande genom hennes ögon vi får ta del av händelseförloppet i romanen. Detta innebär att ett flertal aspekter blir en tolkningsfråga, och det gäller inte minst berättelsens transformationsmotiv. Ingenstans står det explicit att kvinnan förvandlas från människa till djur, utan denna omständighet är märkbar främst genom det gradvis förändrade förhållandet mellan dessa båda kategorier. I allt större utsträckning romanen igenom sker en antropomorfism av de djur kvinnan omger sig med, tills hon slutligen inte uppfattar någon egentlig skillnad mellan dem och sin egen art.

Trots att de båda romanerna således skiljer sig åt på en mängd olika sätt – vad gäller sådant som geografisk och temporal kontext, stil, omfång och utformning av transformationsmotivet – är det möjligt att definiera ett antal likheter vad gäller vilka aspekter som problematiseras då huvudpersonerna transformeras till djur. De mest påtagliga av dessa kan sammanfattas i fyra olika punkter:

1. könsidentitet/könstillhörighet
2. kronologisk förankring
3. yttre identitet/igenkännlighet
4. namn/benämning

## Förlusten av könstillhörighet

I *En herrgårdssägen* är Gunnars transformation till getabock intimt förknippad med ett avfall från en traditionell mansroll. Denna omständighet har tidigare konstaterats av Maria Karlsson i avhandlingen *Känslans röst*, som menar att det är signifikant att Gunnar, då han

har förlorat getterna i snöstormen och därmed utsikterna att rädda den egendom han som man har ansvar för, blir avvisad av sin fästmö.<sup>9</sup> Utan utsikter till giftermål, med skuldsatt egendom och en tvivelaktig social position blir Gunnar, enligt min tolkning, i själva verket så ifrågasatt som »man« att han blir »lite kvinna«. Detta gränsöverskridande manifesteras i det återkommande faktum att Gunnar under galenskapen övergår från att bocka, till att niga. Då han tillfrisknar är just denna aspekt, att han i galenskapen »neg för hundar och kattor« (EH, s. 193), en av de omständigheter som plågar honom svårast socialt: »En människa kan ej stå ut!« (EH, s. 190.). Enligt Sven Arne Bergmann är nigandet ett sätt att besvärja den fara Gunnar uppfattar i alla fyrfota djur.<sup>10</sup> Tillsammans med Karlsson vill jag dock påpeka att han även niger för gravstenar och gravkors (EH, s. 50),<sup>11</sup> likväl som för prästfrun och hennes piga (EH, s. 75). Att Gunnar niger istället för att bocka förklaras av honom själv vid ett tillfälle med att han ju inte kan bocka sig, då han har kramsäcken på ryggen (EH, s. 48). Vid åtminstone ett tillfälle niger han emellertid, då han inte bär säcken med sig (EH, s. 134). Bergmann har tolkat Gunnars nigande som att han feminiseras, medan Karlsson menar att han snarare blir en androgyn, asexualiserad gestalt.<sup>12</sup>

Jag anser att både Bergmann och Karlsson har rätt, då ett avfall från en förmodat pre-diskursivt given könsposition ofrånkomligt leder till att subjektet kommer att inta en icke-legitim plats mellan man och kvinna.<sup>13</sup> Enligt detta resonemang fokuserar Bergmann händelsen i sig, medan Karlsson påvisar dess konsekvenser. Tolkningen att Gunnars transformation innebär ett avfall från en accepterad mansposition beläggs ytterligare av det faktum att detta är en av de aspekter som ifrågasätts av Ingrid då han har tillfrisknat, men av social skam vill återvända in i galenskapen: » – Ja, det är rätt – ropade hon – blif tokig på nytt, du! Det är just karlaktigt, att bli tokig för att slippa litet ångest.« (EH, s. 193.) I det helande mötet med

Ingrid återfinner dock Gunnar så småningom en kulturellt önskvärd position som man, nämligen som ena parten i en olikkönad kärlekshistoria. Därmed kan vi konstatera att berättelsen i *En herrgårdssägen* föga överraskande följer tidens heteronormativa konvention.<sup>14</sup>

I *Väggen* problematiseras huvudpersonens könstillhörighet bland annat genom det missnöje hon uttrycker vid minnet av sitt tidigare liv som mor och maka. Den avlidne äkta mannen nämns egentligen enbart vid ett tillfälle – då hon återser hans »förtrogna, goda människoansikte« (V, s. 206) i en feberhallucination – och de numera fullvuxna barnen skildras som redan på ett tidigt stadium alienerade från sin mor:

När jag idag tänker på mina barn ser jag dem alltid som femåringar, och det är som om de redan då hade vandrat ut ur mitt liv. Antagligen börjar alla barn vid den åldern avlägsna sig ur sina föräldrars liv och förvandlas långsamt till främmande matgäster. [...] De båda rätt otrevliga, avvisande och grälsjuka tonåringar jag lämnat kvar i staden hade med ens blivit alldeles överkliga. Dem sörjde jag inte över, bara över de barn de för många år sedan hade varit. (V, s. 34.)

Enligt Anne Qvarnström och Ulla Sintring visar denna passage att den namnlösa kvinnan i *Väggen* har ett behov av att ingå symbios, vilket hon tillfredsställer genom de nära relationer hon skapar med de olika djur hon omger sig med.<sup>15</sup> Jag vill emellertid även peka på att det under dessa skildringar vilar en genomgripande besvikelse visavi mänskliga relationer och särskilt vad gäller kvinnans lott. I isole- ringen bakom väggen har berättarjaget upphört att vara kvinna och övergått till ett androgynt tillstånd i nära förbindelse med den natur som omger henne:

Fyrtiårsålderns kvinnlighet hade fallit av mig med lockarna, den lilla dubbelhakan och de rundade höfterna. Samtidigt förlorade jag medvetandet om att vara kvinna. Min kropp, klokare än jag själv, hade anpassat sig och inskränkt mitt köns små besvär till ett minimum. Jag kunde lugnt glömma att jag var kvinna. Ibland var jag ett barn som letade efter smultron, sedan en ung man igen som sågade

ved, eller när jag satt på bänken och hade Pärla [en kattunge] i mitt magra knä och såg in i den nedgående solen en mycket gammal, könlös varelse. Idag har den underliga eggelse som en gång utgick från mig totalt försvunnit. Jag är fortfarande mager men muskulös, och mitt ansikte är fullt av små rynkor. Jag är inte ful med inte heller behagfull, mer lik ett träd än en människa, en seg, brun liten stam som behöver all styrka för att överleva. (V, s. 69.)

Avsaknaden av krav på att inta en kulturellt accepterad könsposition skildras alltså som en befrielse – men det pris berättarjaget får betala är att hon inte längre fullt ut uppfyller kriterierna för ett mänskligt subjekt. I samband med att kvinnan övergår från att befinna sig i ett socialt sammanhang, där den yttre representationen spelar roll, till att bli en arbetande varelse med total fokus på överlevnad, förändras hennes yttre likväl som hennes självuppfattning i nu- och dåtid:

Jag hade blivit mycket mager. [...] Mitt hår, som växt och växt, hade jag kortklippt med nagelsaxen. Det var nu alldeles rakt och blekt av solen. Mitt ansikte var urfallet och brunbränt och mina axlar kantiga som på en halv vuxen yngling. Mina händer, alltid täckta med blåsor och valkar, hade blivit mina viktigaste verktyg. Jag hade för länge sedan lagt av mig alla mina ringar. Vem gitte pryda sina verktyg med guldringar? Det verkade absurd och löjligt att jag hade gjort det förr. [...] När jag idag tänker på den kvinna jag en gång var, kvinnan med den lilla dubbelhakan som bemödade sig om att se yngre ut än hon var, känner jag ringa sympati för henne. (V, s. 69.)

Den namnlösa kvinnan i *Väggen* har således avlägsnat sig så långt ifrån positionen »kvinna« att hon överhuvudtaget inte kan sympatisera med den människa hon en gång var. Problematismen av könsidentitet och könstillhörighet kan belysas med Butlers konstaterande att ingen gestalt helt kan sägas vara människa förrän denne uppvisar vad som förefaller vara en stabil könsidentitet: »the matrix of gender relations is prior to the emergence of the 'human'«. <sup>16</sup> Peter Brooks har formulerat en liknande tankgång, då han i sin berömda definition av »monster« inkluderar »that which

eludes gender definition«.17 På svensk mark har Sara Edenheim diskuterat hur allt som faller utanför ramarna för gängse köns- och sexualitetskategorier saknar betydelse inom det västerländska samhällsbygget och därmed demoniseras, blir någonting omänskligt och monstruöst.18 Samtliga dessa infallsvinklar kan sammanfattas med Foucaults definition av kön och sexualitet som sociala kategorier uppkomna som effekter av maktrelationer i samhället.19 Enligt detta resonemang bär varje föreställning om »normalitet« på sin egen motsats, »avvikelsen«, och dessa är hierarkiskt ordnade delar av en kontinuerlig process av maktfördelning i samhället.20 Som Jacques Derrida har konstaterat innebär emellertid ett avfall från den logik som struktureras i motsatspar ett överskridande av det mänskligas gräns: det uppträder »under arten av icke-art, under den formlösa, stumma, infantila och fruktansvärda formen hos ett monstrositet«.21 Den mänskliga gestalt som inte är tydligt förankrad i endera den manliga eller kvinnliga könspositionen beträder således ett ontologiskt vakuum, en inom västerländsk metafysisk förståelse otillåten, obefintlig plats som karakteriseras av »både-och« och »varken-eller«, och således förskjuts till det omänskligas sfär.22 Enligt detta synsätt kan kategorin »djur« inom motsatsparet människa-djur betraktas som negationen av positionen »människa«, och bindestreckets som den process inom vilken det litterära subjektet oscillerar mellan dessa poler.

## Förlusten av kronologisk förankring

Nästa punkt som jag menar utmärker det transformerade subjektet är avsaknaden av kronologisk förankring. När Gunnar i *En herrgårds-sågen* går in i sitt mentala mörker glömmar han att han är herremannan (EH, s. 34); en omständighet som formuleras som att han har »glömt kvar en del af sin själ« på Munkhyttan (EH, s. 108).

Dessutom glömmar han alla de melodier han tidigare har kunnat spela på fiolen (EH, s. 53). Då Gunnar håller på att tillfriskna är det den tidsmässiga desorienteringen som är den mest bestående aspekten av hans sjukdom: »Hans minne var till en stor del borta, han hade ingen reda på långa tider af sitt liv, han kunde ej spela fiol, hans kunskaper voro nästan försvunna« (EH, s. 148). Även då Gunnar slutligen kommer till insikt om sin sjukdom är det just det förlorade minnet som ifrågasätts: »Hvarför är det saker jag ej minns?« (EH, s. 188.)

I *Väggen* har berättarjaget i början av sin vistelse i skogen en fungerande klocka, men då denna upphör att fungera är hon hänvisad till att avläsa solens och månens rörelser och årstidernas skiftningar. Detta öppnar för en djupgående problematisering av minne och tid. Isolerad från mänskligt liv skapar den namnlösa kvinnan ett subjektivt tidsbegrepp med föga förankring i den linjära utveckling som utmärker det kristna, västerländska tänkandet.23 Detta innebär att det blir möjligt att färdas bakåt längst denna tidsaxel, vilket kvinnan på ett mentalt plan gör då hon inbillar sig vara ett litet barn igen, trygg med föräldrarna sovande i rummet bredvid (V, s. 211 f.). Vid andra tillfällen blir tiden en företeelse som är såväl skrämmande som konkret: »Jag sitter vid bordet, och tiden står stilla. Jag kan inte se den, inte höra den och inte känna lukten av den, men den omger mig på alla sidor. Dess stillhet och orörlighet är fruktansvärda. Jag flyger upp, springer ut ur huset och försöker undfly den.« (V, s. 197 f.) I sin från mänskligheten alienerade position blir tiden en aspekt av tillvaron som berättarjaget försöker begreppsliggöra:

Jag måste vänja mig vid den, vid dess likgiltighet och allestädesnärvaro. Den utbreder sig i det oändliga som ett jättelikt spindelnät. Miljarder små kokonger hänger inspunna i dess trådar, en ödda som ligger i solen, ett brinnande hus, en döende soldat, allt dött och allt levande. Tiden är stor, och ständigt finns det utrymme i den för nya kokonger. Ett grått, obevekligt nät, där varje sekund av mitt liv hålls fast. (V, s. 198.)

Tiden har blivit en plåga och en skräckbild, vilket föranleder berättarjaget att fantisera kring hur mänsklighetens utslöcknande skall innebära att tiden upphör:

när tiden endast existerar i mitt huvud och jag är den sista människan, kommer den att ta slut då jag dör. Tanken gör mig upprymd. Det står kanske i min makt att förinta tiden. Det stora nätet kommer att slitas sönder och med sitt sorgliga innehåll överantvaras åt glömskan. Man borde vara tacksam mot mig för det, men efter min död kommer ingen att veta att jag har förintat tiden. (V, s. 198.)

Om kronologisk förankring i *En herrgårdssägen* framstår som någonting eftersträvansvärt och utmärkande för ett mänskligt subjekt, är den således snarare en omöjlighet och en pina för den alienerade kvinnan i *Väggen*. I den senare delen av romanen är det främst tidens funktion som skapare av minnen som gör den till ett hot: »Måhända tycker jag den är så fruktansvärd just därför att den bevarar allt och inte låter någonting verkligen upphöra.« (V, s. 198.) Minnets betydelse i Haus Hofers texter har tidigare diskuterats av Maria-Regina Kecht, som menar att problematiseringen av erinran och tid är en genomgripande aspekt av författarskapet.<sup>24</sup> I *Väggen* är det enbart då berättarjaget inte minns någonting som hon upplever en form av frid. Om somrarna vandrar hon till den högt liggande sätern, en plats som »låg utanför tiden«, vilket skildras som »att återkomma till ett land som på något hemlighetsfullt sätt befriade mig från mig själv. Alla farhågor och alla minnen blev kvar under de mörka granarna för att vid varje nedstigning överfalla mig på nytt. Det var som om den vidsträckta ängsmarken utsöndrat ett mildt bedövningsmedel som hette glömska.« (V, s. 152.) Även vid andra tillfällen formuleras berättarjagets fridfulla tillvaro på sätern som en befrielse från mänsklig tankeverksamhet och reflektion: »Jag tänkte ingenting, jag mindes ingenting, och jag fruktade ingenting« (V, s. 159). Det är uppenbart att avsaknaden av förankring i ett kronologiskt tidsbegrepp är en förutsättning för kvinnans nyvunna djurlika status.

## Förlusten av yttre identitet

Den tredje aspekten huvudpersonerna i de båda romanerna förlorar då de transformeras är en yttre identitet. Då Gunnar förvandlas till Getabocken förslappas hans drag, han får ett fänigt småleende på läpparna och blicken irrar (EH, s. 45, 190). Förvandlingen är så genomgripande att Ingrid överhuvudtaget inte känner igen den unge, vackre studenten i Gunnar, då hon möter honom i skepnaden av en getabock. Först då hon för sin inre syn får se själva transformationen – hur ansiktet hos en vacker människa förvandlas till de förslappade dragen hos getabocken – sker igenkänningen (EH, s. 127 f.). Gunnars yttre anonymitet innebär, enligt min mening, att han ytterligare alieneras från positionen som mänsklig gestalt.

I *Väggen* blir problematiseringen av en yttre identitet explicit då berättarjaget ser sig i spegeln och kommenterar sitt eget ansikte:

Det såg helt främmande ut, magert, med lätt insjunkna kinder. Munnen hade blivit smalare, och jag tyckte att detta främmande ansikte präglades av en hemlig brist. Som det inte fanns någon människa kvar som kunde ha älskat detta ansikte, tyckte jag det var fullkomligt överflödigt. Det var naket och ömkligt, och jag skämdes över det och ville inte ha något med det att göra. Mina djur var beroende av min invanda lukt, av min röst och av vissa rörelser. Mitt ansikte kunde jag lugnt lägga bort, det var helt oanvändbart. Denna tanke ingav mig en känsla av tomhet [...] den plågsamma känslan av att ha förlorat något viktigt gick inte att jaga bort. (V, s. 192 f.)

Trots det smärtsamma i förlusten är det uppenbart att kvinnan varken riktigt känner igen sitt ansikte eller ens behöver det längre. Spegelscenen påvisar den mänskliga interaktionens betydelse för att ett subjekt skall behålla sin status som människa: om det inte längre finns någon som kan älska kvinnans ansikte kan hon lika väl lägga bort det.

## Förlusten av namn

Den fjärde förlusten enligt ovan innebär att de transformerade subjekten förlorar sina namn. I *En herrgårdssägen* sker detta efter att Gunnar har vandrat runt så länge i skepnaden av getabock att ingen längre förefaller minnas att han en gång har varit en människa och godsägare. Detta är en omständighet som förstärks av den geografiskt sett rotlösa tillvaro han för: »Af alla han träffade, blef han kallad Getabocken. Men han ville ej bli tilltalad på det sättet. Han ville, att man skulle kalla honom med hans rätta namn, men det namnet tycktes inte vara känt af någon människa i den här trakten.« (EH, s. 49 f.) Bergmann har formulerat detta som att Getabocken är någon som har förlorat »den inre berättelsen«, vilket innebär att han inte längre har förmågan att upplysa omgivningen om sitt namn.<sup>25</sup> Genom att kalla alla fyrfota djur för getabockar har Gunnar hamnat utanför den språkliga och symboliska ordningen varför han »straffas, bokstavligen stigmatiseras [...] med ett namn som ställer *honom* utanför mänskligheten.«<sup>26</sup> Gunnars gradvisa förvandling till getabock skildras således i enlighet med logiken hos *circulus vitiosus*. Den människa som har blivit ett djur blir isolerad från den mänskliga gemenskapen. Samtidigt leder Gunnar Hedes isolering till att hans status av djur ytterligare förstärks, då ingen längre minns hans mänskliga namn.

I *Väggen* understryks berättarens alienerade position av det faktum att vi aldrig får veta hennes namn, och att hon själv säger sig ha så gott

som glömt det. Orsaken till att hennes namn är oviktigt uppges explicit vara att ingen längre finns kvar, som kan kalla henne det namnet (V, s. 38). Likt Gunnar i *En herrgårdssägen* har berättarjaget i *Väggen* avlägsnat sig långt från den plats där hennes ansikte och namn bär på en särskild mening: människans.

ANALYSEN HAR VELAT VISA att det är i intersektionen mellan kön, kronologisk förankring, igenkännlighet och benämning som det mänskliga subjektet skrivs fram. Ett berövande eller ifrågasättande av någon av dessa punkter innebär således en problematisering av statusen som mänskligt subjekt.

Låt oss återvända till den inledningsvis diskuterade fängelsebilden från Abu Ghraib. Mannen på bilden ligger naken på golvet och domineras av en kvinna. Detta innebär att han knappast, inom en patriarkalisk förståelse av kön som en hierarkisk ordning där det manliga är överordnat det kvinnliga, uppfyller de sociala kriterierna för en »man«. Vidare är det uppenbart att han har ryckts ur sitt sociala sammanhang och därmed ur sin historia, sin logiska utvecklingslinje, för att placeras i ett fängelse: ett ställe som på sätt och vis befinner sig, liksom sätern i *Väggen*, »utanför tiden«. Mannens ansikte är utsuddat: han går inte att känna igen, och hans namn är okänt. Man kan alltså på fotografiet från Abu Ghraib känna igen samtliga av de fyra karaktäristiska drag som framkommit genom några litterära exempel från Marlen Haushofers *Väggen* och Selma Lagerlöfs *En herrgårdssägen*.



1. Lars M. Andersson, *En jude är en jude är en jude: Representationer av »juden« i svensk skämtpress 1900–1930*, Lund: Nordic Academic Press, 2000, s. 164–170.
2. Jfr Tiina Rosenbergs resonemang om »queert läckage« i *Queerfeministisk agenda*, Stockholm: Atlas, 2002, s. 117–129.
3. Michel Foucault, *Sexualitetens historia: Viljan att veta, band 1*, övers. Britta Gröndahl, Göteborg: Daidalos, 2002, s. 103–106. (Orig. *Histoire de la sexualité: La volonté de savoir*, 1976.)
4. Judith Butler, »Imitation and Gender Insubordination«, i Henry Abelove, Michèle Aina Barale & David M. Halperin (red.), *The Lesbian and Gay Studies Reader*, New York/London: Routledge, 1993; Judith Butler, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of »Sex«*, New York/London: Routledge, 1993; Judith Butler, *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, New York/London: Routledge, 1997; Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* [1990], New York/London: Routledge, 1999; Judith Butler, *Undoing Gender*, New York/London: Routledge, 2004. Se även Jacques Derrida, »Signature Event Context«, i Peggy Kamuf (red.), *A Derrida Reader: Between the Blinds*, övers. Alan Bass, New York: Harvester Wheatsheaf, 1991. (Orig. »Signature Événement Contexte«, *Marges de la philosophie*, 1972.) Performativitetsteorin utgår från J.L Austins föreläsningsserie som har publicerats i volymen *How to Do Things with Words: The William James lectures delivered at Harvard University in 1955*, red. J.O. Urmson & Marina Sbisa, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1975.
5. Selma Lagerlöf, *En herrgårdssågen*, Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1899; Marlen Haushofer, *Väggen*, övers. Per Erik Wahlund, Stockholm: Alba, 1988. (Orig. *Die Wand*, 1963.)
6. Hans-Georg Gadamer, *Sanning och metod i urval*, övers. Arne Melberg, Göteborg: Daidalos, 1997. (Orig. *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, 1960.)
7. Se t.ex. Erland Lagerroth, »Sjärens landskap, djur och hus: Reflexioner kring *En herrgårdssågen*«, i *Ord&Bild* 1961:5–6, s. 415, Walter Berendhson, *Selma Lagerlöf*, Stockholm: Bonniers, 1928, s. 246, Vivi Edström, *Selma Lagerlöf: Livets vågspel*, Stockholm: Natur och Kultur, 2002, s. 227, 231, samt Maria Karlsson, *Känslans röst: Det melodramatiska i Selma Lagerlöfs romankonst*, Stockholm/Stehag: Symposium, 2002, s. 64.
8. I tidigare forskning har tolkningarna av händelseförloppet varierat, men en infallsvinkel har varit att betrakta väggen som en mental låsning (se t.ex. Daniel Hjort, »Marlen Haushofer«, förord till pocketutgåvan av *Väggen*, övers. Per Erik Wahlund, Stockholm: En bok för alla, 2003, s. 3, Ulrika Åström, »Rum mellan livet och döden: om livsrum hos Marlen Haushofer«, i *Horisont* 2007:1–2, s. 13, samt Anne Qvarnström & Ulla Sintring, »Ensamhetens extas – om Marlen Haushofers författarskap«, i *Horisont* 1993:6, s. 63 f. En annan uppfattning har varit att *Väggen* ska läsas som science fiction, som en dystopisk skildring av en möjlig framtida naturkatastrof. Hjort, »Marlen Haushofer«, 2007, s. 3. I denna artikel avstår jag från att gå in i denna diskussion, eftersom den faller utanför syftet med undersökningen.
9. Karlsson, *Känslans röst*, 2002, s. 60.
10. Sven Arne Bergmann, *Getabock och gravlilja: Selma Lagerlöfs En herrgårdssågen som konstnärlig text*, Göteborg: Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet, 2007, s. 206.
11. Karlsson, *Känslans röst*, 2002, s. 63.
12. Se Bergmann, *Getabock och gravlilja*, 1997, s. 207 och Karlsson, *Känslans röst*, 2002, s. 64.
13. Här utgår jag från resonemanget om Butlers heterosexuella matris i *Gender Trouble*, 1999, s. 23 f.
14. För en definition av begreppet heteronormativitet hänvisas till Tiina Rosenberg, »Inledning«, *Könet brinner! Judith Butler: texter i urval av Tiina Rosenberg*, övers. Karin Lindeqvist, Stockholm: Natur och Kultur, 2005, s. 11.
15. Qvarnström & Sintring, »Ensamhetens extas«, 1993, s. 64.
16. Butler, *Bodies that Matter*, 1993, s. 7 f.
17. Peter Brooks, *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1993, s. 219.

18. Sara Edenheim, »Handledning i Teratologi – En dekonstruktion av bisexualitet och andra monstruösa fenomen«, i *lambda nordica* 2001:1–2, s. 70 ff. Se även Sara Edenheim, *Begärets lagar: Moderna statliga utredningar och heteronormativitetens genealogi*, Stockholm/Stehag: Symposion, 2005.
19. Foucault, *Sexualitetens historia*, 2002, s. 94–102.
20. Ibid., s. 58–70.
21. Jacques Derrida, »Struktur, tecken och spel i humanvetenskapernas diskurs«, övers. Mikael van Reis & Cristine Sarrimo, i Claes Entzenberg & Cecilia Hansson (red.), *Modern litteraturteori: Från rysk formalism till dekonstruktion. Del 2*, Lund: Studentlitteratur, 1993, s. 406 f. (Orig. »La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines«, *L'Écriture et la différence*, 1967.)
22. Butler, *Gender Trouble*, 1999, s. 23 f. Se även Butler, »Imitation and Gender Insubordination«, 1993, s. 317.
23. Per Thomas Andersen, *Dekadanse i nordisk litteratur 1880–1900*, Oslo: Aschehoug, 1992, s. 93 f.
24. Maria-Regina Kecht, »Marlen Haushofer: Recollections of Crime and Complicity«, i *Studies in 20<sup>th</sup> & 21<sup>st</sup> Century Literature*, 31, 2007:1, s. 83.
25. Bergmann, *Getabock och gravlilja*, 2007, s. 206. Gunnars förlorande av sitt namn diskuteras även i Karlsson, *Känslans röst*, 2002, s. 63.
26. Bergmann, *Getabock och gravlilja*, 2007, s. 205.

# MERLEAU-PONTY & LITTERATUREN

av Espen Hammer

Hammer (1966) är professor i filosofi vid Universitetet i Oslo och just nu gästprofessor i samma ämne vid Temple University, Philadelphia. Han är bland annat författare till *Stanley Cavell: Scepticism, Subjectivity, and the Ordinary* (2002) och *Adorno and the Political* (2005). Hammer har också nyligen redigerat *German Idealism: Contemporary Perspectives* (2007) och arbetar för närvarande med en bok om temporalitet och modernitet.

Det har sedan länge varit på modet att hävda litteraturteorins död. Terry Eagleton uttrycker det i *After Theory* som att det som nu är sextigt inom akademien är kön, medan de exklusiva och esoteriska aktiviteter vi associerar med sådant som dekonstruktionen – med sina vaga, om än för vissa lockande, löften om en lösning på närvarons ödesmättade metafysik – nu är på väg bort, ersatta av analyser och diskurser som huvudsakligen fokuserar mer vardagsrelaterade och populärkulturella företeelser. Att i det läget gå tillbaka och studera Merleau-Pontys tankar om litteraturen, som jag ämnar göra här, är på något underligt vis att kringgå hela frågan om var vi står vis-à-vis så kallad »high theory« teori. De vanliga lågodsarna – Foucault, Derrida, Barthes, Blanchot, och till och med Kristeva – arbetade alla inom en specifik horisont. De var inte riktigt formalister, åtminstone inte i en nykritisk förståelse, och ändå – som ett resultat av deras (i hög grad saussureanska) intresse för litterära texter som räcker av signifikanter utan bestämda relationer till en iakttagbar och erfarenhetsbaserad värld – var de nästan uteslutande sysselsatta med texter. Ironiskt nog är det just deras intresse för texten *qua* text, eller skrivande, som möjliggjort diskursanalysens spridning inom humanvetenskaperna, vilket möjligen förbådades när Derrida 1967 skandalmässigt hävdade att »there is nothing outside the text«, att *allting* bör behandlas som text.

Merleau-Ponty framstår som en tänkare för vilken perceptionen är det primära, där måleriet, och inte litteraturen, framstår som den mest kongeniala konstformen. Merleau-Ponty var bland de första som introducerade Saussures skrifter i ett filosofiskt sammanhang och som med hjälp av filosofisk uttolkning undersökte deras signifikans. Trots detta insisterade han, ironiskt nog, alltid på att litteraturen måste förstås i dess relation till världen, samt på att den omtalar, rentav gestaltar, en värld bestående av en rå och förkonceptuell mening som i slutändan är mer verklig än någon av våra idealise-

ringar, och som inte kan beaktas om vi teoretiserar språket som ett signifikanternas fångelse.

I jämförelse med Merleau-Pontys tankar om måleriet har hans idéer om den litterära erfarenheten rönt relativt lite uppmärksamhet. I det följande har jag för avsikt att rekonstruera dessa idéer i relation till Sartre, och jag kommer att hävda att de är starkt relaterade till dennes syn på språket, samt att de utvecklas i tre relativt distinkta faser i Merleau-Pontys skrivande. Mot slutet av denna artikel hävdar jag att Merleau-Ponty inte har någon särskilt god förståelse för den litterära konstformens särdrag, vilket gör hans tänkande abstrakt i förhållande till litteraturens historicitet. Merleau-Ponty är i behov av ett mer utvecklat begrepp för form då form och erfarenhet är dialektiskt sammanlänkade.

Varje återgivande av efterkrigstidens franska litteraturteoretiska utveckling måste inledas med Sartres betydande, om också i hög grad kontroversiella, teori om det engagerade skrivandet i *Vad är litteratur?* från 1947. Denna text fick 1953 Roland Barthes att, i *Litteraturens nollpunkt*, staka ut vägen för kommande poststrukturalistiskt tänkande om litteratur. Influerad av Blanchot, och utan tvekan i väntan på den tidige Derrida, belyser Barthes en sorts neutralt skrivande (ett »vitt och obefläckat formspråk«) som han påstår har förmågan att transcendera den förlegade stilistiska kod av borgerlig realism, vilken han åtminstone implicit såg Sartre som en förkämpe för. I skarp kontrast mot Barthes självnegerande modernism, som uteslutande arbetar på en formell nivå, finner vi Merleau-Ponty, som i sin oavslutade *The Prose of the World*, vilken han arbetade med till och från under åren 1947-1951, inte bara vill skapa en teoretisk bakgrund, som han säger, för läsandet av Montaigne, Stendhal, Proust, Breton och Artaud, utan också vill visa Sartre att var och en av medlemmarna i denna heterogena

skara författare var engagerad i ett öppnande av litteraturen mot en värld av perceptuellt engagemang och upplevd mening.

Merleau-Ponty är djupt otillfredsställd både med Sartres kommunikativa litteraturkoncept och med hans utvecklade funderingar kring måleriet. Enligt Sartre kan författaren »leda oss och framkalla vår indignation genom att beskriva ett uselt ruckel och få det att framstå för oss som en symbol för sociala orättvisor. Målarer är stum. Han visar oss ett ruckel.«<sup>1</sup> Medan prosan spårar världen och interagerar med den genom att verbalisera varför vi ska acceptera eller förkasta den är måleriet en bildens och avbildningens konst, och som sådan avhängig inlevelsen, vår förmåga till spontan och bildrik projektion, och därmed oförmögen att skapa verklig innebörd. På grund av att det bygger på förmågan till inlevelse fjärrar sig måleriet aktivt från världen: som ren negation siktar måleriet slutgiltigt mot tomhet och intighet – den typ av vakuum som Sartre senare återfinns realiserad i Giacomettis bildkonst.<sup>2</sup>

Merleau-Pontys avfärdande av Sartres teori driver två argument: a) att litteraturen har mycket mer gemensamt med måleriet än Sartre ansåg; b) att både litteratur och måleri söker angripa och hylla det synbara och den upplevda meningens mysterium. Denna tvåfaldiga argumentationsstrategi ligger i linje med Merleau-Pontys redan tidigare inslagna kurs, vilken inleds med det gestiska beaktandet av språket, i *Kroppens fenomenologi*, för att artikuleras, och justeras en aning, i hans därpå följande appropriering av Saussures lingvistiska element, för att slutligen, i de sena verken, erbjudas ett explicit ontologiskt återartikulerande.

## II

I sitt undersökande av språkets natur i *Kroppens fenomenologi* konstruerar Merleau-Ponty en dialektik mellan vad han kallar intellektualism (eller rationalism) och empiricism. Intellektua-

lismen innebär en syn på språket som ett tankens externa bihang. Tänkandet är en meningsfull process som är helt oberoende av talet, och talets mening är det tänkande som det representerar: talet är tankens utvändiga »tecken«. Empiricismen, å andra sidan, hävdar att man, för att kunna göra reda för ordens mening, bör hänvisa antingen till de stimuli som, i enlighet med neurologins lagar, orsakar den retning som behövs för att ett ord ska kunna artikuleras, eller till de medvetandetilstånd som, med hjälp av tillägnade associationer, kan framkalla en viss verbal bild. Både intellektualismen och empiricismen förnekar något som man enligt Merleau-Ponty fenomenologiskt inte kan bortse ifrån – nämligen att ord har betydelse, och att betydelse förkroppsligas i själva orden. När vi använder ord, när vi talar, faller vi inte tillbaka till vare sig begrepp eller mentala bilder eller iakttagelser. Det finns inget semantiskt innehåll som står och väntar på att användas som representation, för att på så vis göra ett tecken betydelsefullt; det är snarare så att talet i sig självt är en primär bärare av semantiskt värde. Att förstå tal består därför inte i att kunna koppla ett tecken till ett externt semantiskt innehåll, som det därmed representerar. Yttranden är uttryckbara så länge det finns en levande utväxlingshistoria inom själva språkhistorien som bidrar till att bestämma hur de ska förstås.

Och på samma sätt som jag i främmande land börjar förstå ordens mening utifrån deras plats i ett handlingssammanhang och genom att delta i det gemensamma livet – så avslöjar en filosofisk text jag ännu inte förstått i dess helhet åtminstone en viss 'stil' för mig – det må vara en spinozistisk, en kriticism eller en fenomenologisk stil – som är dess första meningsansats [...].<sup>3</sup>

En person som talar följer inte någon för alltid fastlagd regel. Att tala innebär för Merleau-Ponty att uppta en position i den värld som består av ens egna betydelse: det är att avslöja sin ståndpunkt, och denna uppenbarelse går att relatera till hur talarens kropp står i en levande relation till världen, och till andra människor.

Talandet är en kroppslig handling, och som sådan har den en gestisk betydelse som aldrig kan reduceras till den konventionella betydelse vi kan finna i ett uppslagsverk. Merleau-Ponty hänvisar till en mentalpatient, Schneider, som verkar sakna förmågan att relatera till talets gestiska sida. Med hjälp av Wittgenstein kan vi karaktärisera Schneider som blind inför ordens fysiognomi, den känsla vi har av att orden inlemmat sin mening i sig själva, och av att denna mening är beroende av det specifika sätt på vilket orden används när vi talar. Schneider har inget begrepp om språkets liv. »Han kan bara tala om han har förberett sina meningar. Man kan säga att språket har blivit automatiskt för honom, ingenting tyder på en försvagning av intelligensen i allmänhet, och det är utan tvekan genom sin mening som orden organiseras.«<sup>4</sup> Schneider lyckas inte fänga betydelsenyanser och antydningar, och saknar därför helt möjlighet att förhålla sig till kommunikativa subtiliteter och finesser. En sådan person kan möjligen befinna sig i vår värld, men, som Stanley Cavell skriver, »perhaps not of your flesh.«<sup>5</sup> Wittgenstein skriver följande:

»När jag läser en dikt, en berättelse med känsla, så försiggår ändå inom mig någonting som inte försiggår när jag bara skummar raderna för att informera mig.« – På vilka processer anspelar jag? – Satserna låter annorlunda. Jag uppmärksammar noggrant tonfallet. Ibland har ett ord en falsk ton, framträder för starkt eller för litet. Jag märker det och mitt ansikte ger uttryck åt det. Jag kunde senare resonera om detaljer i min uppläsning, t.ex. om oriktigheter i tonen. Ibland föresvävar mig en bild, liksom en illustration. Ja, detta tycks hjälpa mig att läsa med det riktiga uttrycket.<sup>6</sup>

Med ett eko av Wittgensteins distinktion mellan ordets primära och sekundära betydelse insisterar Merleau-Ponty på att vi gör skillnad mellan ett sedimenterat, talat språk, det vill säga de konventionella betydelser ett språk har, och ett talande språk, sättet på vilket ett subjekt existentiellt uttrycker sin egen erfarenhet och reagerar inför den. »Before I read Stendhal,« skriver

Merleau-Ponty, »I know what a rogue [skurk] is. Thus I can understand what he means when he says that Rossi the revenue man is a rogue. But when Rossi the rogue begins to live, it is no longer he who is a rogue: it is a rogue who is the revenue man Rossi.«<sup>7</sup> I Stendhals händer ges ordet »skurk« en ny facett. Vad Stendhal visar är att det finns ett Rossi-sätt att vara skurk, som pekar mot en mer rik och precis betydelse, genom att omsättas i rika, precisa och konkreta *utsägelser* – på så vis kan en utsägelse som »skurk« projiceras in i sammanhang, och etablera semantiska kopplingar som vi inte hade känt till om inte Stendhal visat oss att *så här* och *så här* kan man också använda ordet »skurk.«

Två saker är särskilt relevanta att notera i detta sammanhang. För det första hävdar Merleau-Ponty inte att Stendhal använder ordet »skurk« metaforiskt. Han hävdar inte att förändringen av »skurk« på något vis är *onaturlig* – att den går fullständigt bortom redan etablerade, normala sätt att använda ordet. Vad Stendhal gör med ordet känns naturligt – det *är* en naturlig användning av ordet – och ändå hjälper den oss att hitta ny potential i ordet och nya sätt att bringa objektet i dagen. För det andra hävdar han inte att den sedimenterade eller konventionella betydelsen av »skurk« är fullständigt fastlagd och regelstyrd. Han hävdar tvärtom att vissa sätt att använda »skurk« *inte* kan räknas som legitima, och att omfattningen av legitima användningsområden helt beror på vad vi, som medlemmar i en specifik språklig gemenskap, är beredda att *räkna* som en legitim användning. Både den yttre variansen och den inre konstansen vad gäller olika sätt att använda ett begrepp är således nödvändiga för att det ska kunna fylla sin funktion.



Det är inte lätt att lista ut varför Merleau-Ponty så tydligt vänder sig till Saussure. Vid en första anblick tycks det som om Saussures skarpa gränsdragning mellan diakroniska och synkro-

niska språkstudier, och mellan innehåll och uttryck, inte alls borde falla Merleau-Ponty på läppen. I vissa texter, som exempelvis »On the Phenomenology of Language« från 1951, åberopar han Saussure i ett försök att korrigera den tidige Husserl, som i *Logiska undersökningar* sökte etablera ett eidetiskt språk och en universell grammatik som skulle ge oss möjlighet att »klargöra« alla det naturliga språkets förvirrade betydelser. För Husserl var tanken att ett sådant eidetiskt språk skulle konstitueras av medvetandet, genom handlingar bestämda av en medveten *Sinnggebung*. Men detta innebär ju återigen att språket endast är tankens bihang. Den lockelse Saussure utövar, genom sitt avfärdande av intellektualism och intentionalism, är snarare att han på ett tydligt vis kan återföra det talande subjektet till dess språkliga sammanhang, och att perceptionsstrukturer, eller alla strukturer för den delen, kan tolkas utifrån fonologins diakritiska binära motsättningar. Språklig mening uppstår inte som ett resultat av ursprungliga, och ytterst förspråkliga meningsskapande handlingar. Det kan heller inte finnas någon universell grammatik – ett universellt regelverk – utifrån vilken alla meningsfulla uttalanden kan genereras. Det är snarare så att det finns ett institutionaliserat språk med sedimenterade betydelser – Merleau-Pontys version av Saussures diakroniska axel – och det finns en originär betydelse, som springer ur genomlevda upplevelser av språket i konkreta situationer. Precis som för Saussure är det centralt för Merleau-Ponty att tänka holistiskt: orden har mening bara inom språket. Ett tecken *representerar inte* något specifikt – det har inget positivt värde; det är snarare så att ett teckens mening är helt beroende av dess position inom en verbal kedja. På så vis, menar Merleau-Ponty, hade Saussure rätt när han hävdade att »i språket finns bara skillnader utan positiva termer.«<sup>8</sup>

Tecknet är godtyckligt, enligt Saussures berömda uttalande. Det finns ingen nödvändig koppling mellan signifikant och signifikat, »häst« och häst. Även om Merleau-Ponty delvis

accepterar denna godtycklighetstes, håller han inte med den poststrukturalism som tolkar detta som något skeptiskt, det vill säga som innefattande en upprivande, eller möjligen befriande, skilsmässa mellan signifikant och signifikat. För Derrida kan hela den västerländska metafysikhistorien definieras som ett omöjligt försök att kontrollera signifikanterna genom att binda dem vid en närvaro – i hans fall den mänskliga rösten – som ska kunna återskapa det förlorade bandet mellan signifikant och signifikat. Merleau-Ponty accepterar att *cheval* är godtyckligt, om man med godtyckligt menar att det franska språkets historia kunde ha sett annorlunda ut. Detta innebär dock ingen *upptäckt*, av den typ som Descartes gör när han inser att den perceptuella erfarenheten inte innehåller något verklighetskriterium som kan hjälpa honom att skilja denna från en dröm. Franskan har visserligen en historia, men den är ändå att definiera som det språk fransktalande talar. Användandet av det franska språket innefattar kunskaper om vilka former som i olika sammanhang är normativa vad gäller utförandet av de aktiviteter vi utför när vi använder detta språk. När vi använder detta språk med avsikt att utmana talat språk måste vi därför göra detta *inom detta talade språk*. Vad Merleau-Ponty alltså *inte* övertar från godtycklighetstesesen är att ett ord som *cheval* är godtyckligt genom att signifikanten som sådan är semantiskt tom. Saussure betraktar signifikanterna som flytande, materiella objekt som får mening endast genom att befinna sig i en position inom en verbal kedja som tillåter dem att relatera till ett signifikat. Merleau-Ponty betraktar tvärtom signifikanterna som redan belastade och fyllda med innebörd: de har den mening de fått genom hur de använts inom en specifik språklig gemenskap, och varje uttydbart försök att använda ett uttryck utsätts för krav både på uniformitet – om talaren kan förväntas bemästra sitt modersmål, vill säga – och på expressivitet – det vill säga en individuell positionering i förhållande till andra, kravet på att verka rimligt utifrån den si-

tuation talaren befinner sig i, och de expressiva mål som den specifika talakten har. »Tecknen erinrar oss inte bara om andra tecken och så vidare utan slut, språket är inte ett fångelse vi är instängda i eller en vägvisare vi måste följa i blindo [...].«<sup>9</sup>

## IV

Mot slutet av 1950-talet slutar Merleau-Ponty använda den lingvistiska strukturalismens vokabulär, rimligen av den enkla anledningen att han inser att den inte passar hans tänkandes inriktning särskilt väl. Han återvänder istället till Sartre, och till distinktionen mellan litteratur och måleri. Det ligger inte till så, hävdar han i polemik mot Sartre, att litterär prosa är en enkel kommunikationsbärare, och att ord är enkla »beteckningar för objekt«, som när de används av en engagerad författare genererar vissa effekter hos läsarna.<sup>10</sup> Inte heller är måleriet skapandet av imaginära objekt. Som vi vet finns det definitivt inget tänkande jag som, utanför en redan existerande värld bestående av mening och förstånd, kan inta en fri och obehindrad »ställning« gentemot sina uttryck.

För Merleau-Ponty fungerar språket huvudsakligen *inte* annorlunda än måleriet gör.<sup>11</sup> »A novel,« skriver han, »achieves expression the same way as a painting.«<sup>12</sup> Båda två eftersöker och avslöjar den ständiga virveln av förbegreppslig, om än uttydbar, betydelse som omger oss och genomsyrar allt som kan erfaras. Han kan hävda detta på grundval av ett mer fundamentalt antagande, nämligen att världen själv artikuleras inför oss på ett vis som är analogt med språket, kanske rentav identiskt med detta. I en av de mer häpnadsväckande passagera mot slutet av *The Visible and the Invisible* skriver Merleau-Ponty till och med att:

the whole landscape is overrun with words as with an invasion, it is henceforth but a variant of speech before our eyes, and to speak of its 'style' is in our view to form a metaphor. In a sense the whole of

philosophy, as Husserl says, consists in restoring a power to signify, a birth of meaning, or a wild meaning, an expression of experience by experience, which in particular clarifies the special domain of language. And in a sense, as Valéry said, language is everything, since it is the voice of no one, since it is the voice of the things, the waves, and the forests.<sup>13</sup>

Ett sätt att förstå detta uttalande är att hävda att den värld vi kan erfara är strukturerad som ett språk på grund av att, som John McDowell formulerar det, det begreppsliga är gränslöst.<sup>14</sup> För McDowell finns det bara ett sätt för intuitioner att på ett rationellt sätt begränsa tanken, och på så vis möjliggöra objektivitet, och det består i att de alltid redan är utrustade med ett begreppsligt innehåll. Det rör sig aldrig om endast en kausal »verkan« från något som befinner sig utanför, det är genom erfarenhet man greppar »*that things are thus and so*«. <sup>15</sup> McDowell levererar sannerligen en kraftfull replik till den dualistiska, empiricistiska epistemologi som drar skarpa gränser mellan motivens och orsakernas skilda domäner. Den värld vi iakttar kan inte göras reda för genom att peka på rena orsakssamband. McDowells teori är dock i hög grad rationalistisk; den väger inte in vad Crispin Wright har kallat »the space between the ideas that experience is a brute Given – blind intuition with nothing to say – and his own preferred conception that it essentially draws on the passive exercise of conceptual capacities«. <sup>16</sup> Enligt Merleau-Ponty skulle vi inte kunna erfara världen på ett bestämt, propositionellt strukturerat sätt om vi redan befunnit oss inom en meningsfull, kompakt perceptuell värld, som ytterst måste beaktas utifrån den kunskap som ett handlande subjekt äger i egenskap av att vara en kroppslig och aktiv varelse. Av den anledningen måste vi tolka Merleau-Ponty inte som att han säger att begreppsligt innehåll är gränslöst, utan istället som att det finns ett förbegreppsligt lager av betydelser som omger oss, och som måste förutsättas i alla våra förhåvanden i relation till världen, därmed även när vi uttrycker oss verbalt. I sitt sena tänkande



talar Merleau-Ponty om detta förbegreppsiga betydelselager som ett osynligt inre ramverk, en hemlig del av det synliga, som dock bara kan uppkomma inom detta synliga.<sup>17</sup> Men han hävdar också att även om vi accepterar detta kan vi inte komma ifrån dualismen mellan det han kallar den genomlevda meningens »tacit cogito« och det »language cogito« som är kapabelt till tankeverksamhet. Vad utgör då relationen mellan dessa båda? Merleau-Ponty accepterar definitivt Husserls tanke, från *Experience and Judgment*, om att »all predicative self-evidence must ultimately be grounded on the self-evidence of experience.«<sup>18</sup> I sina sista avsnitt ser han dock framför sig vad han kallar en »dialectic relation« mellan tematisering och beteende, språkligt och implicerat cogito. Predikativ mening är inte bara baserad på iakttagbar erfarenhet, utan orden själva – och här syftar Merleau-Ponty på Ponges begrepp om »semantic thickness of words« – kan ses som själva överskridandet av sin egen accepterade definition och som att de verkligen »carry the speaker and listener into a common universe.«<sup>19</sup> Rosens roshet växer så att den kommer att genomsyra hela rosen; medan den mer generella idén om »roshet« alltid förblir en abstraktion eller en idealisering. När vi använder språket konkret förekommer aldrig någon distinkt opposition mellan essens och faktum; det är snarare så att essenser av nödvändighet är katalogiserade utifrån och formade av de generaliteter som en iakttagbar erfarenhet avslöjar, så till den grad att de är samtida. Av denna anledning leker Merleau-Ponty med tanken om en ren passivitet i talet. Om idéerna, som han skriver, »är erfarenhetens textur, dess stil, först stum, sedan yttrad«,<sup>20</sup> då blir talet – eller åtminstone det litterära talet – ett sätt att öppna upp sig själv mot varandet, att exponera sig själv. På så vis blir (det seriösa) skrivandet, på sätt och vis, ett läsande, där läsande förstås som ett iakttagande, eftersom seendet alltid redan *är* artikulerat – det är ju, enligt Merleau-Pontys version av Lacan, »strukturerat som ett språk.«<sup>21</sup>

Merleau-Ponty avvisar Sartres kommunikativa begrepp om litterär prosa. Trots detta avvisar han även både ett formalistiskt och ett tematiskt förhållningssätt gentemot litteraturen. En roman kan varken analyseras blott utifrån dess formella drag, eller som en samling »temata« som ska avtäckas. En roman öppnar oss mot en värld – inte mot en imaginär värld, utan mot en värld av möjligheter som sammanfaller med det möjligheternas universum som tillhör varje mänsklig kropp och varje mänskligt liv. Romanen hjälper oss att *se* världen, och med hjälp av dess karaktärer inbjuder romanförfattaren oss att delta i den värld han eller hon ser. Detta seende består dock inte bara i ett återgivande av fakta som läsaren med hjälp av inlevelseförmågan återskapar och blåser liv i genom läsakten; det är snarare så att detta överförda seende också är genomsyrat av en transcendens – av alla de saker som inte explicit uttrycks men som ändå är viktiga. Visst, Julien Sorel reser till Verrières för att döda Madame de Rénal. Vad som dock är viktigt är »den där tystnaden, den drömska resan, den där tanklösa säkerheten, och den eviga beslutsamhet som följer på nyheten«<sup>22</sup> att han blivit bedragen av denna kvinna. En roman kan, just genom att den öppnar oss för den genomlevda meningens värld, få oss att se och tänka på ett sätt som ingen rigoröst definierad teori kan. På så vis kan romanen sägas konkurrera med, och på sätt och vis överglänsa, själva fenomenologin.

## V

I ett försök att nå en slutsats tycker jag mig se att det Merleau-Ponty erbjuder är mindre av en litteraturkritisk teori än en den litterära erfarenhetens ontologi. Precis som i sina reflektioner kring måleriet underordnar han frågor om form för att istället lyfta fram frågor som behandlar mening och referens. Hur grundlig hans genomgång än är, erbjuder den ingen grund för att närma sig litteraturen som en historiskt medierad

formell struktur: varje litterärt konstverk blir ett exempel inom ett mer generellt verk vars kon-  
turer är underligt okroppsliga och saknar histo-  
risk specificitet. Knäckfrågan är dock huruvida  
ett litterärt konstverks möjliga »sanning« – dess  
kapacitet att med eftertryck belysa erfarenheten  
– kan beaktas oberoende av form och struktur.  
Merleau-Ponty hämtar nästan alla sina exempel  
från 1800-talsrealister som Balzac och Sten-  
dhal. För tänkare som Benjamin, och ännu mer  
för Adorno, är frågan om form intimt samman-  
länkad med erfarenheten, och inte minst med  
den erfarenhetskris som de ser växa fram under  
senmoderniteten. Erfarenheten har utarmats,  
där händelser har fått en sporadisk och isolerad,  
samt extremt privat karaktär. Själva historie-  
berättandet, viljan att väva samman händelser  
till en sammanhängande berättelse, är på så vis  
i en krissituation. Adornos centrala tes går ut på  
att den moderna konsten besvarar denna erfaren-  
hetskris genom att kritisera rationaliteten på  
formens nivå. Moderna konstverk tenderar mot  
det fragmentariska och det seriella, men på ett  
sätt som visar på den olösliga konflikten mellan  
strukturen och det sinnliga materialet *som* nå-  
got dissonant och rentav något fult. Precis som  
Adorno är även Merleau-Ponty i färd med att  
åberopa både filosofin och konsten i ett anam-  
nesiskt försök att rädda erfarenheten från de  
falska abstraktioner som en överrationaliserad  
och naturvetenskapligt präglad kultur påtvingat  
den. Trots detta utvecklar aldrig Merleau-Ponty  
någon typ av begrepp om modernismen som  
skulle kunna få den att handla om strävan mot  
en formens dialektik, i syfte att återbörda en  
känsla av oinskränkt erfarenhet. Istället hypo-  
staserar han oreflekterat ett realistiskt skrivande  
som en fristad för en sådan erfarenhet.

Ett projekt som går ut på att försöka identifiera  
litteraturens universella essens är helt avhängigt  
att det enskilda verket underordnas perceptionen  
och det ursprungliga uttrycket. Därigenom bort-  
kopplas verket från historien, och därigenom  
lämnas också frågan om form utanför. I Mer-  
leau-Pontys sena tankar om Claude Simon kan

vi dock hitta enstaka anmärkningar som pekar i  
en annan riktning. Det mesta av diskussionerna  
handlar om Simons skrivande som i grunden ba-  
serat på synen, men mitt i detta pausar han plöts-  
ligt för att betänka Simons språk, dess frekventa  
användning av presens particip och dess många  
avbrutna meningar.<sup>23</sup> Det finns en staccato-artad,  
för att inte säga seriell, kvalitet i Simons upp-  
hörliga meningar som frammanar den moderna  
krigskonstens chockerande skräckbilder. En ro-  
man som *Vägen till Flandern* är rentav så över-  
lastad med traumatiska återgivanden av plötslig  
död, extremt lidande, förvirring och förlust att  
den framåtskridande, organiska berättelsen inte  
kan upprätthållas. Den anmärkningsvärt para-  
taktiska stilen gäckar istället syntaxens under-  
ordnande och logiska hierarkier, och allt läsaren  
har kvar är en överväldigande känsla av avstånd  
och fragmentisering.

Merleau-Pontys utomordentliga reflektioner  
kring den litterära erfarenheten förtjänar tveklöst  
en andra chans. Men om det litterära ver-  
kets historicitet inte beaktas fullt ut löper vi ris-  
ken att helt ignorera litteraturens särdrag, dess  
specifika anspråk. Medan poststrukturalismen  
medvetet avstod från att situera litterärt värde i  
något slags verklighetsinsikt, och på så vis off-  
rade världen som referens för att istället foku-  
sera endast formen (skrivande *qua* skrivande),  
avvisade Merleau-Ponty istället beaktandet av  
formen för att kunna koncentrera sig på den  
litterära textens förmåga att skapa mening och  
substans i det stora urval av hänsynstaganden  
och erfarenheter som utmärker den mänskliga  
verkligheten. Min konklusion är att ett litterärt  
verks erfarenhetsmässiga innehåll alltid är me-  
dierat genom en form, på samma sätt som en  
föreställning om formen uppnås genom en fö-  
reställning om dess innehåll. Det är genom for-  
men som ett litterärt verk gör sig gällande som  
verk. Och det är samtidigt konstens historiskt  
medierade ställningstagande utifrån, och ibland  
mot, det empiriska livet.

*Översättning från engelskan av Johan Alfredsson*

1. Jean-Paul Sartre, *Vad är litteratur?*, övers. Mario Grut, Mölndal: René Coeckelberghs Partisanförlag, 1970 [1948], s. 14.
2. Jean-Paul Sartre, *Essays in Aesthetics*, övers. Wade Baskin, New York: The Citadel Press, 1963, s. 51: »How can one paint a vacuum? Before Giacometti it seems that no one had made the attempt. For five hundred years painters had been filling their canvases to the bursting point, forcing into them the whole universe. Giacometti begins by expelling the world from his canvases.«
3. Maurice Merleau-Ponty, *Kroppens fenomenologi*, övers. William Fovet, Göteborg: Daidalos, 1999 [1945], s. 153.
4. Ibid., s. 174.
5. Stanley Cavell, *The Claim of Reason*, Oxford: Oxford University Press, 1979, s. 189.
6. Ludwig Wittgenstein, *Filosofiska undersökningar*, övers. Anders Wedberg, Stockholm: Thales, 1992 [1953], s. 247.
7. Maurice Merleau-Ponty, *The Prose of the World*, övers. John O'Neill, Evanston: Northwestern University Press, 1973 [1969], s. 12.
8. Ferdinand de Saussure, *Kurs i allmän lingvistik*, övers. Anders Löfqvist, Staffanörp: Cavafors, 1970 [1916], s. 152.
9. Maurice Merleau-Ponty, »Det indirekta språket och tystnadens röster«, *Lovtal till filosofin: Essäer i urval*, övers. Anna Petronella Fredlund, Stockholm/Stehag: Symposion, 2004, s. 179.
10. Sartre, *Vad är litteratur?*, 1970. s. 23.
11. Merleau-Ponty, *The Prose of the World*, 1973, s. 88.
12. Ibid.
13. Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, övers. Alphonso Lingis, Evanston: Northwestern University Press, 1968 [1953], s. 155.
14. John McDowell, *Mind and World*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1994, s. 44.
15. Ibid., s. 9.
16. Crispin Wright, »Human Nature?«, i Nicholas H. Smith (red.), *Reading McDowell: On Mind and World*, London/New York: Routledge, 2002, s. 150.
17. Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 1968, s. 215.
18. Edmund Husserl, *Experience and Judgment*, övers. James S. Churchill och Karl Ameriks, Evanston: Northwestern University Press, 1973 [1939], s. 41.
19. Merleau-Ponty, *The Prose of the World*, s. 87.
20. Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, s. 119.
21. Ibid., s. 126.
22. Merleau-Ponty, *The Prose of the World*, 1973, s. 88.
23. Maurice Merleau-Ponty, »Five Notes on Claude Simon,« i Hugh J. Silverman och James Barry (red.), *Texts and Dialogues*, New Jersey/London: Humanities Press, 1992, s. 141.



# MÄNNISKA, FRÄMMANDE FÖRHATLIG

Om främlingar och konsten att främmandegöra

av Helen Andersson

Andersson (1959) är forskarassistent i etik vid Uppsala universitets program för kulturanalys och samtidskritik. Hon disputerade 1998 i Lund på en avhandling om subjektproblemet etiska och estetiska dimensioner med utgångspunkt i Lars Ahlins roman *Din livsfrukt*. Andersson har publicerat artiklar om förhållandet mellan fiktion, religion och rätt samt om genusteori och film. För närvarande håller hon på att avsluta ett projekt om gränserna mellan mänskligt och icke-mänskligt med arbetsnamnet »Modernitetens monster och främlingar«.

Du är bliven människa, främmande förhatlig  
/Edith Södergran, »Min barndoms träd«

I »En redogörelse inlämnad till en akademi« (1917) kastar Franz Kafka ett främmandegörande sken över konsten att vara människa, eller rättare: över konsten att förvandla sig till en riktig människa. Texten är enligt fiktionen ett tal som skrivits av en före detta apa – Röde Peter kallas han – på uppmaning av en vetenskaplig akademi. Genom en kraftanstängning lyckas apan genomföra sitt förvandlingsnummer på mindre än fem år. Resultatet blir intressant nog att han lyckas uppnå »en genomsnittlig europés bildningsnivå«.<sup>1</sup>

Apan har inte hamnat i denna situation av egen fri vilja. Han kommer från Guldkusten. En jaktexpedition från firman Hagenbeck skadskjuter honom och när han vaknar upp sitter han inspärrad i en trång bur på mellandäck ombord på Hagenbecks ångfartyg: »Anordningen var så låg att jag inte kunde stå upprätt och så smal att jag inte ens kunde sitta. Jag satt därför på huk med böjda ständigt darrande knän [...]« (s. 199) Han inser att enda vägen ut ur buren är att »upphöra att vara apa« (s. 199).<sup>2</sup> Enda sättet att upphöra att vara en hukande apa är att bli människa – eller åtminstone något som liknar en civiliserad människa. Han iakttar sin omgivning och börjar ta efter sjömannens gester utan att riktigt förstå deras innebörd:

Det var så lätt att härma dessa män. Spotta kunde jag redan efter några dagar. Då brukade vi spotta varandra i ansiktet, skillnaden var bara att jag tor-kade mig ren i ansiktet efteråt, det gjorde inte de. Pipa rökte jag snart som om jag aldrig gjort något annat, och när jag dessutom tryckte ner tummen i piphuvudet jublade hela mellandäck, det var bara skillnaden mellan en tom och en stoppad pipa som det tog mig lång tid att förstå. (s. 201 f.)

Mest bekymmer vållar honom brännvinet som smakar illa. En av de »vänliga« sjömännen tränar honom med tortyrliknande metoder; när apan inte får i sig brännvinet straffas han genom att mannen håller sin tända pipa mot apans

påls tills det tar fyr någonstans där apan har svårt att komma åt.

Det avgörande språnget in i den mänskliga gemenskapen sker den dag han självmant häller i sig en hel flaska brännvin. Han glömmer visserligen att klappa sig på magen som sjömannen visat att man ska göra efteråt; istället brister han, kraftigt berusad, för första gången ut i mänskligt tal. Han ropar kort och gott »Hallå!«. Utropet leder till ett oväntat erkännande från sjömännen: »'Hörde ni, han pratar!' kändes som en kyss på hela min svetttdrypande kropp.« (s. 203)

Apan blir så småningom en riktig härmapa; enda sättet att slippa buren i en zoologisk trädgård är att uppträda på en varietéteater: »Å, vad man kan lära sig mycket om man är tvungen, man lär sig när man söker en utväg, man lär sig utan att skona sig. [...] Apan i mig flydde hals över huvud.« (s. 203) Han lär sig att kombinera rörelser med tal och går med andra ord från härmandet av gester till en mer avancerad *Gestus*, för att låna ett begrepp av Bertolt Brecht. *Ein Gestus* är någonting mer än *eine Geste*. Brecht skriver: »Därmed förstår vi ett helt komplex av enstaka gester av de mest skilda slag, vilka tillsammans med språkliga yttranden ligger till grund för ett avgränsat skeende bland människor och berör den övergripande hållningen hos alla inblandade [...]. En *Gestus* betecknar människors förhållande till varandra.«<sup>3</sup> Det handlar om hållning (*Haltung*), som inte bara syftar på människors »mentala inställning till andra individer utan på hennes högst konkreta kroppshållning«, vilket ju är ordets bokstavliga betydelse.<sup>4</sup> Apan uppträder inte längre apigt utan mänskligt. Den lär sig att uppföra sig som en människa. Kreaturligheten (och hårligheten) döljs bakom en mänsklig mask bestående av tal, gester och kläder.

Härmapan utvecklas till en teaterapa, som kväll efter kväll iscensätter sin likhet med en människa på varietéscener runt om i den civiliserade världen. Han har lyckats med sin försats – att föreställa en människa – men priset är

högt. Den fria apa han en gång var är nu ett suddigt minne och han blir aldrig helt accepterad som »människa«. Han är snarare ett varken-eller än ett både-och. Hur bra han än härmar blir han aldrig en fullvärdig medlem i den europeiska gemenskapen. Men det var enda utvägen. Friheten försvann den dag han vaknade upp i en bur på väg mot Europa. Anpassning, assimilation, är enda vägen ut ur buren.<sup>5</sup> Eller som den före detta apan sammanfattar: »Det finns ett utmärkt talesätt: Man ska inte skilja sig från mängden, och det är vad jag har eftersträvat, att inte skilja mig från mängden.« (s. 204) Att det handlar om *Haltung* blir än tydligare i den äldre översättningen: »Det finns ett utmärkt gammalt ordspråk som säger: 'Min son, vill du i världen fram så böj din nacke!' Det har jag gjort. Jag har böjt min nacke.«<sup>6</sup> Det är alltså nacken det kommer an på, hållningen. Apan har böjt sig för att inte knäckas. Och böjandet och bugandet sker genom en härmande strategi i form av *mimicry*. Effekten av denna typ av härmande är enligt Homi Bhabha att man blir någon som nästan liknar en vit man, men inte riktigt (*almost the same but not quite/white*). *Mimicry* fungerar som ett slags kamouflage, med vars hjälp man nästan kan passera som europé, men bara nästan – en liten skillnad finns alltid kvar.<sup>7</sup>

Den redogörelse som akademien får av den före detta apan blir inte riktigt som den var tänkt. De har bett honom att »lämna en redogörelse för [sitt] tidigare liv som apa« (s. 197), men vad de får är hans livs historia i form av en objektiv redogörelse för hur han upphört att vara fri apa. Genom att hjälpligt gå in i en ny kontext via språket börjar han det hårda och disciplinerade arbetet med att upphöra att vara främling. Men då han tvingas tillägna sig den nya kontexten försvinner samtidigt möjligheten att förstå vem han 'egentligen' är. Han minns ingenting av det fria livet som apa på Guldkusten. Trots de yttre framgångarna är han märkt, både kroppsligt av skottskadorna – han har ett rött ärr i ansiktet och en skada nedanför höften som gör att han haltar lite – och mentalt: han

hör inte hemma vare sig hos aporna eller hos människorna. Bakom masken döljer sig ingen närvaro eller identitet. »För övrigt intresserar det mig inte vad människor anser« (s. 204), avslutar han sin rapport. Vad akademien har framför sig är en »mocking mimicry« av en medelmåttig västerländsk man.<sup>8</sup>

## Litteraturen och det främmande

Främlingen par excellence i den västerländska traditionen är den som talar ett främmande, obegripligt språk: barbaren (som babblar).<sup>9</sup> I vardagliga sammanhang är språket den starkaste markören för ett grundläggande främlingskap: från en accent, ett annorlunda sätt att uttrycka sig till rena obegripligheter. Om du inte har ett begripligt språk betraktas du som inte riktigt mänsklig. Att ropa »hallå!« blir apans första avgörande steg in i den mänskliga sfären; han lär sig att tala (tyska) begripligt och slipper ut ur den bur där apor hör hemma i Europa. Inpå bara kroppen känner han »som en kyss« att språket är avgörande för att erkännas och bli igenkänd som en nästan riktig människa med tillgång till förnuftets lagar, till *logos*.<sup>10</sup>

Också konsten talar ett språk som är främmande för vardagsspråket. Dess natur är att vara »främmande« för sin egen kultur.<sup>11</sup> År 1917 definierade en av de ryska formalisterna – i ett försök att definiera litteraritetens utmärkande drag – litteraturen som främmandegöring (*ostranenie*) genom en medvetet försvårad (*zatrudnenie*) form. Den vardagliga perceptionen är automatisk och vanemässig (annars skulle vi bli galna), åtminstone om vi har turen att inte fraktas i bur till en främmande kontinent. Litteraturen däremot fungerar som ett sätt att upphäva perceptionens automatism: den främmandegör det välkända. »Konstens syfte«, skriver Viktor Sklovskij, »är att förmedla en förnimmelse av föremålet, som vision, och inte som igenkännande; konstens tillvägagångssätt, dess

grepp (*priemy*), är 'främmandegöringen' av föremålet (*priem ostranenija*) och den 'medvetet försvårade formen' (*priem zatrudnenno formy*)«. <sup>12</sup> En text kan alltså försvåras genom att en omständighet eller ett föremål beskrivs med en benämning hämtad från ett annat område eller genom att ett välkänt ting beskrivs som om det synliggjordes för första gången: »det är just för att återställa förnimmelsen av livet, för att känna tingen, för att visa att stenen är av sten, som det finns detta som kallas konst«. <sup>13</sup>

I en senare skrift om litteratur och film ger han ett vardagligt exempel på hur en förändrad synvinkel eller ett nytt sammanhang kan rubba vårt vaneseende:

För detta ändamål är det framför allt nödvändigt att väcka upp föremålet, som Ivan den förskräcklige skakade om sitt folk. Föremålet måste ryckas ut ur raden av invanda associationer. Man måste vända på föremålet som man vänder på ett vedträ i elden.

Tjechov har beskrivit i sin dagbok hur någon som gått på samma gata i femton eller trettio år, och alltid läst på en skylt, »stort urval av lumpor«, och varje gång tänkt »vem behöver ett urval av lumpor?«. Slutligen en gång var skylten nedtagen och ställd åt sidan. Då läste han »stort urval av lampor«. <sup>14</sup>

I förbindelse med Tjechovs beskrivning definierar Sklovskij diktarens uppgift som att »avtäckta föremålen och ställa dem åt sidan«. <sup>15</sup> Att avtäckta föremålen är en form av demaskering. Verkligheten avtäckts i konsten för att vi ska se något därutöver, något nytt. Konstens innersta uppgift blir att förnya förnimmelsen av verkligheten. <sup>16</sup> Att ställa föremålen åt sidan – i detta fall en skylt – är att flytta föremålet till ett nytt och oväntat sammanhang: skylten får en ny kontext, vilket får vandraren att äntligen läsa vad som egentligen står på den. Det är inte som att bli omskakad av Ivan den förskräcklige, men det rubbar det blinda vaneseendet.

Om Sklovskij i sina tidiga manifest, med Fredric Jamesons formulering, försökte skapa »an absolute separation of poetic language from the language of everyday communication«, <sup>17</sup> gjor-

de han det inte desto mindre genom att använda ett begrepp med bestämda *sociala* konnotationer (*ostranenie*), och genom att fullfölja ett teoretiskt projekt som hade politiska implikationer. Litteraturen kan få vår värld att framstå som främmande när den upplöser de ideologier som skiljer oss från en genuin existentiell kontakt med tingen och världen; den kan upphäva automatiseringen eller alieneringen genom en främmandegöring som förnyar seendet. Men det var Bertolt Brecht som efter sin resa till Moskva 1935 översatte den estetiska effekten av *ostranenie* till den explicit politiska *Verfremdungseffekten*. <sup>18</sup> Dramat, menade Brecht, borde sträva efter ett förfrämligande i vilket publiken hindras från att på ett enkelt sätt identifiera sig med pjäsens personer. <sup>19</sup> Denna teknik, som avsåg att bryta upp det som formalisterna kallade »perceptionens automatik«, syftade mer precis till att undergräva publikens antaganden om att samtiden är naturlig och evig, att uppmuntra publiken att se sin egen tid som allt annat än given och permanent, utan istället som främmande och påverkbar, både för gårdagens och för framtida generationer. <sup>20</sup>

Både när det gäller *Verfremdung* och *ostranenie* är det alltså fråga om ett slags främmandegöring, men hos Brecht är det inte så mycket fråga om en »medvetet försvårad form« (Sklovskij) utan om en medvetet förenklad form. <sup>21</sup> I båda fallen handlar det om att bryta illusionen (eller alienationen) genom en konstnärlig *inbromsning* och på så sätt få läsaren eller åskådaren att verkligen uppfatta eller se verkligheten. Konstens uppgift blir att motarbeta igenkänningen genom främmandegöring. För Sklovskij är det perceptionen som står i centrum. Kännetecknande för det konstnärliga är att »detta avsiktligt är anlagt för att frigöra varseblivningen från automatism; att visionen av företeelsen utgör konstens mål; och att det på konstlad väg är så anlagt att varseblivningen fördröjs och uppnår högsta möjliga styrka och varaktighet«. <sup>22</sup>

Det som både Sklovskij och Brecht gör är – skulle jag vilja hävda – en omvärdering av



den retorik som genomsyrar delar av den hermeneutiska traditionen. Denna hermeneutik, som till exempel Schleiermacher definierar som ett försök att förstå *alla* främmande eller konstiga språk,<sup>23</sup> beskriver nämligen felaktigheter, osäkerhet eller brist på förståelse som något främmande, och behandlar detta främlingskap som ett problem som måste lösas, som en avvikelse som ska disciplineras. Sklovskij och Brecht däremot vill inte *lösa* den kris som främlingskapet orsakar. Istället odlar de krisens *transformativa* effekt: de värderar med andra ord det ögonblick som *föregår* den tolkande bestämningen som epistemologiskt och socialt signifikant. Om hermeneutiken föreskriver vad vi bör göra med det främmande, så undersöker Sklovskij och Brecht på olika sätt vad det främmande gör med oss.

Betoningen av det ögonblick som föregår den tolkande bestämningen gör Sklovskij och Brechts begrepp om främmandegöring värdefullt för den som vill ta sig ur de ideologiska burar som samhällsliga hegemonier och gemenskaper kan skapa. Trots sina inbördes olikheter har de detta gemensamt: de tror på konstens subversiva, rentav omstörtande makt. Eller för att citera Kafka: »Om boken vi läser inte väcker oss med ett knytnävsslag i skallen, varför läser vi då boken?»<sup>24</sup> Konstens uppgift är att förvåna, skaka om, se världen på ett nytt sätt. Världen som vi känner den börjar gunga. Den blir en främmandegjord plats.

Ett paradoxalt – och omvänt – samband finns mellan konstens främlingskap och levande människors främlingskap. Vi producerar och disciplinerar verkliga främlingar genom att dölja det främlingskap som finns inbyggt i själva språket och som litteraturen lyfter fram. Språkets inneboende främlingskap är ett resultat av den godtyckliga naturen hos det lingvistiska tecknet.<sup>25</sup> Litteraturen utvecklar – som en främmandegörande process – det främlingskap som är inbyggt i själva språket. Vardagsspråket *döljer* detta främlingskap och bereder därmed en möjlighet att skapa verkliga, levande främ-

lingar. Litteraturen däremot *odlar* detta främlingskap. Den vittnar om att vi alla lever i en språklig diaspora.<sup>26</sup>

Människors främlingskap är en kvalitet som utformas *relativt*, alltså i relation till något eller någon; främlingen är alltid relaterad till insidan, hemmet, det välkända, en gräns. Ingen är i sig en främling; den som är främmande på en plats känner sig hemma på en annan. Det välkända kan förändras, en gräns ritas om, och så sker gång på gång med främlingen. Det betyder att ingen undgår att vara främling; varje gång jag har att göra med en främling, blir också jag en. Främlingskap kan vara en position som man intar (som resenären gör) eller som påtvingas en (som under apartheid; när man blir en flykting), eller något som existerar längs ett spektrum mellan dessa båda positioner. I beaktande av det främmandes relativa natur är det symptomatiskt att det alltid måste definieras *negativt*. Det räcker med att ta en titt i olika lexikon: att vara främmande är att *inte* tillhöra en grupp, att *inte* tala ett givet språk, att *inte* ha samma seder; det är att vara okänd, *unheimlich* och onaturlig; att inte vara en auktoritet, att vara obegriplig.<sup>27</sup>

Just spelet mellan begriplighet och obegriplighet, mellan det väntade och det oväntade, mellan det välkända och det främmande, är ett centralt problem i all tolkande verksamhet. Istället för att hålla sig till en enda ideologisk mästarkontext som korregerar felaktigheter och reglerar det främmande, ville de ryska formalisterna – som manade oss att röra oss i *flera* kontexter, att röra om i kontexten – producera främlingskap. »[T]he various devices of defamiliarization«, skriver Fredric Jameson, »resembled the relationship of words to expected or unexpected contexts.«<sup>28</sup> Sklovskij noterar att en författare som Tolstoj tenderar att beskriva ting utanför deras normala kontext, att beskriva det välkända som en främling kan uppfatta det. Det är därför som det poetiska språket ofta använder sig av främmande uttryck.<sup>29</sup>

Den kontextuella styrningen av det litterära främlingskapet är inte bara analog med utan

sammanfaller ofta med regleringen av bokstavliga främlingar: det är bristen på hemmahörighet som villkorar främlingens sociala oriktighet, hennes fel. Ett bristfälligt grepp om de outtalade bakgrundantaganden som konstituerar en kulturell gemenskap får främlingen att misstolka den, att vara olämplig, att göra fel: Kafkas apa tror att det är viktigt att gnida sig över magen när man dricker brännvin, och blir olycklig när han glömt det. Också ett övermått av sammanhang – tillgången till olika och med varandra tävlande kulturer och tolkningsmöjligheter – kan skapa osäkerhet, tvetydighet, felhandlingar – men det är samtidigt enda sättet att förhandla med och förvandla mästartagandens mönster så att förändringar sker. Om kontexten (av latinska *contextere*) är det mönster en kultur väver, så väver främlingar in felaktiga trådar i varpen, men det är trådar som skapar nya mönster.

Stanley Fish är den litteraturteoretiker som utan tvekan ägnat mest uppmärksamhet åt kontexter som kulturella gemenskaper eller »situationer«. Han menar att vi aldrig någonsin inte befinner oss i sådana kontexter; även om de är så allmänt accepterade att vi inte lägger märke till dem, så producerar dessa kontexter – eller »tolkningsgemenskaper« (*interpretative communities*) – förståelse och säkerhet: »sentences emerge only in situations, and within those situations, the normative meaning of an utterance will always be obvious or at least accessible».<sup>30</sup> Texter är alltså alltid stabila – de betyder alltid bara en sak i ett givet sammanhang – därför att kontexter gör dem sådana och därför att vi alltid befinner oss i en kontext. Det innebär att texter betyder olika saker i olika sammanhang, men samma sak i en given tolkningsgemenskap, eftersom de är produkter av detta sammanhang. Högst signifikant för Fishs teori är att den bortser från existensen av främlingar. När han till exempel skriver att »all utterances are understood by way of relying on 'shared background information'«, så är det visserligen sant, men han nämner inte främlingen och avslutar därmed den som besitter en annan bak-

grundsinformation.<sup>31</sup> Fish kan tyckas ha rätt i att vi alltid befinner oss i en tolkningsgemenskap, en kulturell och historisk kontext, men när han utgår från att denna kontext är singular (enhetlig) och homogen, att den är jämnt fördelad och att den är synonym med en »situation« uppstår problem. I essän »Is there a Text in this Class?« ställer han exempelvis frågan: »How does communication ever occur if not by reference to a public and stable norm?« Svaret, menar han, är att

communication occurs within situations and that to be in a situation is already to be in possession of (or to be possessed by) a structure of assumptions, of practices understood to be relevant in relation to purposes and goals that are already in place; and it is within the assumption of these purposes and goals that any utterance is *immediately* heard.<sup>32</sup>

Ändå är det just denna »struktur av antaganden« som främlingen i större eller mindre utsträckning saknar, antaganden som både producerar och dömer ut hans eller hennes »fel«. Inte alla i en »situation« känner samma grad av gemenskap: att vara främling är *de facto* att plötsligt befinna sig utanför sitt eget sammanhang. Därför förstår man inte omedelbart självklarheterna i den regerande gemenskapen. Man har tappat sina orienteringspunkter.

Fishs hänvisning till »en offentlig och stabil norm« vilar vidare på antagandet att det »offentliga« är homogent, att det renats från främmande element, och att kontexten är singular, att den mångfald av kontexter som utmärker främlingskapet uttraderats. Kafkas apa är ett ironiskt exempel på hur denna »offentliga och stabila norm« kan uppnås: den före detta apan lyckas genom enorma kraftanstängningar tillägna sig en medelmåttig europés bildningsnivå. De amerikanska studenterna i Fishs laboratorium (hans »klassrum«) behöver kanske inte anstränga sig riktigt lika mycket för att uppnå en medelmåttig amerikans bildningsnivå – för så vitt de inte är immigranter eller klassresenärer.

Citatet är också ett talande exempel på den implicita synonymitet som etableras mellan att

befinna sig i ett sammanhang och att tillägna sig en bokstavlig mening: att känna sig hemma i en kontext är att ha tillgång till (skenbart) *omedelbar* mening; att vara främmande för en kontext är i kontrast till detta att tyngas av en medvetenhet om *förmedlingen*, att hindras av själva språket.

Ibland har Fishs *interpretative communities* en misstänkt likhet med ideologisk hegemoni; de gör texterna »alltid stabila« i ett visst sammanhang, förtränger de processer genom vilka denna stabilitet konstrueras, och får betydelse att förefalla »naturliga«: »in every situation some or other meaning will appear to us to be uninterpreted because it is isomorphic with the interpretative structure the situation (and therefore our perception) already has«. <sup>33</sup> Denna skenbart »otolkade« betydelse, skulle jag vilja tillägga, gör främlingskapet irrelevant och återinför den »perceptionens automatik« mot vilken Sklovskij ställde förfråmligandet (*ostranenie*). Paradoxalt nog blir resultatet av Fishs 'lösa' textbegrepp en tvingande homogenitet inom olika samhällsgemenskap – även om de skiljer sig åt sinsemellan. När en text definieras som produkten av en tolkningsgemenskap, produceras och utesluts främlingar av den regerande normen. Sklovskijs mer 'stabila' textbegrepp (hans litteralitetsdefinition) däremot öppnar upp för det främmande och nya genom främmandegörande grepp, vilket blir ett sätt att bryta upp den vanemässiga och automatiserade perception som upprätthåller en viss ideologi. Här finns en öppning genom vilken främlingen kan träda in.

## Mänskligt och litterärt främlingskap – *Waiting for the Barbarians*

En av Kafkas mest prominenta litterära arvingar, J.M. Coetzee, kastar i romanen *Waiting for the Barbarians* (1980) nytt ljus över Kaf-

kas skottskadade och assimilerade apa (»Hallå!«) fast ur motsatt synvinkel: att plötsligt säga »Nej!« till sin självklara europeiska tolkningsgemenskap och därmed protestera mot en kontext i vilken tortyr av barbarer är legitim. <sup>34</sup>

Romanen handlar både tematiskt och strukturellt om främlingskap. Därmed utforskar den också relationen mellan främlingar och det litterära främlingskapet. Tematiskt är det en berättelse om »barbarer« som på ett brutalt vis påtvingas främlingskap i sitt eget land och om berättaren-protagonisten, »a county magistrate, a responsible official in the service of the Empire« (s. 8). <sup>35</sup> Denne man är i Coetzees roman en person som vi bara lär känna som borgmästaren [*the magistrate*] i en utpost omgiven av nomadiska barbarfolk vid gränsen av ett Imperium utan namn. Han befinner sig på ett främmande territorium (»barbarernas« land) samtidigt som han känner främlingskap för det Imperium i vars tjänst han står. Det får honom att känna sig främmande för sig själv och för den identitet som de historiska omständigheterna ritat upp åt honom. <sup>36</sup> Romanen berättar inte bara om hans resor in på barbariskt territorium utan också om hans intresse för att tyda osäkra tecken och om hans förmåga att upptäcka felaktigheter i det språk som Imperiet använder om »barbarerna«. Inte minst handlar den om hans försök att återupptäcka det som Imperiets säkerhetstjänst försöker utplåna, både bokstavligt och språkligt, nämligen det främmande.

I romanens början anländer en man i mörka solglasögon. Det är överste Joll, en representant för Tredje Byrån (Imperiets säkerhetstjänst) som skickats till utposten för att undersöka rykten om ett barbaruppror som börjat cirkulera i huvudstaden. Joll och hans män börjar omedelbart förhöra och tortera tillfångatagna barbarer. Det kan de göra därför att de utrustats med »emergency powers« (s. 1), det vill säga den typ av undantagstillstånd som råder på Guantanamo Bay. <sup>37</sup> Som tiden går blir borgmästaren mer och mer sympatiskt inställd till offren. Han tar sig en ung barbarflicka som lämnats

kvar nästan blind, med brutna anklar. Senare reser han in i barbarernas territorium för att återbördla flickan till de sina. När han kommer tillbaka finner han att en stor armé anlät för att delta i en allmän offensiv mot barbarerna. Han kastas i fängelse för »treasonously consorting with the enemy« (s. 77) och blir så småningom själv torterad. Armén lyckas inte få tag på barbarerna och överger staden. Borgmästaren är fri att återta sina officiella funktioner. I slutet av romanen väntar han och de kvarvarande invånarna i staden ängsligt på barbarernas ankomst.

Borgmästarens traumatiska uppvaknande påbörjas när han för första gången konfronteras med stats sanktionerad tortyr. Överste Jolls första offer blir en gammal man och en liten pojke. Till en början förnekar borgmästaren att han kan höra deras skrik: »Of the screaming which people afterwards claim to have heard from the granary, I hear nothing.« (s. 4 f.) Senare medger han dock att han i själva verket »stopped [his] ears to the noises« (s. 9). Hans försök att stänga ute dessa störande skrik är lönlösa; de tränger sig in i hans medvetande. Han tvingas till samma insikt som Ivan Karamazov: »Somewhere, always, a child is being beaten.« (s. 80)

En rapport författas som informerar borgmästaren om den gamle mannens död. Den ger en god illustration av Imperiets språkbruk:

»During the course of the interrogation contradictions became apparent in the prisoner's testimony. Confronted with these contradictions, the prisoner became enraged and attacked the investigating officer. A scuffle ensued during which the prisoner fell heavily against the wall. Efforts to revive him were unsuccessful.« (s. 6)

Romanen dramatiserar inte bara relationen mellan främlingen och det litterära främlingskapet. Den insisterar på att denna relation får konsekvenser. Den visar att en primär teknik för att disciplinera främlingen är att undertrycka det lingvistiska främlingskapet. Detta rapportspråk, där orden inte betyder något annat än vad de bokstavligen säger, är tömt både

på det hermeneutiska främlingskap som kräver tolkning och på det förfrämligande som förändrar perceptionen. Det är ett språk som förvisat varje spår av främlingskap: direkt, bokstavligt, självsäkert. Och den säkerheten befasts av ett försiktigt hanterande av kontexten. Rapporten förnekar genom tystnad varje signifikant relation till en större text – bokstavligheten gör den diskret och anonym. En passiv röst transporterar bort händelserna från den stökiga kontext som består av ansvariga agenter till den mycket mer stabila kontexten av objektiv beskrivning och oundviklighet, en kontext där de uppenbarade »motsägelserna« stabiliseras till universellt sanna fakta, snarare än att vara, låt oss säga, en tolkning av en av utredarna.

Imperiet kontrollerar med andra ord både det språkliga främlingskapet och verkliga främlingar genom att reglera kontexten. I detta fall genom att praktiskt taget utplåna den, genom att göra den som bevitnar denna »motsägelse«, de omständigheter som ledde till den, vilka kriterier som avgjorde att detta var en motsägelse, hur ett »handgemäng« (*scuffle*) uppstod, vad som fick fången att falla, vilka bemödanden som gjordes för att återuppliva honom, till något ovidkommande.

I kontrast till överste Joll avlägsnar sig borgmästaren mer och mer från den lugna hemmahörigheten i den gemensamma hegemoniska tolkningsgemenskapen; han letar efter fel och osäkerheter i Imperiets språkbruk. Istället för att ointresserat skumma igenom rapporten ifrågasätter han »what the word *investigations* meant, what lay beneath it like a banshee beneath a stone« (s. 9).<sup>38</sup> Borgmästaren börjar ana den mångfald av betydelser som orden döljer – hotelser, stympning, tortyr, mord. Därför blir det nödvändigt för honom att sätta in detta språk i andra kontexter; olika diskursiva och materiella villkor. Han börjar söka meningen på för honom okända platser. Innan han går till sängs tar han därför en lykta och går till skjulet där de båda fångarna förvaras. I ett hörn ligger ett långt vitt bylte. Borgmästaren sprättar upp svepningen

och ser på den döde mannens kropp: det grå skägget är tovtigt av levrat blod, hans läppar är sönderslagna, tänderna utslagna. Då ställer borgmästaren en fråga till vaktposten: »They say that he hit his head on the wall. What do you think?» (s. 7) Han får bara en snegling till svar, men här återtas det undersökande språk som Imperiet försökt bannlysa: borgmästaren tolkar händelsen. Därmed introducerar han en spricka i den kunskap som Imperiet producerar. Han öppnar en dörr på glänt genom vilken främlingen kan träda in.

Imperiets ansträngningar att hålla denna dörr stängd fortsätter förstås. Kännetecknande för dessa ansträngningar är driften att stabilisera all betydelse. Överste Joll kortsluter exempelvis helt och hållet skillnaden mellan *signifié* (tecknet) och *signifiant* (det betecknade) när han helt enkelt deklarerar att »Prisoners are prisoners«. (s. 22) Detta är en hermetiskt stängd tautologi som är både intetsägande och kraftfullt performativ. Jolls ord producerar den identitet den ger namn åt: när han kallar en fånge för en fånge, så är det en fånge. Den performativa makten i Imperiets språk – liksom i nazismens – befästs genom en upprepning som bildar en stabil kontext och som naturaliserar och bokstaviggör de betydelser man producerar inom denna kontext – som, med formidabla sociala effekter, säkerställer den »singulära mening« om vilken Fish säger att den verkar så »obvious and indisputable« att man inte kan se hur den kunde vara på annat sätt: »the level of the ordinary, the normal, the usual, the everyday, the straightforward, the literal«. <sup>39</sup> Imperiets kontext – dess »structure of assumptions« – säkerställs av just en sådan upprepning: »One after another I interview those men who were on duty while the prisoners were being questioned«, skriver borgmästaren: »From each I get the same account.« (s. 35) När han senare blir arresterad noterar han det citatmässiga i Imperiets anklagelse: »'Treasonously consorting': a phrase out of a book.« (s. 77) Denna upprepning effektueras också genom passivt medgivande: av läkaren

som, för att undvika att uppföra sig olämpligt, inte frågar »how the boy sustained his injuries« (s. 11); av den unge löjtnanten – »the place holder« – som, eftersom han inte vill lämna sitt sammanhang, beslutar att »it was not [his] place to argue with [Joll]« (s. 22); av den passive vaktposten som i sin vägran att ge sig in i främmande land, deklarerar: »I did not want to become involved in a matter I did not understand!« (s. 37)

Det är just en sådan *performativ* upprepning – »The word runs like fire from neighbour to neighbour: 'Barbarians!'« (s. 103) – som utgör inramningen och villkoret för den offentliga förnedring överste Joll utsätter sina fångar för: ett groteskt spektakel iscensatt av en imperialistisk makt som förvandlar den »barbariska« kroppen till ett tecken; som noga reglerar kontext, skrift och mening och ställer upp en talande homologi mellan att utrota fiender och att stabilisera tecken. Innan Joll inbjuder åskådarna att delta i soldaternas misshandel av fångarna, tar han en bit kolkrita och skriver ordet FIENDE på deras nakna ryggar:

The Colonel steps forward. Stooping over each prisoner in turn he rubs a handful of dust into his naked back and writes a word with a stick of charcoal. I read the words upside down: ENEMY ... ENEMY ... ENEMY ... ENEMY. He steps back and folds his hands. [---]

Then the beating begins. The soldiers use the stout green cane staves, bringing them down with the heavy slapping sounds of washing-paddles, raising red welts on the prisoners' backs and buttocks. [---]

The black charcoal and ochre dust begin to run with sweat and blood. The game, I see, is to beat them till their backs are washed clean. (s. 105)

Imperiet försöker således att utrota främlingskap genom ett radikalt sammanfall av tecken och referent, och utföra just den avmaterialisering som utmärker främlingskapet – förvandlingen av en verklig kropp till en bildlig fiende. <sup>40</sup> Överste Jolls inkvisitoriska tortyrmeter är ett försök att tvinga de infödda att ta till sig den barbariska och fientliga identitet som Im-

periet kräver av dem för att kunna bekräfta sin egen existens. Fastän Joll låtsas vara upptagen av att upptäcka »sanningen«, är fångarnas skuld en redan föregripen konklusion för honom. Han skriver denna redan ordinerade »sanning« på deras kroppar bara för att läsa dessa märken som tecken på skuld. Den enda sanning han extraherar från barbarerna är den han projicerat på dem. Imperiets behov av att »författa« den koloniale andre, att påtvinga denne en identitet, blir tydligt i denna scen.

Imperiets tyglade av både det lingvistiska främlingskapet och av »bokstavliga« främlingar är viktigt, men det är också borgmästarens fåordiga gensvar. När överste Joll visar upp sitt nästa tortyrinstrument – en slägga – reagerar borgmästaren med ett enda ord: »No!«, ett ord han upprepar flera gånger. Detta »No!« skapar ett avbrott, en förfrämlikande lucka, i Imperiets performativa upprepningar. Det förvandlar Imperiets påstående om sig självt till något osäkert, till en fråga som kan besvaras affirmativt (ja) eller negativt (nej), till ett påstående som är antingen sant eller felaktigt. Vi vet dock inte riktigt vad nej betyder för negerar – är det slaggan? Joll? Inhumaniteten? Imperiet? Eller allt på en gång? Därmed blir borgmästarens »Nej!« en koncentrerad version av främlingskapet, av dess negativitet, dess begreppsliga instabilitet, dess uppbrutande av kontexten och dess hot mot rådande tolkningslagar, dess socialt uteslutande effekter. Och, kunde vi lägga till, dess risk. För inte bara får detta personliga konsekvenser för borgmästaren – han kastas i fängelse – utan det får också epistemologiska konsekvenser för hans »tolkningsgemenskap«. De bokstavliga, riktiga, bestämda och naturliga betydelseerna i denna gemenskap avnaturaliseras och förfrämlikas: inom sig bär de på sin egen *Verfremdungseffekt*. Och om detta förfrämlikande äventyrar betydelseernas givna status genom att kräva att de förhandlar med andra betydelse, så utsätter det också den osynliga lag – den koloniala kontexten – som legitimerar deras status för en risk. Borgmästaren utmanar alltså öppet

den imperialistiska maktens hermeneutiska auktoritet.

Detta är den ena sidan av saken, men borgmästaren drabbas – när han ligger sönderslagen i en fängelsecell – av tvivel på sitt tilltags nytta:

*Justice*: once that word is uttered, where will it all end? Easier to shout *No!* Easier to be beaten and made a martyr. Easier to lay my head on a block than to defend the cause of justice for the barbarians: for where can that argument lead but to laying down our arms and opening the gates of the town to the people whose land we have raped? The old magistrate, defender of the rule of law, enemy in his own way of the State, assaulted and imprisoned, impregnable, virtuous, is not without his own twinges of doubt. (s. 108)

Borgmästaren ifrågasätter om han verkligen vill ha *rättvisa* åt barbarerna. Så länge överste Joll är tillgänglig för hans medvetande »as a foil«, kan han sätta fram sin egen »oskuld« och »rättfärdighet« mot honom. Men när borgmästaren tvingas konfrontera sitt inre jag på egen hand, erkänner han ofta sin medskyldighet med sin »avowed enemy« Joll. Borgmästaren behöver Joll för att synliggöra sin »renhet« (*purity*) precis som Imperiet behöver barbarerna för att definiera sig som en »civiliserad stat«. Borgmästarens moraliska identitetskris när han tvingas konfrontera sin verkliga identitet påminner om den kris Imperiet genomlider i Konstantinos Kavafis dikt »I väntan på barbarerna« (som romanen hämtat sin titel från) när det tvingas konstatera att det inte finns någon barbarinvasion som kan erbjuda det den »sorts lösning« som rättfärdigar dess »undantagstillstånd«. <sup>41</sup> Med Rosemary Jollys formulering: »Coetzee's Empire depends upon the operation of the imperialist Manichean opposition, whereby it can identify itself as just(ified) by identifying the 'barbarians' as the enemy.« <sup>42</sup>

Forskningen har tenderat att uppmärksamma borgmästarens växande medvetenhet om sin inblandning i det imperialistiska sättet att tänka och hans försök att bryta sig loss från dessa tan-

kemönster.<sup>43</sup> Han plågas av lidandet hos överste Jolls offer och vill förstå vad ärrn på deras kroppar betyder. Den våldförda kroppen hos den gamle mannen som torterats till döds, såren hos pojken som varit i mannens sällskap, och – särskilt – barbarflickans skadade ögon och brutna anklar, stimulerar borgmästarens hermeneutiska intresse. Han medger att den fascination han känner för barbarflickan beror på att hennes kropp blivit torterad. När han upptäcker »a greyish puckering« i hennes ena ögonvrå gör han följande observation: »It has been growing more and more clear to me that until the marks on this girl's body are deciphered and understood I cannot let go of her.« (s. 31) På samma sätt som hennes förhållare engagerar sig berättaren i en jakt efter sanningen som involverar tortyr. Som Rosemary Jolly påpekar: »Both Joll and the magistrate [...] turn the 'girl' into a text from which they believe the truth will originate, Joll through implanting the marks of torture upon her and reading the result as proof of her guilt, and the magistrate by attempting to possess the truth behind torture by reading the 'script' that Joll has 'written' on her body.«<sup>44</sup>

I början anser borgmästaren att hans uppförande är välvilligt och humant och insisterar på sitt avstånd från Joll och den Tredje Byråns aktiviteter. Gradvis blir han dock medveten om att hans behandling av flickan är en del av det inhumana skrivande och läsande som praktiseras av sådana som Joll: »The distance between myself and her torturers, I realize, is negligible; I shudder.« (s. 27) Det är trots allt så, vilket James Phelan påpekar, att borgmästarens »omsorger« om barbarflickans kropp bara är en förlängning av förtrycket: »the woman is with him by his command – he is the official of the Empire, she has no choice but to submit – she is the 'barbarian'«.<sup>45</sup>

Det som ändå skiljer borgmästaren från överste Joll och hans män är att han erkänner hur bristfälliga de imperialistiska värden och praktiker som format honom i grund och botten är. Han inser att barbarerna överskrider de ter-

mer, kategorier och definitioner med vars hjälp Imperiet försöker stänga in dem. Borgmästarens misslyckade försök att tolka barbarflickan uppenbarar den koloniale andres (passiva) motstånd mot Imperiets självbekräftande ansträngningar att påtvinga honom eller henne en identitet. Försöka kan han, men borgmästaren kan inte dechiffrera flickans tortyrmärken; hennes misshandlade kropp vägrar envist att låta sig översättas till språk. Fastän han kastar »one net of meaning after another over her« (s. 81), bevarar flickan sitt mysterium. Hennes kropp förblir ogenomtränglig, ovillig att avslöja sina hemligheter: den »seems beyond comprehension« (s. 45). Med henne är det »as if there is no interior, only a surface across which I hunt back and forth seeking entry« (s. 43). Så okänd är hon att borgmästaren inte ens kan komma ihåg hur hon ser ut när han inte är hos henne: »I cannot even recall [her] face« (s. 42). Den halvblinda flickans ansikte (ett fysiskt tillstånd) blir som en spegel för hans mentala tillstånd. Hon kan nästan inte se honom. Han å sin sida kan inte minnas hennes ansikte. Hon är och förblir ansiktslös, uttryckslös i hans medvetande. Inte heller har hon någon historia som han kan återberätta. Han har aldrig brytt sig om att lära sig hennes språk. Barbarflickan är i hans ögon inte riktigt 'mänsklig', tortyren gör henne *ofullbordad* i hans ögon, till en golemliknande varelse, ett *creatura*:

»She is incomplete!« I say to myself. Though the thought begins to float away at once, I cling to it. I have a vision of her closed eyes and closed face filming over with skin. Blank, like a fist beneath a black wig, the face grows out of the throat and out of the blank body beneath it, without aperture, without entry. I shudder with revulsion [...]. (s. 42)

Denna ansiktslösa närvaro placerar flickan (och de andra »barbarerna«) i en subjektiv och 'omänsklig' position – inte helt olik Kafkas apa där han likt ett kreatur sitter hopkrupen i sin bur.<sup>46</sup> Borgmästarens beskrivning av flickan har även starka återklanger av *die Muselmänner*, som Primo Levi minns dem. Det var de

koncentrationslägerfångar som var så utmatade och utmättrade att de inte längre ansågs vara riktigt levande eller ens mänskliga:

Man tvekar att kalla dem levande; man tvekar att kalla deras död för död [...] De trängs i mitt minne med sin *ansiktslösa* närvaro, och om jag skulle försöka innesluta allt ont i vår tid i en enda bild skulle jag välja den här bilden, som är mig välbekant: en utmättrad människa, med sänkt panna och böjda skuldror, i vars ansikte och ögon man inte kan spåra skymten av en tanke.<sup>47</sup>

Likt Levis »levande döda«, de omänskliggjorda lägerfångarna, har barbarflickan i borgmästarens ögon ingen historia, inget ansikte; hon är »untestifiable«.<sup>48</sup> Det som dessa fångar har gemensamt med  *kreaturliga*  varelser är att de befinner sig i det nakna livets 'omänskliga' sfär. Därmed blir de ett emblem för det som Giorgio Agamben kallar »naket liv«: ren livskraft, som klätts av sin symboliska betydelse och politiska kapacitet för att sedan isoleras inom civilisationens sfär som dess förnekade kärna.<sup>49</sup> Det som återstår är, som Eric Santner skriver om  *Muselmannen* , den »sociala existensens nollpunkt«.<sup>50</sup> I sin ofullgångenhet – sin kreaturlighet om man så vill – har barbarflickan släktskap med en  *Muselmann*  i borgmästarens europeiskt präglade medvetande, hans »tolkningsgemenskap«, samtidigt som hon utgör Imperiets förnekade kärna. Hon är en skapelse av det »undantagstillstånd« överste Joll och Tredje Byrån utrustats med. Naket, övergivet liv – en  *homo sacer* .

Borgmästarens oförmåga att minnas flickans ansikte kan jämföras med Emmanuel Lévinas val att inte att inkludera det 'omänskliga' i sin definition av det mänskliga i termer av mötet ansikte mot ansikte. Lévinas begrepp om det mänskliga utesluter icke-européer som »inte fullt mänskliga«, menar Slavoj Žižek. Om man med Santner definierar  *Muselmannen*  som »existensens nollpunkt«, en total reduktion av livet, kan vi enligt Žižek förstå varför  *Muselmannen*  signalerar Lévinas begränsningar:

[W]hen describing it, Primo Levi repeatedly uses the predicate  *faceless* , and this term should be given here its entire Levinasian weight. When confronted with a  *Muselmann* , one cannot discern in his face the trace of the abyss of the Other in his/her vulnerability, addressing us with the infinite call of our responsibility. What one gets instead is a kind of blind wall, a lack of depth. Maybe the  *Muselmann*  is thus the zero-level neighbor, the neighbor with whom no empathetic relationship is possible. However, at this point, we again confront the key dilemma: what if it is precisely in the guise of a »faceless« face of a  *Muselmann*  that we encounter the Other's call at its purest and most radical? What if, facing a  *Muselmann* , one hits upon one's responsibility toward the Other at its most traumatic?<sup>51</sup>

Är det inte i konfrontationen med det blanka »ansiktslösa« hos barbarflickan som borgmästaren inser att han saknar förmågan att upprätta en empatisk relation till henne, trots att han inser att han har ett ansvar? Han kan inte förhålla sig till henne just därför att hon förkroppsligar  *nästan*  i hennes yttersta, mest extrema formlöshet – en blank vägg som det inte går att spegla sig i. Det finns ingenting (begripligt) bakom att tränga in i, förstå och tolka. Borgmästaren drabbas av en insikt: »I begin to face the truth of what I am trying to do: to obliterate the girl.« (s. 47)

Vändpunkten (i förhållandet till barbarflickan) sker när borgmästaren själv torteras och blir utsatt för en offentlig skenavriktning. Efteråt hängs han upp med armarna bakåtvridna, utstyrd i en kvinnas underklänning. Det vrål av smärta som tränger fram ur hans strupe får en åskådare att utbrista: »That is barbarian language you hear.« (s. 121) Ett ofrivilligt vittnesbörd om den förvandling borgmästaren har genomgått. Man skrattar åt honom. Förkastelsen ur den sociala ordning som utgör grunden för hans identitet gör att han vinner tillgång till det omänskligas sfär. Den viktigaste antydningen om att ett närmande sker inträffar i de av borgmästarens drömmar som fokuserar på hans relation till en figur vars ansikte är täckt av en huva: »The face I see is blank, featureless; it is the face of an embryo or a tiny whale; it is not a face



at all but another part of the human body that bulges under the skin.« (s. 37) Den liknar barbarflickan. Borgmästaren gör desperata försök att knyta an till denna figur, men han misslyckas, därför att han till en början hålls separerad från den. Vid ett tillfälle får han dock ett vänligt leende (s. 53). I en av de senare drömmarna uppstår en genuin kontakt: han erbjuds en bit bröd som ett tecken på gemenskap. Denna gemenskap stannar dock på löftets nivå snarare än att vara en fullt ut förverkligad representation.

Men här finns en gest som pekar på kommande möjligheter. De förverkligas inte av borgmästaren själv. Inte heller kan han formulera sina erfarenheter i skrift. Under resan in på barbarernas territorium tänker han vid ett tillfälle: »perhaps whatever can be articulated is falsely put. [...] Or perhaps it is the case that only that which has not been articulated has to be lived through« (s. 64 f.). Han vidareutvecklar inte dessa tankar, men det förefaller som om dessa (varandra inte ömsesidigt uteslutande) hypoteser utgör hjärtpunkten i det vittnesprojekt som Coetzee faktiskt genomför i *Waiting for the Barbarians*. Romanen utvecklar nämligen de båda påståendena. Borgmästaren kan inte berätta den lidandets historia han bevittnat. Han sätter sig tidigt i romanen ner för att skriva en redogörelse för sina erfarenheter, men finner att ingen av de diskursiva former som är tillgängliga för honom passar den uppgift han föresatt sig: »A testament? A memoir? A confession? A history of thirty years on the frontier?« (s. 57 f.) När han alldeles i slutet av romanen gör ett nytt försök att nedteckna ett vittnesbörd om bosättningsens historia, finner han sig själv – trots allt han genomlevt och genomlidit – påbörja en pastoral hyllning till sin »oas«: »'No one who paid a visit to this oasis,' I write, 'failed to be struck of the charm of life here. [...] This was paradise on earth.'« (s. 154) Han avvisar omedelbart denna historia som »devious«, »equivocal«, och »reprehensible« (s. 154). Han inser att istället för att berätta sanningen som en historiker bör göra, så har han som ämbetsman med

»litterära ambitioner« mytologiserat och förfalskat det förflutna. Lidandet hos Imperiets offer försvinner. Deras traumatiska historia vägrar att låta sig översättas till »civiliserat språk«. I den utsträckning det låter sig formuleras är det felformulerat. Denna insikt får borgmästaren att överge sin plan att skriva ner sina erfarenheter på papper.

Det utlovade vittnesbördet förblir oskrivet – men det är borgmästarens inre monolog som utgör *Waiting for the Barbarians*. Coetzees skönlitterära text lyckas engagera sig i historien utan att förfalska den genom att vittna om sin egen oförmåga att återge historien, att formulera den i skrift. Som Samuel Durrant påpekar är det genom sin vägran att ge en direkt formulering, genom sitt motstånd mot verbaliseringsprocessen, som Coetzees romankonst »relentlessly force us to confront the brute, indigestible materiality of the suffering engendered by apartheid.«<sup>52</sup> Eller för att tala med Giorgio Agamben: »Testimony takes place in the non-place of articulation.«<sup>53</sup>

Coetzee låter sin historieberättare i vardande »genomleva« det som inte har formulerats – ett öde som liknar barbarernas när han torteras av männen från Tredje Byrån. Därmed tvingas han konfrontera deras lidande och känna deras smärta: »only that which has not been articulated has to be lived through« (s. 65).

Till sist är det djurlikheten – han gnäller som en hund (s. 108) – kreaturlikheten kunde man säga, som upprättar en förbindelse mellan borgmästaren och barbarerna. Efter tortyren stryker han under en tid runt som en avmagrad, halvblind hund och tigger mat i husen. Hans *Haltung* blir den böjda ryggens hållning och han kan inte själv vittna om det han sett och upplevt. I sitt litterära vittnesbörd återupprättar Coetzee – trots och tack vare borgmästaren – barbarflickan, vars mänsklighet Imperiet reducerat till kreaturligt, naket, oartikulerat liv. Hon får en röst. Därmed återupprättas den förbindelse som finns mellan oformat ('djuriskt') liv och format ('medvetet') liv; mellan tystnad och

tal; mellan det 'omänskliga' och det 'männliga' – en förbindelse som Imperiet med all kraft motverkar.

I slutet av romanen känner sig borgmästaren, som tidigare jämfört sig med »a storyteller losing the thread of his story« (s. 48) fortfarande »stupid like a man who lost his way long ago but presses along a road that may lead nowhere« (s. 170, kurs. H.A.). Det handlar inte längre om att tappa tråden i en livshistoria. Det handlar om att helt tappa orienteringen i livet. När man inte kan formulera sig kan man heller inte orientera sig. Då måste man bara genomleva det man inte kan artikulera. Borgmästaren lever för första gången i sitt liv utan (givna) sammanhang, likt en främling. Han har – för en tid – förvandlats till något som liknar en 'barbar', ett omänskligt djur.

Borgmästarens desorientering har lyfts fram som bevis på att Coetzees roman slutar med en känsla av hopplöshet och desperation,<sup>54</sup> men det går att läsa den mer positivt, som ett löfte om en framtid där »humanity will be restored across the face of society«.<sup>55</sup> Borgmästaren har lämnat bakom sig den regerande tolkningsgemenskapen och den identitet han fick sig tilldelad av Imperiet. Armén har lämnat utposten. Nu tar han risken att ge sig in i utforskat territorium, ett etiskt utrymme som öppnar upp för möjligheten – och risken – i ett icke-ockuperande möte med den andre, ett territorium som den dominerande moralen etiketterar som »stupid« – det vill säga som löjligt och fänit; rentav dumt, korkat.<sup>56</sup>

\*

Det främlingskap som borgmästaren till sist hamnar i genom en främmandegörande process som börjar med ett »Nej!« till tortyr och därmed till den egna civilisationen, är en process som går den *motsatta* vägen jämfört med Kafkas apa (»Hallå!«). Apan träder in i den civiliserade världen genom en »mocking mimicry«. Han förvandlar sig kort och gott från kreatur

till människa och europé genom att tillägna sig ett språk. Borgmästaren däremot förlorar sitt självklara språk och förvandlas till icke-människa; träder in i ett kreaturligt tillstånd. Apan går från barbari till civilisation; borgmästaren från civilisation till barbari.

Det *Waiting for the Barbarians* bland mycket annat visar, är att vi behöver litteraturens främmandegöring för att *inte* främmandegöra varandra. Det finns nämligen en påtaglig och paradoxal förbindelse mellan att främmandegöra människor och litteraturens främmandegörande funktion. Den illustreras av överste Jolls rapport: för att främmandegöra en människa – göra henne till en främling – måste man *undvika* att främmandegöra världen genom språket. Om man däremot *lyfter fram* det främlingskap som finns inbyggt i själva språket – något litteraturen kan göra genom främmandegöringens grepp – relativiserar främlingskapet och vi inser att vi alla är (potentiella) främlingar. Borgmästaren når fram till denna insikt på ett ytterst påtagligt sätt. Hans »Nej!« till tortyrens blodiga skrift (*ENEMY*) leder till att han själv blir torterad, främmandegjord, gjord till främling – och det främmande är här det som uppfattas som irrationellt, tvetydigt och förvirrat. Han befinner sig i en helt ny situation, på okänt territorium; kort sagt på en ort som kännetecknas av försök och misstag, av icke-bemästrande och risktagande, vilket är avgörande för att kunna bekämpa den språkliga logik som finns i det passande och anpassade.<sup>57</sup>

Romanen visar att konstens främmandegörande förmåga kan återupprätta dem som gjorts till främlingar genom att vittna om språkets otillräcklighet. Enligt Sklovskij är konsten »ett medel att uppleva företeelsernas tillblivelse, vad som redan blivit till har ingen betydelse i konsten«.<sup>58</sup> Just genom att skildra borgmästaren som »stupid«, lyfter romanen fram en förvandling – en tillblivelse – som han själv saknar ord för: barbarblivandet. Perceptionens automatik (igenkänningen) bromsas in. Därmed skapas, genom betoningen av bristen på uttrycksför-

måga hos borgmästaren – hans famlande – i kontrast till självsäkerheten i överste Jolls be- teende och rapporter, ett seende hos läsaren, som kullkastar de välbekanta »sanningar« som Imperiet representerar. Med Theodor Adornos formulering: »Måttet för en tankes värde är nämligen dess avstånd från det redan kändas kontinuitet.«<sup>59</sup>

Coetzee är högst medveten om den litterära lockelse som finns i att skildra tortyrkammaren, om den voyeuristiska dragningskraft som finns i själva scenen. Den litterära inbromsningen kan förhindra att författaren faller för voyeurismens lockelse. I artikeln »Into the Dark Chamber« skriver han: »The true challenge is: how not

to play the game by the rules of the state, how to establish one's own authority, how to imagine torture and death on *one's own terms*.«<sup>60</sup> Om man vill kritisera terror genom att skriva fiktion ställs man som författare inför följande moraliska dilemma: man kan inte blunda för de obsceniteter som begås, men inte heller bör man bara reproducera dessa obsceniteter. Det är detta som *Waiting for the Barbarians* lyckas med genom att vittna om sin egen oförmåga att vittna, och genom att insistera på förbindelsen mellan det mänskliga och det omänskliga som förkroppsligas i den torterade barbarflickan utan namn. Hon är en syster till Kafkas skad- skjutna apa.

1. Franz Kafka, »En redogörelse inlämnad till en akademi«, i *Samlade skrifter: En svältkonstnär och andra texter utgivna under författarens levnad*, övers. Hans Blomqvist & Eric Ågren, Lund: Bakhåll, 2000, s. 204. Sidhänvisningar ges fortsättningsvis i den löpande texten. Ursprungligen publicerad som »Ein Bericht für eine Akademie«, i *Der Jude: Eine Monatschrift*, utg. Martin Buber (Novemberheft 1917). Infogades senare i en samling kortprosa, *Ein Landartz* (1919).
2. För en intressant analys av apans men- tala belägenhet, se Stefan Jonsson, »Apans bildningsresa: Europeiska bildningsidéer och postkolonial teori«, i Bernt Gustavsson (red.), *Bildningens förvandlingar*, Göteborg: Daidalos, 2007.
3. Bertolt Brecht, »Gestik« (1951), i *Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Aus- gabe*, red. Werner Hecht et al., Bd 23, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, s. 188. Översättning citerad efter Rikard Schönström, *En försmak av framtiden: Bertolt Brecht och det konkreta*, Stockholm & Stehag: Symposition, 2003, s. 55.
4. Schönström, *En försmak av framtiden*, 2003, s. 56.
5. Det är knappast en slump att texten först publi- cerades i tidskriften *Der Jude*. Assimilationens

- problem var ständigt aktuell för Kafka i hans egenskap av tyskspråkig jude i ett Prag som dominerades av Tyskland.
6. Franz Kafka, »Redogörelse framlagd för en akademi«, i *I Straffkolonin och andra berättel- ser*, övers. Teddy Brunius och Bengt Chambert, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1965, s. 74. Den tyska originaltexten lyder: »Es gibt eine ausgezeichnete deutsche Redensart: sich in die Büsche schlagen; das habe ich getan, ich habe mich in die Büsche geschlagen.« (Faksimile der Erstausgabe, [www.textkritik.de](http://www.textkritik.de).)
  7. Homi Bhabha, »Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse« (1987), i *The Location of Culture*, London & New York: Routledge, 1994, s. 85–92. *Mimicry* – ett begrepp som Bhabha hämtar från Jacques Lacan för att vidareutveckla Frantz Fanons resonemang i *Peau noire, masques blancs* – kan sammanfattas som »imitationens ironiska kompromiss«, en praktik med flera bottnar. Det handlar å ena sidan om en vilja från kolonisa- törens sida att reformera och begripliggöra den andre som »nästan lik« (det vill säga »nästan vit«), och å den andra om den koloniserades önskan om uppvärdering, att vara lik(värdig) kolonistören. Med Bhabhas ord: »colonial mimicry is the desire for a reformed,

- recognizable Other, as a subject of difference that is almost the same, but not quite» (s. 86). Här finns stora likheter med Judith Butlers resonemang i *Gender Trouble* (1990) kring hur kön konstitueras och hur exempelvis »drag« ifrågasätter dessa konstruktioner. Intentionen är att efterlikna, inte att underminera, men konsekvensen av den imiterande upprepningen kan vara underminerande. Därmed finns en subversiv potential i härmandet. Jfr Mikela Lundahl, *Vad är en neger? Negritude, essentialism, strategi*, Göteborg: Glänta, 2005, s. 108–112. Det kan dock vara värt att notera att Bhabha skriver att »racial mimicry« är »one of the most elusive and effective strategies of colonial power and knowledge« (»Of Mimicry and Man«, 1994, s. 85). Diana Fuss kommenterar denna formulering med att koloniala subjekt »are constrained to impersonate the image the colonizer offers them of themselves; they are commanded to imitate the coloniser's version of their essential difference«. (*Identification Papers*, New York & London: Routledge, 1995, s. 146). En imitation kan, kort sagt, fungera subversivt i ett sammanhang och vara en form av underkastelse i ett annat. Detta betyder inte att »gender mimicry« är dömt att misslyckas eller att »colonial mimicry« är ett oundvikligt fängelse, bara att skillnaden mellan subversion och underkastelse är en fråga om kontext och interpretation – inte om något som är inneboende i själva utförandet.
8. I en »mocking mimicry« härmar den koloniserade subtilt men ironiskt kolonisatören, dels för att förlöjliga denne, dels för att invägga denne i falsk trygghet för att få honom att tro att 'den andre' är assimilerad och ofarlig.
  9. Barbar var som bekant de gamla grekernas benämning på dem som inte talade grekiska. Barbaren är per definition en obegriplig utlänning. Se Julia Kristeva, *Främlingar för oss själva*, övers. Ann Runnqvist-Vinde, Stockholm: Natur och Kultur, 1992, s. 61 f. Jfr »barbarian« i *The Oxford English Dictionary*: »(with the Greeks) 'foreign, non-Hellenistic' [...] (with the Romans) [...] 'pertaining to those outside the Roman empire', hence 'uncivilized, uncultured'«.
  10. Jfr J.M. Coetzee, *The Lives of Animals*, red. Amy Gutman, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1999, där Elizabeth Costello ifrågasätter det »instrumentella« förnuftet med utgångspunkt i behandlingen av Röde Petter och hans artfränder de stora aporna.
  11. Frågan är omdebatterad. Jag använder inte termerna »litterär« och »vardaglig« som varandra uteslutande kategorier: det är snarare fråga om en gradskillnad än om en artskillnad. Det litterära språket är, menar jag, en intensifierad version av det främlingskap som finns i allt språk, något som vardagsspråket tenderar att dölja.
  12. Viktor Sklovskij, »Konsten som grepp« (1917/1925), övers. Bengt A. Lundberg, i Kurt Aspelin & Bengt A. Lundberg (red.), *Form och struktur: Texter till en metodologisk tradition inom litteraturvetenskapen*, Stockholm: PAN/Norstedts, 1971, s. 51. Om Sklovskijs begrepp *ostranenie*, se Victor Erlich, *Russian Formalism: History – Doctrine*, The Hague: Mouton, 1969 (1955), s. 76, s. 175–180 och Fredric Jameson, *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1972, s. 43–98.
  13. Sklovskij, »Konsten som grepp«, 1971, s. 51.
  14. Sklovskij, »Literatur und Kinematograph«, i Aleksander Flaker & Viktor Zmegac (red.), *Formalismus, Strukturalismus und Geschichte*, Kronberg: Scriptor, 1974, s. 20. Översättning citerad efter Ingegerd Källström, *Det synliga fördolda: Béla Balázs och synliggörandets estetik*, Lund: Litteraturvetenskapliga institutionen, Lunds universitet, 2002, s. 108. Översättningen är modifierad av H.A.
  15. Sklovskij, »Literatur und Kinematograph«, 1974, s. 29 och Källström, *Det synliga fördolda*, 2002, s. 109. Se även Herbert Eagle (red.), *Russian Formalist Film Theory*, Ann Arbor: University of Michigan, 1981, s. 4 f.
  16. Jfr Källström, *Det synliga fördolda*, 2002, s. 109.
  17. Jameson, *The Prison-House of Language*, 1972, s. 48.
  18. Verfremdungstekniken, resultatet av en kontakt mellan främlingar – en tysk som såg kinesisk teater i Ryssland – återfinns första gången i Brechts skrifter efter hans besök på Mei

- Lan-fangs teaterkompani i Moskva 1935. Se Bertolt Brecht, »Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst« (1936), i *Werke*, 1993, Bd 22:1.
19. Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, övers. John Willet, New York: Hill & Wang, 1964, s. 91.
  20. *Ibid.*, s. 190.
  21. Schönström, *En försmak av framtiden*, 2003, s. 37.
  22. Sklovskij, »Konsten som grepp«, 1971, s. 61.
  23. Friedrich Schleiermacher, *Hermeneutik*, nach den Handschriften neu herausgegeben und eingeleitet von Heinz Kimmeler, Heidelberg: Winter, 1974, s. 124.
  24. Ur ett brev från Franz Kafka, citerat efter Birgitta Trotzig, *Jaget och världen*, Stockholm: Författarförlaget, 1977, s. 41.
  25. Paul de Man kallar detta övertäckande för »the myth of semantic correspondence between sign and referent«. *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Rilke, Nietzsche and Proust*, New Haven: Yale University Press, 1979, s. 6.
  26. Jag syftar förstås här på det som Saussure kallar det lingvistiska tecknets godtyckliga och differentiella natur. Jacques Derrida beskriver det som «l'espacement qui constitue le signe écrit: espacement qui le sépare des autres éléments de la chaîne contextuelle interne [...], mais aussi de toutes les formes de référent présent [...]». Jacques Derrida, «Signature événement contexte», i *Marges de la philosophie*, Paris: Minuit, 1972, s. 377.
  27. Engelskans *foreigner*, franskans *étranger*, spanskans *extranjero*, tyskans *Fremd* och grekiskans *xénos* bär på en talande konnotation av något olämpligt, felaktigt; otillåtet, otillbörligt. Främlingen har per definition ingen egen identitet och kopplas ofta till stereotyper av fysisk orenhet. Denna begreppsliga instabilitet undanröjs däremot av nationella gränser. Passet (medborgarskapet) markerar tydligt vilka som har rättigheter och vilka som inte har det. Denna stabiliserade, juridiska, betydelse av begreppet främling har idag blivit den primära: »lagstiftningen utgör en ond cirkel, eftersom den faktiskt är anledning till att det *existerar* främlingar«, skriver Kristeva i *Främlingar för oss själva*, 1992, s. 105. Denna rättsliga definition, där »främling« betyder icke-medborgare, gör det möjligt att »med lagens hjälp reglera de svårlösta passioner som *den andres* intrång i en familj eller i en homogen grupp väcker«, *ibid.* s. 53. Definitionen gör idén att andra inte har samma rättigheter som jag (eller tvärtom, att jag inte är berättigad till de rättigheter som andra har) till något naturligt som det inte går att invända mot.
  28. Jameson, *The Prison-House of Language*, 1972, s. 63.
  29. Sklovskij, »Konsten som grepp«, 1971, s. 61: »Enligt Aristoteles måste det poetiska språket ha karaktären av ett främmande språk, ett språk som väcker förvåning; och i praktiken är det ofta ett främmande språk: sumeriska hos assyrierna, latin i medeltidens Europa, arabismer hos perserna, fornbulgariskan som grundval för det ryska litteraturspråket, eller också är det ett upphöjt språk som folkvisornas, vilket står det litterära nära.«
  30. Stanley Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1980, s. 307.
  31. *Ibid.*, s. 285.
  32. *Ibid.*, s. 318.
  33. *Ibid.*, s. 277.
  34. Vid sidan av Kafka är det modernistiska författare som Rilke, Musil, Pound, Faulkner och Beckett som Coetzee erkänner som sina litterära föregångare. Även Dostojevskij har haft stor betydelse. Se J.M. Coetzee, *Doubling the Point: Essays and Interviews*, red. David Attwell, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1992.
  35. J.M. Coetzee, *Waiting for the Barbarians*, New York: Penguin, 1980. Sidhänvisningar ges fortsättningsvis i den löpande texten.
  36. Jfr Susan VanZanten Gallagher, *Story of South Africa: J.M. Coetzee's Fiction in Context*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1991, s. 118, där det argumenteras för att romanen demonstrerar att en »complete binary opposition to self and Other is both oppressive and false« (s. 118). I David Attwell, *J.M. Coetzee: South Africa and the Politics of Writing*, Berkeley: University of California

- Press, 1993, s. 82, heter det att borgmästaren »attempts to reject the subjective space that his circumstances and history has prepared for him« (s. 82). I Sydafrika har »magistrates« både juridiska och administrativa funktioner. De hade tidigare ansvaret för att upprätthålla apartheidlagarna. Se John Dugard, *Human Rights and the South African Legal Order*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1978, s. 280–303.
37. Om undantagstillståndets politiska teologi, se Giorgio Agamben, *Undantagstillståndet*, övers. Sven-Olov Wallenstein, Lund: Propexus, 2005.
38. Här används ett icke-bokstavligt bildspråk. Bilden med »andeväsendet« (*the banshee*) – en sorts älva eller smådjävul som jämrar sig utanför det hus där någon ska dö – markerar både hur instabila orden är bakom sin skenbara soliditet och den föräning som är associerad med ifrågasättandet av denna soliditet.
39. Fish, *Is there a Text in this Class?*, 1980, s. 270. Jag utvidgar här J.L. Austins lingvistiska begrepp om »performativ« på ungefär samma sätt som Judith Butler när hon beskriver konstruktionen av genus: denna performativitet bör man tänka sig »not as a singular or deliberate 'act,' but, rather as the reiterative and citational practice by which discourse produces the effect of what it names«. Judith Butler, *Bodies That Matters: On the Discursive Limits of 'Sex'*, New York: Routledge, 1993, s. 2. Teresa Dovey menar att Coetzees »re-writings« motstår just denna typ av normativ upprepning (»reiteration«) genom en förfrämligande omlokalisering: att de »involve a displacement of the ideological positions available to the subject in language, rather than the passive repetitions involved in normative reading and writing«. *The Novels of J.M. Coetzee: Lacanian Allegories*, Johannesburg: Donker, 1988, s. 58. Jfr även Bhabha, »How Newness Enters the World«, i *The Location of Culture*, 1994, s. 219.
40. Scenen är besläktad med Franz Kafkas *I straffkolonin*, som Walter Benjamin kommenterar så här: »I 'Straffkolonin' begagnar sig makthavarna [...] av ett ålderdomligt maskineri, som graverar in snirklade bokstäver i de skyldigas ryggar, sticken ökar i antal, ornamenten hopar sig, ända till dess de skyldigas ryggar blir klärvoyanta, själva kan dechiffrera den skrift ur vilken de har att utläsa benämningen på sin obekanta skuld.« Walter Benjamin, »Franz Kafka«, i *Bild och Dialektik*, övers. Carl-Henrik Wijkmark, Stockholm & Stehag: Symposion, 1991, s. 231.
41. Konstantinos Kavafis, »I väntan på barbarerna«, i *I väntan på barbarerna och andra tolkningar av Kavafis*, övers. Hjalmar Gullberg, Stockholm: Norstedts, 1965.
42. Rosemary Jolly, *Colonization, Violence and Narration in White South African Writing: André Brink, Breyten Breytenbach, and J.M. Coetzee*, Athens: Ohio University Press, 1996 s. 124.
43. Se exempelvis Gallagher, *Story of South Africa*, s. 112–35; Richard Moses, »The Mark of Empire«, *Kenyon Review* 15, 1993:1; Jolly, *Colonization, Violence, and Narration in White South African Writing*, 1996, s. 122–137; Sue Kossew, *Pen and Power*, Amsterdam: Rodopi 1996, s. 85–107. Albert Memmi är den som starkast betonar att det inte är så stor skillnad mellan borgmästaren och överste Joll: de har ett »gemensamt kollektivt ansvar«. *The Colonizer and the Colonized*, övers. Howard Greenfeld, Boston: Beacon Press, 1991, s. 39.
44. Jolly, *Colonization, Violence, and Narration in White South African Writing*, 1996, s. 127 f.
45. James Phelan, »Present Tense Narration, Mimesis, the Narrative Norm, and the Positioning of the Reader in *Waiting for the Barbarians*«, i James Phelan & Peter Rabinowitz (red.), *Understanding Narrative*, Columbus: University of Ohio Press, 1994, s. 236.
46. Kreatur – av latinets *creatura* en avledning av verbet *creare* – betyder (ofullbordad) skapad varelse (ty. *Kreatur*, eng. *creature*). I den moderna användningen gränsar begreppet mot det monstroösa; det användes alltså om de varelser som förvränger skapelsens egentliga kanon. För Walter Benjamin är *der Kreatur* ett centralt begrepp och Kafkas djurliknande figurer utgör för honom den största resursen för att förstå det kreaturliga livets moderna inkarnationer. Se Beatrice Hanssen, *Walter Benjamin's Other History: Of Stones, Animals, Human Beings, and Angels*, Berkeley: University of California Press, 2000. För en analys

- av de dyliknande 'monstren' i Birgitta Trotzigs roman *Dykungens dotter* (1986), se Helen Andersson, »Litteratur som virtuell verklighet och drömvision«, i Claes-Göran Holmberg & Jan Svensson (red.), *Mediekulturer: Hybrider och förvandlingar*, Stockholm: Carlssons, 2004. Om de monstruösa varelsernas historia och funktion i olika fiktionsformer, se Helen Andersson, »Monstrens återkomst: en modern teratologi«, i *Religion och Existens: Årsskrift för Teologiska föreningen i Uppsala*, Uppsala, 2006 och »Rätt kött och tillagat: Monster i amerikansk skräckfilm«, i Tomas Axelson & Ola Sigurdson (red.), *Film och religion: Livstolkning på vita duken*, Stockholm: Cordia, 2005.
47. Primo Levi, *Är detta en människa?*, övers. Ingrid Börge, Stockholm: Bonnier Pocket, 1998, s. 101, kurs. H.A. *Muselmänner* är ett ord som användes i lägerjargongen. Själv kallade Levi dessa människoskal för »de drunknade«. De var för honom de sanna vittnena, om vilka han vittnar.
  48. Giorgio Agamben, *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*, övers. Daniel Heller-Roazen, New York: Zone Books, 2002, s. 41.
  49. »The originary relation of law to life is not application but Abandonment. The matchless potential of the *nomos*, its originary 'force of law,' is that it holds life in its ban by abandoning it.« Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, övers. Daniel Heller-Roazen, Stanford: Stanford University Press, 1998, s. 29. Agambens främsta exempel på mänsklighet reducerat till naket liv är *die Muselmänner*.
  50. Eric L. Santner, »Miracles Happen«, i Slavoj Žižek et al. (red.), *The Neighbor: Three Inquiries in Political Theology*, Chicago: University of Chicago Press, 2005, s. 100.
  51. Slavoj Žižek, »Neighbors and Other Monsters«, i *The Neighbor*, 2005, s. 161 f.
  52. Samuel Durrant, »Bearing Witness to Apartheid: J.M. Coetzee's Inconsolable Works of Mourning«, *Contemporary Literature* 40, 1999:3, s. 460.
  53. Agamben, *Remnants of Auschwitz*, 2002, s. 130. För en längre utläggning kring Agambens komplicerade vittnesfenomenologi, se Helen Andersson, »La nuda vita och kvarlevans vittnesbörd«, Karin Nykvist et al. (red.), *Möten: Festskrift till Anders Palm*, Lund: Anacapri förlag, 2007, s. 285–294.
  54. Se Debra A. Castillo, »The Composition of the Self«, *Critique: Studies in Modern Fiction* 27, 1986:3. s. 78–90 och Richard G. Martin »Narrative, History, Ideology: A Study of *Waiting for the Barbarians* and *Burger's Daughter*«, *Ariel* 17, 1986:3, s. 3–21.
  55. Coetzee, »Into the Dark Chamber«, *Doubling the Point*, 1992, s. 368.
  56. Engelskans »stupid« kommer av latinets *stupor*, som betyder både en kroppslig och mental orörlighet eller förlamning.
  57. Detta är beslätat med den »strategiska och äventyrliga« resa som Derrida associerar till i en beskrivning av *la différance*: »Stratégique parce qu'aucune vérité transcendante et présente hors du champ de l'écriture ne peut commander théologiquement la totalité du champ. Aventureux parce que cette stratégie n'est pas une simple stratégie au sens où l'on dit que la stratégie oriente la tactique depuis une visée finale, un *telos* ou le thème d'une domination, d'une maîtrise et d'un réappropriation ultime du mouvement ou du champ.« Jacques Derrida, »La différance«, i *Marges de la philosophie*, 1972, s. 7.
  58. Sklovskij, »Konsten som grepp«, 1971, s. 51.
  59. Theodor W. Adorno, *Minima Moralia: Reflexioner ur det stympade livet* (1951), övers. Lars Bjurman, Lund: Arkiv förlag, 1986, s. 96.
  60. Coetzee, »Into the Dark Chamber«, 1992, s. 364, kurs. H.A.





# DR KENNEDYS SKEVA DIAGNOS

Om berättarens makt och begränsning  
i Joseph Conrads »Amy Foster«

av Tilda Maria Forselius

Forselius (1952) är doktorand i litteraturvetenskap vid Göteborgs universitet. Hon har tidigare arbetat som journalist och redaktör. Avhandlingsprojektet behandlar 1700-talets svenska essätidskrifter med tonvikt på användningen av brevformen. Under de senaste åren har hon publicerat artiklar i tidskrifterna *Women's Writing* och *Clues* samt i flera antologier, exempelvis i *Minette Walters and the Meaning of Justice: Essays on the Crime Novels*, Hadley & Fogde (red.), 2008.

Joseph Conrads novell »Amy Foster« (1901) tematiseras ett tragiskt emigrantöde.<sup>1</sup> Efter en amerikabåts mystiska förlisning spolas en enda överlevande iland vid en ort på den engelska sydkusten. Mannen som kommer från Centraleuropa väcker bybornas rädsla och förundran. Han stör och skrämmer med sitt egendomliga beteende och sina obegripliga ord, och han förblir sedd som besynnerlig – »outlandish« – även när hans ursprung klarnar och hans yttre omständigheter stabiliseras. Att han lär sig begriplig engelska, visar sig vara arbetsduglig och godhjärtad, får lite mark, gifter sig med byflickan Amy, blir pappa – allt detta spelar mindre roll än att han bär tecknen på en annan kultur i sitt kroppsspråk, tal och beteende.

Om man spontant ska återberätta vad »Amy Foster« handlar om ter det sig naturligt att återge novellen just som en historia om en olycksdrabbad emigrant. Sensmoralen blir då att denne inte accepteras i det isolerade samhälle han hamnar i, att rädslan för det främmande sätter igång en utstötningsmekanism hos de trångsynta byborna, och att språk – eller bristen på språk – är centralt i konflikten. Tematiken kring främlingskap och skillnad har följdriktigt satt en prägel på många analyser av novellen, ofta med referenser till författarens egen bakgrund som emigrant.<sup>2</sup>

Men texten erbjuder också – som så ofta hos Conrad – en berättelse om berättande, och ett perspektiv på berättarens makt och begränsningar. Historien om Yanko Goorall är nämligen helt och hållet återgiven som direkt tal, i långa citat inplacerade i en relativt öppen ramberättelse. Det är denna konstruktion och dess diskreta försåtlighet som jag ska fokusera på i det följande. Min läsning kommer således att flytta fokus från emigranten till den som efter hans död berättar om hans öde, distriktsläkare Kennedy.

## Pålitlig eller tvivelaktig

Kennedy kan framstå som en tämligen oproblematisk förmedlare – som en instans att lita

på, en som förstår vad som skedde och som kan återge det på ett någorlunda rättvisande sätt. När exempelvis Edward W. Said läser novellen utifrån exiltematiken nämner han över huvud taget inte historiens berättare, och Hugh Epstein, som tar fasta på impressionistiska aspekter, hävdar uttryckligen att distriktsläkaren är »a receptive, enquiring, competent guide [...] an intelligence at ease with himself« vars empatiska projekt att ge emigranten en historia motarbetas av dunkla krafter i omgivningen, inte minst av Amy Fosters gåtfulla gestalt.<sup>3</sup>

Andra har emellertid uppfattat Kennedy som – med Jürgen Kramers ord – »the heart of the story«.<sup>4</sup> Myrtle Hooper och Jürgen Kramer har på olika sätt analyserat berättarens självframställning och fäst uppmärksamhet på att skildringen av Amy kan ses som ett symptom på doktors begränsade förståelse av den historia han berättar.<sup>5</sup> Det är framför allt med dem jag gör sällskap i min läsning. Till skillnad från dem kommer jag dock inte att i första hand föreslå psykologiska eller existentiella förklaringar till Kennedys motiv och begränsningar, utan i stället fokusera på hur gestalten framträder som 'professionell' maktinstans.

Kennedys roll i novellen väcker frågor om tolkningsföreträdare – mannens, läkarens, forskarens, berättarens – och om relationerna mellan de tre gestalter som enligt ramberättelsen möts: ramberättaren, Kennedy och Amy. Doktorn tycks vara modellerad på den gängse bilden av en etnograf i Conrads samtid: en upptäcktsresande och människokännare som gör en resa in i ett traditionsbundet lokalsamhälle och beskriver folkets jordbundenhet och brist på perspektiv.<sup>6</sup> Hans redogörelse leder tankarna vidare till metoder inom psykologi och socialt arbete, eller mer generellt till hur makt utövas genom berättande om andra människors liv, genom den tolkningsakt och det urval som sådant berättande nödvändigtvis innebär. Att Kennedys föreställningsförmåga har brister är bara antytt och konsekvenserna för de bedömda i historien är dolda bakom hans framställning, som i stort

sett helt dominerar novellen. Att ifrågasätta det legitima i hans slutsatser blir alltså en fråga om att fokusera en särskild aspekt och att tolka subtila signaler i berättandet. Det motiverar en relativt noggrann beskrivning av konstruktionen och en granskning av berättandet om Amy, eftersom hon som många har konstaterat »är uppställd som berättelsens gåta«. <sup>7</sup> Min avsikt i det följande är att beskriva hur Kennedys ethos byggs upp och problematiseras och att på den grunden tolka hans döda vinklar. Den fråga jag ställer är om – och i så fall hur – texten ger läsaren öppningar att genomskåda doktors retorik och därmed att diagnostisera hans berättarmakt, och vad det i så fall betyder för förståelsen av dem han behandlar.

## En »äventyrshistoria« som överskrider konventionerna

»Amy Foster« var länge en relativt bortglömd novell i Conrads produktion. Möjligen sammanhänger detta med att den förknippats med populärkulturen, med romantik och äventyrsberättelse. Novellen skrevs initialt för den stora publiken. Susan Jones ser publiceringen i den illustrerade veckotidningen *Illustrated London News* som ett tecken på att Conrad vid denna tid sökte »the wide, female readership of popular fiction«. <sup>8</sup> På grund av sina blandade läsvanor var Conrad väl insatt i den populära berättelsens konventioner och språk och han har själv beskrivit novellen som »a story of adventure but written not exactly according to the usual formula for work of that kind«. <sup>9</sup> Känslan för det populärt gångbara kombinerades med en stark impuls att experimentera med både gestaltning och innehåll. Gail Fraser menar att »Amy Foster«, »Heart of Darkness« (1899), »Typhoon« (1902) och »The Secret Sharer« (1910) – samtliga skrivna för tidskriftsmarknaden och publicerade som noveller eller fortsättningsberättelser – hör ihop som »a small but

thematically significant and formally innovative body of work« just genom att de utmanar några av genrens mest omhuldade konventioner »such as the positing of a considerably reliable storyteller«. Dessa arbeten provocerar i hög grad till reflektion kring själva berättandet vilket enligt Fraser skiljer dem från Conrads senare kortprosa. <sup>10</sup>

I den internationella Conradforskningen är just berättandets svårfångade sidor sedan länge ett huvudspår. Peter Brooks menar att tidigmodernistiska arbeten som *Heart of Darkness* (i bokform 1902) tvingar fram detta förhållningssätt eftersom de ställer läsaren inför »central questions about the shape and the epistemology of narrative«. <sup>11</sup> Berättarstrukturen i *Heart of Darkness* demonstrerar släktskap med 1800-talets detektivhistorier, hävdar han, men det är modernistiska gåtor det handlar om: i stället för att som i detektivhistorien efterhand servera klagörande svar på de frågor som väckts framkallas här läsarens »reflection on the formal limits of narrative, but within a frame of discourse that appears to subvert finalities of the form«. <sup>12</sup> Liknande medvetenhet om och ifrågasättande av berättandets premisser förekom också i 1700-talets fiktioner, bland annat i den genre som kan kallas detektivberättelsens moder, den gotiska romanen. <sup>13</sup> Till skillnad från den rationella detektiven och från en typisk 1800-talsberättare med alla kort på hand, är den opålitliga – eller åtminstone tvivelaktiga – jagberättaren ett inventarium i den äldre gotiska roman som Conrad återknyter till i *Heart of Darkness* och i många andra av sina berättelser. Brooks ord om *Heart of Darkness* – »a tale of inconclusive solutions to crimes of problematic status« gäller genom formens analogi också för »Amy Foster«. Detta påkallar granskning »on the plane of narrating, in the act of telling«. <sup>14</sup>

## Berättarstrukturen

De inledande orden i »Amy Foster« – »Kennedy is a country doctor« – följs av en beskrivning

av den lilla staden Colebrook och byn Brenzett, belägna vid en bukt i Eastbay-kusten. (s. 105) Fågelperspektivet och frånvaron av ett berättarjag ger till att börja med intryck av att det är fråga om en heterodiegetisk berättelse – det vill säga att berättaren inte är närvarande som person i historien – men efter drygt en sida framträder ett subjekt, uppenbarligen en man, som står för beskrivningen. Denne förklarar att han »[a] good many years ago now, on my return from abroad« var på besök hos sin gode vän distriktsläkaren, som har sin praktik i dalen mellan samhällena. (s. 106) Han följde då med på de resor med häst och vagn i trakten som doktor behövde göra för att besöka sina patienter. Under en sådan färd började Kennedy berätta om Yanko Gooralls tid som bybo.

Den situation som är upprinnelse till doktors redogörelse är således mycket väl definierad i en ramberättelse, som via återblick eller analeps innehåller flera tids- och handlingsplan samtidigt. För det första, eller ytterst om man ser det som en lök, finns ramberättarens återblick på mötet med Kennedy.<sup>15</sup> Det är en avskalad berättarposition i ett obestämt presens, varifrån »jag« ser tillbaka på något som skedde i det förflutna. För det andra finns själva situationen för Kennedys muntliga berättande, eller vad man skulle kunna kalla berättelsen om förmedlingssituationen; en handling som fortgår under en och samma dag på färd i häst och vagn och senare i doktors hem. Först på den tredje nivån som är helt inbäddad i Kennedys diskurs finns historien om vad som hände när Yanko Goorall kom till byn. Denna berättelse bygger inte enbart på doktors egna minnen utan även på sådant som han påstår sig ha tagit del av genom andras berättande.

Ramberättaren, som enligt konstruktionen återger samtliga dessa lager, är liksom Kennedy en homodiegetisk berättare med betydelse för händelseförloppet, men han förblir anonym och tillbakadragen. Efter några sidor avtar hans miljö- och personbeskrivningar och efter en knapp tredjedel blir novellen i stort sett helt monologisk,

uppfylld av doktors stämma. Det tillstånd som läsaren då bjuds att dela har något hypnotiskt över sig: »Not a whisper, not a splash, not a stir of the shingle, not a footstep, not a sigh came up from the earth below – never a sign of life but the scent of climbing jasmine: and Kennedy's voice, speaking behind me, passed through the wide casement, to vanish outside in a chill and sumptuous stillness.« (s. 113) Om ramberättaren alltså inledningsvis varit våra ögon – först dold med fågelseende, sedan ett subjekt med mer närgånget seende – blir han nu våra öron, i ett transförsjunkt lyssnande där det är innehållet i doktors diskurs som drar till sig intresset.

## Kennedys bagage

Vem är då Kennedy, hur byggs hans ethos upp? Ramberättaren har tidigt förklarat att doktorn är en vittberest naturvetare; han började sin bana som marinläkare och blev sedan »the companion of a famous traveller, in the days when there were continents with unexplored interiors« (s. 106) På sätt och vis tycks Kennedy alltså dela en insikt med Yanko om vad det innebär att vara en främling. Det är inte landsflyktens tvång som är gemensam utan upplevelsen att möta en okänd värld. Denna erfarenhet skiljer dem – och den likaledes bereste ramberättaren – från invånarna i Brenzett, som är bundna av sitt jordbruk och går med sänkt blick. Men, får vi vidare veta, den vetenskapliga karriär där Kennedys »papers on the fauna and flora made him known to scientific societies« avbröt han av eget val, för att i stället bli distriktsläkare i denna avkrok vid kusten. (s. 106) Den tentativa förklaring som ramberättaren ger till att Kennedy lämnat vetenskapen tyder på att beslutet bottnade i en kris: »The penetrating power of his mind, acting like a corrosive fluid, had destroyed his ambition, I fancy.« (s. 106) Gåtan i denna ofullständiga förklaring växer med meningen därpå: »His intelligence is of a scientific order, of an investigating habit, and of that unappeasable cu-

riosity which believes that there is a particle of a general truth in every mystery.« (s. 106) Fortsatt vetenskaplig, nyfiken, sanningssökande – var det så att han lämnade vetenskapen på grund av att han kritiskt genomskådade dess premisser, eller vad var det som frätte i »[t]he penetrating power of his mind«? Denna oklarhet är viktig eftersom den antyder att Kennedy har hemlighetsfulla och melankoliska drag, något som texten senare bekräftar: han drabbas av »a spell of moodiness« och avbryter tillfälligt berättandet. (s. 112)

Framför allt tjänar beskrivningen av doktors bakgrund dock till att etablera hans auktoritet som professionell människokännare. Flora och fauna till trots leder referensen till forskning på kontinenter med utforskat inre snarare tanken till samtidens antropologi och psykologi än till botanik och zoologi. Om man väger in Kennedys kommande berättelse associerar jag särskilt till den etnografi som vid tiden förnyade antropologins arbetssätt.<sup>16</sup>

Enligt Allan Hunter var åren kring 1900 »the most energetic period of Conrad's anthropological speculation« då författaren ofta hämtade material och idéer direkt från tidens forskning på området och utvecklade det i sina egna texter.<sup>17</sup> Det finns skäl att, om än bara parentetiskt, nämna den slående likheten mellan Kennedy och antropologen och psykiatrikern W.H.R. Rivers, som var mycket uppmärksam i England under denna tid.<sup>18</sup> Rivers kom från Kent, novellens och även Conrads landskap. Precis som Kennedy hade han varit skeppsläkare innan han blev världsresenär och fältarbetande vetenskapsman. 1898–99 deltog han i Torres sund-expeditionen, som räknas som ett av pionjärprojekten för den nya etnografin, och år 1901, samtidigt som Conrad skrev »Amy Foster«, tillbringade han hos Todafolket i sydvästra Indien. Rivers förordade en komparativ, tvärvetenskaplig kulturforskning och skrev också något senare freudianskt inspirerade arbeten, där bland annat frågan om rasernas (o)förenlighet diskuteras i relation till

det omedvetna. Låt vara att Rivers bara är en av många möjliga förebilder till Kennedy-gestalten, parallellerna ger ändå en fingervisning om de sammanhang där Conrad hämtade impulser. När författaren i ett brev framhöll att »la différence essentielle des races« var huvudmotivet i »Amy Foster«, och lät Kennedy yttra sig om »tragedies [...] arising from irreconcilable differences« (s. 107–108) förnimmer man ekon från denna samtidsdiskussion.<sup>19</sup>

Kennedy bär alltså ett visst bagage. Han är forskare i mänskliga mysterier, inte bara kroppsläkare. Att kunna erövra människors förtroende är en förutsättning för resultaten i sådana verksamheter som har med människans inre värld att göra, och Kennedy sägs ha »the talent of making people talk to him freely«. (s. 106) Som läsare av »Amy Foster« hör vi dock aldrig dessa berättelser utan tar bara del av Kennedys resuméer och tolkningar. Hans perspektiv på de krafter som leder till Yanko Gooralls utslutning och död är inledningsvis övervägande antropologiskt präglad (beskrivningen av bybornas beteende) och utmynnar i ett psykoanalytiskt (beskrivningen av Amy). Men Kennedys berättelse tenderar också att motarbeta sin »vetenskap« och moral, genom undanglidande drag i berättandet och genom att slutets brist på förklaringsvärde återför ljuset till berättaren.

## Blicken på Amy

De båda människors möte med Amy är en nyckel till en misstänksam läsning av Kennedys berättelse.<sup>20</sup> Mötet sker under en vagnsfärd i trakten. Ramberättaren sitter »high in the dogcart« och har ett gott perspektiv på stugorna de stannar till vid för att doktorn ska kunna göra sina sjukbesök. (s. 106) Vagnens rörlighet och upphöjdhets betecknar människens förmåga att kategorisera och värdera. Under färden och från sin höga position ser de båda över en häck in till en trädgård där kvinna står och hänger tvätt utanför en låg, mörk stuga. Medan Kennedy växlar några

ord med henne gör ramberättaren iakttagelser som bäddar för doktors berättelse. »I had the time to see her dull face, red, not with a mantling blush, but as if her flat cheeks had been vigorously slapped, and to take in the squat figure, the scanty, dusty brown hair drawn into a tight knot at the back of the head. She looked quite young. With a distinct catch in her breath, her voice sounded low and timid.« (s. 107) När ramberättaren likgiltigt säger »She seems a dull creature [...]« utvecklar Kennedy omedelbart en karaktärsdiagnos som skulle kunna vara hämtad ur en patientjournal med fokus på, som det hette vid tiden, »idioti«, alternativt en antropologs fältanteckning om en infödd representant av ett studerat folkslag: »She is very passive. It's enough to look at the red hands hanging at the end of those short arms, at those slow, prominent brown eyes, to know the inertness of her mind [...]« (s. 107)

Att avsnittets nyckelord har med seendet, iakttagelsen, att göra kanske inte är så överraskande eftersom det visuella har så stark roll i Conrads estetik. På drygt en halv sida – 16 rader – återkommer verb för observationen av Amy fyra gånger: tre gånger i ramberättarens beskrivning (»to see, to take in, to look«) och en gång i Kennedys direkta tal (»look«) – medan den unga kvinnans egna närsynta, utstående ögon inte tycks se, de beskrivs av doktorn som »slow, prominent brown eyes« som man kan titta *på* för att ställa diagnos. (s. 107) Senare framhålls också att hon är närsynt – att hon således saknar perspektivseende. Kennedy, som påpekar detta, har själv »profoundly attentive eyes« enligt ramberättaren. (s. 106)

Andrew Michael Roberts och Donna Parker-Kinlaw har framhållit att den aktiva blicken i Conrads texter överlag är förknippad med en maktskillnad mellan den seende och den sedda och att seendet som handling befäster en hierarki, vilket innebär att en »politics of the visual is involved [...] because this act is a product of the desire, control or supervision of the one who sees«.<sup>21</sup> Detta objektifierande drag, detta bemäk-

tigande, förstärks här ytterligare genom att Amy blir sedd som en *frånstötande* kropp. Den begreppsapparat som används för att beskriva henne är anmärkningsvärd: de 16 raderna innehåller 14 adjektiv med negativa konnotationer och några få neutrala.<sup>22</sup> Detta överflöd liksom pockar på att upptäckas av läsaren som tecken, som teknik – som vore det en inskriven möjlighet att observera hur det fokuserade objektet skapas av själva betecknandet, snarare än framvisar ontologiska kvaliteter. Men över denna möjliga insikt ligger, som en förledande slöja, Kennedys välmenande läkarroll och de båda berättarnas samförstånd och auktoritativa beteende.

## Den egendomliga kvinnan och det manliga samförståndet

Just här, när dogcarten rullar vidare, uppmärksammas plötsligt objektet från en ny vinkel. När Kennedy motiverad av mötet med Amy påbörjar sin långa muntliga retrospektiva berättelse innehåller den ett antal positiva omdömen om hennes inre egenskaper. Hon har visat sig ha »enough imagination to fall in love« (s. 107), »her heart was of the kindest [...] and she was tender to every living creature [...]« (s. 109), hon var hängivet fäst vid dem hon tjänade piga hos och vid deras hundar, katter, kanariefåglar – till och med vid fruns papegoja. Dessa hjärtegoda karaktärsdrag förklarar att just Amy, av alla tröga och misstänksamma bybor, var den första som visade förbarmande med den skeppsbrutne och gav honom mat. Men när doktorn ska härleda den förälskelse som hon utvecklade är egenskaperna uppenbarligen inte tillräckliga. Kärleken hade med djupare krafter att göra, krafter som Kennedy målade beskriver i mytologiska termer. »It came slowly, but when it came it worked like a powerful spell; it was love as the Ancients understood it: an irresistible and fateful impulse – a possession! Yes,

it was in her to become haunted and possessed by a face, by a presence, fatally, as though she had been a pagan worshipper of form under a joyous sky [...].« (s. 110) Denna passion tycks inte ha haft någon motsvarighet hos Yanko. Hans gensvar på Amys kärlek kommenterar doktorn med att han kanske inte förstod »how plain she was [...] perhaps he was seduced by the divine quality of her pity«. (s. 135)

Kennedy delade Amys förtjusning i Yanko. »She and I alone in all the land, I fancy, could see his very real beauty. He was very good-looking, and most graceful in his bearing, with that something wild as of a woodland creature in his aspect.« (s. 134) Så tycks Amy alltså ändå kunnat *se*, på grund av förälskelsens förtrollning och – givet att detta är doktors berättelse – på grund av att hon såg detsamma som han. Samtidigt införstås hans eget engagemang ha varit av ett betydligt hållfastare slag än hennes. Att Kennedys förhållande till Yanko inte var lidelsefritt framgår av hans avbrott, gestaltat i ellipser, »Ah«-utrop och skiftande stämningar under berättandet. Men det var ändå grundat på hans professionella människokunskap, på relationen läkare-patient. Till detta kommer vad som måste förstås som identifikation män emellan. Under ett par års tid missade doktorn sällan ett tillfälle till en vänskaplig pratstund med Yanko, förklarar han.

Samförståndet byggde på två saker. Först och främst på männens helt olikartade, men ändå jämfört med byborna gemensamma erfarenhet av att ha sett världen – detta som doktorn upprepade gånger refererar till i termer av »adventure«. »He told me this story of his adventure with many flashes of white teeth and lively glances of black eyes«. (s. 117) För det andra yttrade gemenskapen sig i förtrolighet om Amys och Yankos samlevnadsproblem. När paret varit gifta i ett par år, berättar doktorn, anförtrorde Yanko honom att äktenskapet var i någon sorts kris. Amy hade förändrats sedan paret s s fötts. Det har sin betydelse att detta framkommer strax före det tragiska slutet på historien.

»He told me that 'women were funny.'« (s. 137) Generaliseringen upprepas några rader senare: »His wife had snatched the child out of his arms one day as he sat on the door-step crooning to it a song such as the mothers sing to babies in his mountains. She seemed to think he was doing it some harm. Women are funny.« (s. 46) Eftersom Kennedys berättande här återger Yankos tal men utan direkt anvisning om det – till exempel i form av »he said« – skapas en oklarhet om vem som drar slutsatsen. Är det Yankos ord som helt enkelt upprepas eller Kennedys egen åsikt? Tempusväxlingen tyder på att det är en variant av fritt indirekt tal (FID) grundad på Kennedys inlevelse i det han återberättar. Jeremy Hawthorne, som ägnat sig åt ambivalensen mellan återgivet tal och FID i Conrads tidiga prosa, hävdar att den sparsamma användningen av FID »seems always to carry some evaluative force«. <sup>23</sup> Tekniken understryker »the judgemental aspect of the narrative«, men denna värderande nivå kan vara ironisk – det vill säga framställa en karaktärs värderingar snarare än berättelsens. <sup>24</sup> I vilket fall utgör dessa ord, som bekräftar de båda männens samförstånd, den mest kraftfulla generalisering som verbaliseras av någon gestalt i novellen. Varken byborna, som beskrivs kritiskt av Kennedy, eller det främmande, utländska som omtalas fördomsfullt av byborna, blir föremål för så svepande uttalanden.

## Det melodramatiska slutet

Ett förklaringsfokus riktas alltså mot kvinnan som kategori, mot den kvinnliga obegriplighet som är förkroppsligad i Amys gestalt, och de följande händelserna i historien tycks leda den misogynia teorin i bevis. Snart efter det förtroliga samtalet, får vi veta, blev Yanko sjuk i en feber som förklaras som besvär med lungorna, vilket i sin tur sägs vara orsakat av anfall av hemlängtan och en därmed sammanhängande depression. Det tycks vara nostalgi

det handlar om, den feber som beror på att man tvingas vara på fel plats; het längtan efter hemlandet. I detta tillstånd började Yanko feberyra på sitt modersmål på ett sätt som skrämde hans hustru. »He tossed, moaned, and now and then muttered a complaint. And she sat [...] watching every movement and every sound, with the terror, the unreasonable terror, of that man she could not understand creeping over her. [...] There was nothing in her now but the maternal instinct and that unaccountable fear.« (s. 139) Att Amys rädsla är av djurisk karaktär framhöll doktorn redan i början av historien: »a fear resembling the unaccountable terror of a brute ...«. (s. 110) I detta tillstånd kan hon inte ge sin make den omvårdnad han behöver, inte visa den barmhärtighet han frågar efter. När Yanko får ett raseriutbrott blir hon skräckslagen och flyr från hemmet med sonen. Morgonen därpå, när Kennedy gör ett sjukbesök i stugan, finner han Yanko döende.

Detta melodramatiska slut tolkas ofta – och med gott stöd i historien – som en bild av att Amy fått upp ögonen för de »irreconcilable differences« som doktorn redan inledningsvis betecknat som historiens oundvikliga tragik. (s. 108) Amy räds det främmande som hennes make bär på och att han ska överföra sitt obegripliga språk till barnet. Detta är uppenbarligen ett resultat av att hennes kulturella bakgrund, med bybornas motvilja mot det främmande, hinner ifatt henne. Men upplösningen är också – eller framför allt – en bekräftelse på att *kvinnan* är/görs främmande genom Kennedys berättande, när hon framställs som någon som handlar utifrån primitiva och obearbetade impulser.<sup>25</sup> Läsaren som tillsammans med ramberättaren »lyssnar« till Kennedys redogörelse förstår att Amy övergav sin make av samma oklara skäl som hon blev förälskad – djupare krafter tog över. Impliciterat i skildringen är att detta primitiva tillstånd drabbade henne därför att hon inte är intelligen, bildad, civiliserad, berest, man – det vill säga allt det som Kennedy själv är, och varav han delade åtminstone ett par

viktiga aspekter (berest, man) med Yanko.

Doktorn tycks alltså själv upprätta en liknande exkludering som den han moraliserar över. Hans retrospektion har varit ett slags försvarstal för emigrantens rätt till ett liv, trots bybornas misstänksamhet och inskränkthet inför det främmande. Men då den döde Yanko upprättas och symboliskt integreras genom minnet och berättandet, marginaliseras alltså samtidigt den levande Amy och med henne den sorts kvinnlighet hon representerar. Detta tycks ske i samförstånd med ramberättaren, som använder liknande nedsättande ord om henne som Kennedy gör. Exempelvis används i deras diskurser adjektivet »dull« om Amy sex gånger, två gånger av ramberättaren och fyra gånger av Kennedy.

Arrogansen accentueras av att Kennedy tycks behöva blåsa upp sig i en orimlig egocentricitet för att kunna dra sina slutsatser. När han berättar sin historia låter han nämligen förstå att det i denna stund enbart är han själv som minns Yankos död och orsakerna till den, eftersom det bara är han som minns emigranten över huvud taget. Amy påstås ha glömt: »[...] his memory seems to have vanished from her dull brain as a shadow passes away upon a white screen«. (s. 142) Byfolket har också glömt – inte ens som far blir Yanko ihågkommen. Barnet är »Amy Foster's boy«. (s. 142) Konsekvensen av dessa påstådda förträngningar är att det enbart är Kennedy som kan skapa en sensmoral/ställa diagnos i denna historia. Han minns på grund av att han, som professionell människokännare på studiebesök i den aktuella kulturella kontexten, har den utanförståendes perspektiv och förmågan att ordna och värdera händelseförloppet.

## Kennedys ethos sviktar

Men är doktors framställning en som vi bör ta för given? Med detektivromanens begrepp: är kvinnan rättmätigt utpekad, sett utifrån det



tillgängliga bevismaterialet? Conrad hade ursprungligen tänkt kalla novellen »The Husband« eller »The Castaway«, men valde i stället »Amy Foster«. Därmed ville han uppenbarligen fästa läsarens uppmärksamhet på hennes roll. Det kan uppfattas som att han själv tolkade henne som den skyldiga i skeendet.<sup>26</sup> Å andra sidan – och detta är mitt förslag – innebär den starka emfas som titeln ger en sorts distanseringseffekt som betonar hur hon marginaliseras inom ramen för en citerad – och i den meningen ironisk – berättelse. Att det pompösa i Kennedys självframställning är en indikation på behovet av en viss misstänksamhet från läsarens sida har påpekats i tidigare studier, och det finns fler tecken på att hans slutsatser inte är helt tillförlitliga.<sup>27</sup> Särskilt när hans berättande närmar sig slutet av historien tycks hans ethos som människokännare svikta. När han reflekterar över sönderfallet av Yankos och Amys äktenskap åtföljs hypotserna av upprepningar som »I wondered [...] I wondered... [...] it was possible. It was possible«. (s. 137–138)<sup>28</sup> Vidare är, som Kramer påpekar, den förklaring som doktorn ger till Yankos död, »heart-failure«, »significant in its general lack of meaning«.<sup>29</sup> Att hjärtat sviker har alltid en förklaring och är inte i sig en dödsorsak. Den implicita förklaringen må vara att hjärtat stannade på grund av Amys svek, men Kennedy kan inte heller förklara Amys beteende på något tillfredsställande sätt. När han använt ord som »haunted and possessed« om henne och placerat henne i myternas föreställningsvärld tycks han ha ställt en diagnos i psykoanalytiska eller etnologiska termer, men det är tydligt att hans läkaromdöme varit begränsat, för att inte säga lamslaget, i bemötandet av henne. Han återger hur han bryskt tillrättavisade henne när hon anförtrodde honom att hon kände sig panikslagen inför natten med den sjuke, och hur han tog sig tid att granska »her short-sighted eyes, at her dumb eyes that [...] seemed, staring at me, to see nothing at all now«. (s. 139) Trots att han såg hennes panik lämnade han ansvaret till henne, och reflekterar

retrospektivt kring sitt misslyckande med att förutse vad som skulle ske: »I don't know how it is I did not see – but I didn't.« (s. 139)

Ännu märkligare är att Kennedy, trots att han inte var på plats, kan gestalta vad som hände i parets stuga under den avgörande natten. Det är svårt att tro att Amy skulle ha kunnat återberätta scenen för honom, givet den bild han förmedlat av hennes mentala tillstånd. Kanske är det identifikationen männen emellan som i Kennedys minne gör honom till Yankos andra jag, med möjlighet att retrospektivt »se« det han inte kunde förutse. I dödsögonblicket, då doktorn bokstavligen är närvarande, tycks hans sammansmältning med Yanko vara total. Genom FID framställs hur han delar den döendes position och besvikelse: »She had left him. She had left him – sick – helpless – thirsty. The spear of the hunter had entered his very soul. 'Why?' he cried in the penetrating and indignant voice of a man calling to a responsible Maker.« (s. 141)

Man skulle kunna förstå detta som att Kennedy »goes native« som det brukar heta om ett av antropologins/etnologins klassiska kardinalfel – att identifiera sig med det man studerar, utan att kunna reflektera kring att detta sker. Man kan förstås också se honom som en inlevelsefull berättare som har fullt sjå med att få ihop minnen och känslor till en helhet, och som därför inte kan vara så noga med alla detaljer. I vilket fall innebär gestaltningen av Yankos sista dygn ett slags sammanbrott för Kennedys rationella framtoning, något som aktualiserar ramberättarens kryptiska kommentar om det genomträngande skarpsinne, som »acting like a corrosive fluid«, hade förstört doktors tidigare karriär. (s. 106) Doktors berättelse avslutas också med en bild av den manliga sårbarheten. Att män som Yanko kan snärjas, dras ner, dö har framgått av hans upprepade liknelse av Yanko vid en vild fågel i en snara (s. 126, 141) eller ett djur i ett nät (s. 112, 141). Kanske gäller den faran inte Kennedy själv, som av allt att döma är på sin vakt, men barnet »with his big black eyes, with his fluttered air of a bird in a

snare« sägs vara sin far Yankos avbild. (s. 142) När änkan lutar sig över sin sons säng »in a very passion of maternal tenderness« ser Kennedy »the other one – the father« och dennes tragiska öde för sitt inre öga. (s. 142)

## Amys ilska

Läsningen slutar i uteblivet klagörande, i en upplevelse av brist. Vad var det som hände? Vem var det som svek och vem blev sviken i denna historia? När reflektionerna går tillbaka på textens uppbyggnad leder de till det möte med Amy som satte igång doktorsns långa analeptiska tal. I ett diakront perspektiv är denna startpunkt för Kennedys berättande faktiskt också fortsättningen på historien. Detta markeras tydligt i näst sista stycket när Kennedy hänvisar till den plats där hon först blev sedd: »She lives in the cottage and works for Miss Swaffer.« (s. 142) Låt oss alltså återvända till den episod där »[a] woman, in full sunlight, was throwing a dripping blanket over a line stretched between two old apple-trees« (s. 107)

Hooper drar uppmärksamheten till »the hermenutic status of Amy's red cheeks« i detta avsnitt.<sup>30</sup> När doktorn från den höga vagnen ropar »How's your child, Amy?« beskrivs den unga kvinnans reaktion: de platta kinderna är röda »as if her flat cheeks had been vigorously slapped« och »[w]ith a distinct catch in her breath, her voice sounded low and timid« (s. 107) Det är en viktig omständighet för tolkningen, menar Hooper, att detta är enda gången som Amy yttrar sig och att det sker i ramberättelsen, där skildringen av henne inte ännu är invävd i Kennedys intressen. På så sätt får läsaren ett perspektiv på henne som kan tänkas ifrågasätta Kennedys beskrivning. Amys yttrande sker på två sätt: dels genom ett pliktskyldigt svar på frågan (»He's well, thank you«), dels – och viktigare – genom dessa blossande kinder, som Hooper läser som ett uttryck för att Amy har straffats och lidit.

Hooper visar på möjligheten att ge en annan bild av Amy än den av en dum, stum och svekfull flicka i Kennedys framställning, som så många läsningar explicit eller implicit har stött. Hon betonar Amys prioriteringar som mor och att Kennedy inte integrerar dessa som acceptabla förklaringar i sin berättelse. Kennedys egen skuld i de händelser som ledde till Yankos död formar hans berättelse på detta skeva sätt, enligt Hooper. Men bilden av Amy som den tystade och lidande modern, som Hooper gör till sin, går enligt min mening miste om en viktig potential, nämligen den aggressivitet som rymms i tigandet. I det perspektiv jag har anlagt här finns fördelar med att uppmärksamma det som Hugh Epstein har beskrivit som »a stronger force than the flickers of Kennedy's understanding – a silence of a devouring inertness and a region of darkness that swallows up all impression«.<sup>31</sup> I Epsteins tolkning är det just detta svarta hål av tystnad som omöjliggör Kennedys försök »to construct a story, a life«, eller med en mindre tragiskt betonad formulering: det som gör att hans auktoritet punkteras.<sup>32</sup> Det vi bör ta fasta på enligt min mening är just att Amys tystnad *motarbetar* Kennedys slutsatser, och att hennes kindrodnad, som Kramer hävdar, kan ses som »a sign of anger«.<sup>33</sup> Ilskan behöver dock inte sammanhånga med att hon påminns om sitt svek mot Yanko, som Kramer föreslår. Jag vill hävda att hon reagerar på Kennedys position som sådan. Även bortsett från den insikt han påstår sig ha i hennes äktenskap är han, som distriktsläkare, den i trakten som äger makt att tolka henne (rätt eller fel), som kan beskriva sin syn på henne och hennes historia och infoga denna förståelse i en väv av begrepp som hon inte kan påverka och inte ens har del av.

Som många års vetenskapskritik, och framför allt Michel Foucault, har framhållit: Det som ger läkarjournalens beskrivningar, antropologin och psykologin dess auktoritet är inte någon inre, absolut kvalitet i relation till det beskrivna. Diagnosens eller sensmoralens status är i stället baserad på en yttre ram i form av

diskurser och överenskommelser, en »beprö-  
vad erfarenhet« som aldrig är neutral eftersom  
den utgår från ett visst paradigm eller epistem  
– från förutsättningar som omöjliga kan in-  
rymma alla, eller allas, erfarenheter. Samtidigt  
kräver de för att fungera samarbetsvillighet el-  
ler undergivenhet av »objekten« för behand-  
lingen. Sådan makt och sådana skillnader (re-)  
produceras i alla slags vardagliga situationer.  
Så när Amy plötsligt blir sedd från den höga  
dogcarten blir hon omedelbart medveten om  
sin objektstatus. Där står hon med sina röda  
händer och försöker helt opraktiskt hänga upp  
en plaskvåt filt. Och så anmodas hon »ovani-  
från« att svara på en fråga om sitt barns hälsa.  
Närsynt som hon är har hon förmodligen inte  
ens hunnit identifiera Kennedy förrän frågan  
ramlar över henne – en fråga som därtill full-  
ständigt negligerar henne till förmån för barnet.  
Scenen öppnar metonymiskt associationer: by-  
bon inför världsresenären, den efterblivna inför  
vetenskapsmannen, psykiatienten inför psy-  
kiatern, infödingen inför etnografen. Och det  
känner hon – därför blir hon röd om kinderna  
som vore hon i strid och därför är hennes röst  
låg och stockar sig när hon pliktskyldigt svarar.  
Och därför är hon också tyst. »And she says  
nothing at all now.«, förklarar Kennedy. »Not  
a word of him. Never.« (s. 141) Han framstäl-  
ler detta som ett utslag av hennes tröga hjärna.  
Men att hennes röst sviker och att hon inte vill  
tala är en logisk och insiktsfull reaktion. Som  
vi har sett omfattas hon inte av doktors etik.  
Tystnadsplikten, till exempel, tycks denne lä-  
kare aldrig ha hört talas om.

Amys tystnad och rodnad behöver således  
inte psykologiseras i termer av skuld och straff. I  
relation till Kennedy – en man vars makt bygger  
på att han äger »the talent of making people talk  
to him freely« (s. 106) – framstår reaktionerna  
som ett synligt trots, som en aktiv motstånds-  
handling. Gestaltningen visar en underordnad  
kvinna som inte låter sig tämjas som ett 'forsk-  
ningsobjekt', som vägrar samarbeta med den  
som har makten att ställa frågor och diagnoser.

Sådana människor, skriver Billy Ehn och Bar-  
bro Klein om det antropologiska och etnografis-  
ka fältarbetet, »bryter igenom våra frågor och de-  
finitioner och ställer anspråk. I ytterlighetsfallen  
väcker de hat eller kärlek. Forskning blir då en  
genomgripande livserfarenhet, ett 'kulturmöte'  
med oanade följder. Om detta handlar dock sällan  
de färdiga rapporterna. Det har sällats bort  
med hjälp av forskningsproblem och insam-  
lingsmetoder, som avskiljer lidelser och grubbel  
från ämnet.«<sup>34</sup> Vetenskapens krav på rationalitet  
fordrar att forskaren bemästrar »konfrontatio-  
nen med den Andre« med olika metoder, men  
resultatet kan i värsta fall innebära allvarliga för-  
vrängningar, menar Ehn och Klein.<sup>35</sup>

»Amy Foster« är ett exempel på att litterär  
fiktio kan synliggöra detta predikament. Med  
den läsning jag prövat här består »konfronta-  
tionen med den Andre« i novellen inte i första  
hand i bybornas möte med den skeppsbrutne  
emigranten, utan i ramberättarens och Kenne-  
dys möte med Amy. Hennes slutna, kompakta  
kropp provocerar och stör de båda män-  
nen – kanske till och med väcker deras hat – på  
grund av dess »gåtfulla« integritet. Det faktum  
att hon *inte* talar öppet – på det sätt som andra  
påstås göra under doktors inflytande – är vad  
som producerar Kennedys berättande. Kvin-  
nans tysta motstånd framkallar försöket till  
»professionellt« bemästrande; med andra ord  
den historia som Kennedy berättar och som vi  
tillsammans med ramberättaren tar del av. I den  
berättelsen blir den manliga gemenskapen ide-  
aliserad och kvinnan diagnostiserad som trög  
och egendomlig. Doktors problem med att  
göra fallbeskrivningen fullt övertygande berät-  
tar dock samtidigt en annan historia. Sensmo-  
ralen i denna implicita historia är att förmågan  
att berätta är – eller kan vara – en maktutöv-  
ning med döda vinklar. Som läsare är vi förstas  
också utsatta för denna makt, försänkta som  
vi blivit i en sorts hypnotisk trans av doktors  
stämma. Amys tystnad kan dock väcka oss ur  
det förtrollade tillståndet och uppmana till en  
annan sorts kritisk uppmärksamhet.

1. Novellen publicerades 1901 i veckotidningen *Illustrated London News* 119. 1903 utkom den i novellsamlingen *Typhoon and Other Stories*, London: Heinemann. Hänvisningar i denna artikel går till *The Medallion Edition of the Works of Joseph Conrad*. Vol. 3, *The Nigger of the Narcissus. Typhoon*, London: The Gresham publishing co, 1925.
2. Som exempel på olika läsningar av »Amy Foster« med fokus på exiltematiken kan nämnas Ulf Olsson, »något ord, ett fragment åtskilt från jorden«, i *Aiolos: Tidskrift för litteratur, teori och estetik*, 2007: 30–31; Edward W. Said, »Tankar om exil«, i *Från exilen: Essäer 1976–2000*, övers. Hans O. Sjöström, Stockholm: Ordfront, 2006; Wieslaw Krajka, »The Alien in Joseph Conrads 'Amy Foster' and Jerzy Kosinski's The Painted Bird«, i Alex S. Kurczaba (red.), *Conrad: Eastern and Western Perspectives*, vol. 5, Conrad and Poland, Lublin: Boulder, 1996; Ian Watt, *Conrad in the Nineteenth Century*, Berkeley: University of California Press, 1979, s. 23–24.
3. Said, »Tankar om exil«, 2006; Hugh Epstein, »'Where He Is Not Wanted': Impression and Articulation in 'The Idiots' and 'Amy Foster'«, i *Conradiana: A Journal of Joseph Conrad studies*, 1991, vol. 23:3.
4. Jürgen Kramer, »What the Country Doctor 'did not see': The Limits of the Imagination in 'Amy Foster'«, i Daphna Erdinast-Vulcan, Allan H. Simmons et al. (red.), *The Conradian*, »Joseph Conrad: The Short Fiction«, vol 28:2, 2004.
5. Myrtle Hooper lyfter fram att Kennedy inte lyssnar till Amys förklaringar och önskemål och aldrig försöker representera hennes perspektiv. Hooper menar vidare att Kennedys tolkning av händelserna förutsätter Amys tystnad och anmodar kritiska läsningar av hans berättarroll. Se »'Oh, I Hope He Won't Talk': Narrative and Silence in 'Amy Foster'«, i *Conradiana: A Journal of Joseph Conrad studies*, 1996, vol. 21:2. Även Jürgen Kramer behandlar novellen som ett drama om skuld och framhåller Kennedys brist på erfarenhet av eget familjeliv, något som han menar kan ha att göra med den felaktiga diagnos doktorn ställer på Yankos sjukdom. Se »What the Country Doctor 'did not see'«, 2004. Ett par andra studier med berättarkritiska förhållningssätt bör också nämnas: Robert J. Andreach betonar hur de två berättarperspektiven i novellen förenas i en desillusionerad syn på existensen och att Kennedy, genom att skjuta skulden på Amy, rationaliserar sitt eget och kollektivets svek mot Yanko. Se »The Two Narrators of 'Amy Foster'«, i *Studies in Short Fiction* 1965:2. Eve M. Whittaker gör en mycket kritisk genomgång av tidigare tolkningar av novellen och menar att den, läst mot bakgrund av Conrads samtida produktion, understryker kvinnans dolda makt i händelseförloppet. Se »Amy Foster and the Blindfolded Woman«, *Conradiana: A Journal of Joseph Conrad studies*, 2007, vol. 39:3.
6. En ironisk dimension förefaller uppenbar i det faktum att det är ett brittiskt samhälle som studeras, och novellen har beskrivits som »a colonialist story in reverse«. Se Richard Ruppel, »Yanko Goorall in the Heart of Darkness: 'Amy Foster' as Colonialist Text«, i *Conradiana: A Journal of Joseph Conrad studies*, 1996, vol. 28:2, citatet s. 126.
7. Citatet från Olsson, »något ord, ett fragment åtskilt från jorden«, s. 15.
8. Susan Jones, *Conrad and Women*, Oxford: Clarendon Press, 1999, s. 164.
9. Stephen Donovan, *Joseph Conrad and Popular Culture*, New York: Palgrave Macmillan, 2005, s. 176. Brevet finns publicerat i *The Collected Letters of Joseph Conrad*, vol. 2, 1898–1902, Frederick Karl och Laurence Davies (red.), Cambridge: Cambridge University Press, 1986, s. 357.
10. Gail Fraser, »The Short Fiction«, i J.H. Stape (red.), *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996, s. 40.
11. Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Oxford: Clarendon press, 1984, s. 238.
12. *Ibid.*, s. 238.
13. Se till exempel William Patrick Day, *In the Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy*, Chicago: University of Chicago Press, 1985.
14. Brooks, *Reading for the Plot*, 1984, s. 238 resp. 239.

15. Naturligtvis skulle man kunna teoretisera fler berättarlager, men jag begränsar mig här till dem som är relevanta för mina syften.
16. Tankegången är inspirerad av James Clifford, »On Ethnographic Self-fashioning: Conrad and Malinowski«, i Thomas C. Heller, Morton Sosna & David E. Wellbery (red.) *Reconstructing Individualism: Autonomy, Individuality, and the Self in Western Thought*, Stanford, California: Stanford University Press, 1986.
17. Allan Hunter, *Joseph Conrad and the Ethics of Darwinism: The Challenges of Science*, London: Croom Helm, 1983, s. 6.
18. Michael Bevan & Jeremy MacClancy, »Rivers, William Halse Rivers (1864–1922)«, *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, 2004. [<http://www.oxforddnb.com/view/article/37898>, 2008-10-01]
19. Brevet finns i *The Collected Letters of Joseph Conrad*, vol. 2, 1898–1902, s. 399. Se även Kramer, »What the Country Doctor 'did not see'«, 2004, s. 9.
20. Kramer, »What the Country Doctor 'did not see'«, 2004, s. 6f, och Hooper »'Oh, I Hope He Won't Talk'«, 1996, betonar också detta mötes betydelse.
21. Andrew Michael Roberts, *Conrad and Masculinity*. London: Macmillan, 2000, s. 166–167; Donna Parker-Kinlaw, »'Ain't we men?' Illusions of Gender in Joseph Conrad's *The Nigger of the Narcissus*«, *Conradiana: A Journal of Joseph Conrad studies*, vol. 38: 3, 2006, s. 253.
22. Adjektiv med negativa konnotationer: *dull face; red [face]; flat cheeks; squat figure; scanty, dusty [...] hair; low and timid [voice]; dull creature; passive, red hands; short arms; slow, prominent eyes*. Neutrala: *young; brown hair; tight knot; brown eyes*.
23. Jeremy Hawthorne, *Joseph Conrad: Narrative Technique and Ideological Commitment*, London: Edward Arnold, 1990, s. 8.
24. Hawthorne, *Joseph Conrad*, 1990, s. 8.
25. Jämför Kramer, »What the Country Doctor 'did not see'«, 2004, s. 9.
26. Detta förslag presenteras av Kramer, »What the Country Doctor 'did not see'«, 2004, s. 9.
27. Förutom de tidigare nämnda, se även Frederick Karl, *A Readers Guide to Joseph Conrad*. New York: Noonday, 1960, s. 142.
28. Jämför analysen hos Andreach, »The Two Narrators of 'Amy Foster'«, 1965, s. 265.
29. Kramer, »What the Country Doctor 'did not see'«, 2004, s. 9.
30. Hooper, »'Oh, I Hope He Won't Talk'«, 1996, s. 15.
31. Epstein, »'Where He is not Wanted'«, 1991, s. 229–230.
32. Epstein, »'Where He is not Wanted'«, 1991, s. 226.
33. Kramer, »What the Country Doctor 'did not see'«, 2004, s. 7.
34. Billy Ehn & Barbro Klein, *Från erfarenhet till text: Om kulturvetenskaplig reflexivitet*. Stockholm: Carlsson bokförlag, 2007, s. 14
35. Ehn & Klein, *Från erfarenhet till text*, 2007, s. 12.



# BOKEN OM BÖCKER I MEDIEÅLDERN

av Magnus Persson

Persson (1968) är docent och universitetslektor i svenska vid Lärarutbildningen, Malmö högskola. Disputerade 2002 på avhandlingen *Kampen om högt och lågt: Studier i den sena nittonhundratalsromanens förhållande till masskulturen och moderniteten*. Hans senaste bok heter *Varför läsa litteratur? Om litteraturundervisningen efter den kulturella vändningen* (2007). Persson är även verksam som kritiker i *Svenska Dagbladet*.

Ända sedan litteraturen förlorade sitt »fiktionsmonopol« i samband med de audiovisuella mediernas framväxt runt sekelskiftet 1900 har den litterära institutionen tvingats förhålla sig till en mer eller mindre akut legitimeringskris.<sup>1</sup> Svaren på de grundläggande frågorna om vad, hur och varför man skall läsa skönlitteratur har i ljuset av konkurrensen från andra medier fråntagits sina drag av självklarhet, en tendens som blivit än mer påträngande i vår tids visuellt orienterade, multimediala och digitaliserade medieekologi.<sup>2</sup>

Litteraturen har själv tematiserat sina förändrade villkor och legitimeringsmöjligheter i förhållande till mediekulturell förändring: från Goethes fascination för camera obscuran, via Thomas Manns meditationer över röntgenfotografiet och grammfonen, till Don DeLillos inträngande kartläggningar av televisionen eller Jan Kjaerstadts litterära utforskningar av datorteknologi och digitala medier. Enligt medieteoretiker som Marshall McLuhan och Jochen Hörisch bedriver de skönlitterära författarna ett slags medieteknologiskt upplysningsarbete genom att inkorporera nya uttrycksformer som film, radio och television i sina verk.<sup>3</sup> De nya mediernas egenskaper tycks framträda i skarpare belysning när de *remedierats* genom ett gammalt medium som litteraturen.<sup>4</sup> Skönlitteraturen har alltså själv förhållit sig aktivt till legitimeringsfrågan och kopplat den till medieteknologiska förändringar.

I denna artikel vill jag belysa denna problematik med utgångspunkt i en specifik, men samtidigt svåravgränsad, diskursiv praktik: handböcker i konsten att läsa litteratur. Det är en heterogen praktik, som generiskt och stilistiskt befinner sig i spänningsfältet mellan manual, apologi och essäistik. Min övergripande frågeställning kretsar kring hur litteraturens och läsningens förändrade villkor i medieåldern bearbetas – eller inte bearbetas – av handböcker i läsning riktade till den läsande allmänheten.<sup>5</sup> Urvalet begränsar sig i denna uppsats till en handfull nyare exempel.

Den form av handbok jag avser har karaktären av »en bok om böcker« och innehåller ofta explicita resonemang om nyttan eller vikten av att läsa samt kommentarer till ett urval skönlitterära texter som antas styrka eller illustrera de argument för litteraturläsning som artikuleras. I en svensk/nordisk kontext är troligen Olof Lagercrantz *Om konsten att läsa och skriva* (1985) det mest kända exemplet på den typ av handbok jag vill kartlägga. Internationellt kan man konstatera att handboken i litteraturläsning sedan 1990-talet uppvisar en boom, särskilt i Nordamerika. Harold Blooms *How to Read and Why* (2000, svensk övers. *Hur du ska läsa, och varför*, 2001) hör till de mest uppmärksammade exemplen. En variant av handboken har visat sig särskilt vanligt förekommande: apologin. Inom loppet av ett par år runt millennieskiftet utkom i USA åtminstone ett tiotal böcker som i likhet med Glenn C. Arberys *Why Literature Matters* (2001) redan i titeln anknyter till en apologetisk tradition.<sup>6</sup> Det explicita försvarstalet för litteraturen och läsningen är som bekant ingen ny företeelse utan har aktualiserats i olika skeden av historien då litteraturens värde har uppfattats som ifrågasatt. Sir Philip Sidneys *Defense of Poesie/Apologie for Poetry* (1595) och Shelleys *Defence of Poetry* (1821) torde höra till de mest kända exemplen.

En intressant fråga är varför handboken i litteraturläsning tycks uppleva en renässans just nu. J. Hillis Miller skriver i sin bok *On Literature* (2002), som själv är ett uttryck för denna trend, att tänkandet och teoretiserandet om litteraturen intensifieras i tider då dess värde är ifrågasatt. Boomen för modern litteraturteori inleds samtidigt som litteraturens roll i samhället uppfattas som alltmer försvagad. »If literature's power and role could be taken for granted as still in full force, it would not be necessary to theorize about it.«<sup>7</sup> Detta ser jag som en fruktbar utgångspunkt när man skall närma sig handboken i litteraturläsning. Uppvisar handboken någon medvetenhet om hur littera-



turläsningens villkor samspelar med kulturella och medieteknologiska förändringar?

Som N. Katherine Hayles noterat ägnar litteraturvetenskapen sällan texters materialitet någon uppmärksamhet. Det dras en skarp gräns mellan textuella representationer och de teknologier som producerar dem. Men frågan om materialitet måste bli en av litteraturstudier- nas centrala frågor, för annars kan vi inte förstå hur litteraturen förändras under trycket av nya kommunikationsteknologier, hävdar Hayles.<sup>8</sup> Liknande iakttagelser och rekommendationer är centrala inom den tyska litteratur- och medieteori som särskilt kommit att förknippas med Friedrich Kittler. I en uppsats med den symptomatiska titeln »Litteratur och litteraturvetenskap som ordbehandling« gör han följande på ett sätt triviala, men oftast förträngda reflexion:

Litteraturvetenskapen arbetar i samma medium som litteraturen. Den är en diskurs om en viss sorts diskurser och har vanligen formen av en bok om böcker. Denna märkliga närhet – otänkbar inom de exakta vetenskaperna och heller inte allmänt spridd inom kulturvetenskaperna – har ofta angivit de metodiska riktlinjerna.<sup>9</sup>

Denna inneslutning riskerar, skriver Kittler, att bli en kortslutning om inte den uttolkande blicken istället fokuserar »undersökningsobjektens materialitet och medialitet«.<sup>10</sup> Som redan McLuhan var inne på kan medieteknologiska innovationer få oss att upptäcka nya saker om gamla medier. Den tryckta bokens »naturlighet« och »självklarhet« eroderar samtidigt som dess mediespecifika egenskaper och historicitet lättare kan uttydas.<sup>11</sup> I ljuset av dessa resonemang kan legitimeringsfrågan radikaliseras: Varför läsa just litteratur? Diskuterar handböckerna mediespecifika skillnader mellan olika praktiker för fiktionsförmedling? Visar handboken en medvetenhet om sin egen – och skönlitteraturens – materialitet eller naturaliserar den tryckta boken som medium? Diskuterar handböckerna vad litteraturen kan göra som inget annat medium kan? Jag har inte ambitionen att här ge några uttömmande svar på

dessa högst komplexa frågeställningar. Genom nedslag i några aktuella handböcker hoppas jag emellertid kunna teckna konturerna av en fascinerande och märkligt utforskad problematik. Handboken i konsten att läsa litteratur har för övrigt varken i Sverige eller internationellt ägnats någon mera systematisk genomlysning.

## Nya medier, gamla tankefigurer

En viktig komponent i den kvalificerade eller »högre« litteraturens självförståelse under moderniteten har varit avståndstagandet från den kommersiella masskulturen.<sup>12</sup> 1900-talets olika audiovisuella medier – filmen, radion, televisionen – har ofta uppfattats som ett hot, och i en särskiljande manöver klassificerats som den genuina litteraturens »Andra«. En mängd undantag existerar naturligtvis, också där aversionen mot masskulturen varit som starkast, exempelvis inom delar av den litterära modernismen. Avsmaken för masskultur kunde hos en författare som T.S. Eliot gå hand i hand med en ambivalent men produktiv fascination för vissa av dess former: kriminalromaner, music hall, jazz etc. Jochen Hörisch sätter i *Ende der Vorstellung: Die Poesie der Medien* (1999) fingret på en intressant paradox i de skönlitterära författarnas mediekritik. Många författare lyckas i sina fiktiva berättelser tematisera litteraturens förhållande till andra medier på ett kreativt och nyfikat vis, men misslyckas ofta kapitalt när han eller hon uttalar sig i ämnet i essäform eller debattartiklar. Ett exempel utgörs enligt Hörisch av Peter Handke. Idealismen, nostalgin och förfallsretoriken bryter på något märkligt sätt lättare igenom när de lämnat fiktionens domäner. Det blir platt och gnälligt.<sup>13</sup>

Hur hanterar handboks författarna runt sekelskiftet 2000 arvet från den gamla masskulturkritiken? Reproduceras de sedvanliga litanerna om hot, förfall, ytlighet och nivellering eller försöker man se andra möjligheter i rela-

tionerna mellan gammalt (den tryckta boken) och nytt (audiovisuella och digitala medier)?

Harold Blooms elegiska hållning i *Hur du ska läsa, och varför* är långtifrån unik. Den ensamme läsaren av Västerlandets stora verk tillhör en stadigt krympande minoritet:

En barndom som i stor utsträckning ägnas åt att se på teve följs av tonår framför en dator, varpå universitetet får ta emot en student som knappast kommer att fördrå en enda antydan om att vi måste tåla vår bortgång hädan som vår ankomst hit: att mogna, det är allt. Läsningen går i kvav, och därmed förskingras en stor del av jaget.<sup>14</sup>

Bloom pläderar för en läsart han kallar den *djupa läsningen*. Legitimeringarna för denna aktivitet är i första hand existentiella – och definitivt inte sociala eller politiska. Läsning är en övning i ensamhet och handlar ytterst om en förberedelse för döden. Genom litteraturen lär vi oss att tala med, eller snarare avlyssna, oss själva. Det är givet, skriver Bloom, att detta är en handling som kräver mer av individen än vad umgänget med massmedierna gör:

Poeten Shelley [...] definierade vid ett tillfälle det poetiskt Sublima som en erfarenhet som förmådde läsaren att avstå från lättsammare nöjen och söka mer svåråtkomliga nöjen. Eftersom läsningen av de bästa dikterna, novellerna, romanerna och skådespelen ofrånkomligen utgör ett mer svårtillgängligt nöje än det mesta av det som furneras visuellt av teve, film, och videospel är Shelleys definition av avgörande betydelse för denna bok. (s. 125 f.)

Vi finner hos Bloom ett par ständigt återkommande ledmotiv i tänkandet om litteraturens förhållande till medierna. Det första är den starka dualismen. Litteratur och massmedier konstrueras dikotomiskt: djup/yta, skrift/teknologi, svårt/lätt. Denna konstruktion innebär att litteraturens egen karaktär av medium och teknologi maskeras eller osynliggörs och att frågor om texters materialitet kan avvisas som irrelevanta. Det andra ledmotivet handlar om kausalitet – litteraturens försvagade ställning antyds vara *orsakad* av de nya medierna. Förhållandet mellan gamla och nya medier

framställs som renodlat antagonistiskt och statiskt. Den samtida medieekologins komplexa och mångskiftande relationer mellan skrift, bild och ljud tas inte i beaktande. Som Hayles skriver är dessa relationer »as diverse and complex as those between different organisms coexisting within the same ecotome, including mimicry, deception, cooperation, competition, parasitism, and hyperparasitism«. <sup>15</sup> Tanken att litteraturen och läsningen också skulle kunna befruktas av de omgivande medierna övervägs aldrig av Bloom. Det tredje ledmotivet handlar om en fundamental diskrepans mellan sätten att läsa litteratur respektive nya medier (och påminner om den paradox Hörisch noterade vad gäller de skönlitterära författarnas mediekritik). Å ena sidan har vi en sensibel och ytterst skicklig textläsare som är vaksam på varje detalj och nyans i de litterära verk som anförs och diskuteras. Å andra sidan har vi en »läsare« av mediekulturen som bryter mot varenda regel för den djupa läsningens praktik och i stället låter sig nöja med grova, schabloniserade och generaliserande karakteristiker.

Dessa drag återfinns också i ett par av de senare svenska exemplen på handböcker. Lars Bäckströms *Att läsa litteratur* (1995) inleds med konstaterandet att »Läsning är en enskild verksamhet, som behöver försvaras i vår tid.« <sup>16</sup> Lite längre fram pekas, för dem som inte redan listat ut det, de skyldiga ut. Massmedierna har blivit vår tids schamaner och präster och:

Om man säger att detta varit kultur för massorna, kultur för att få dem att tänka enhetligt eller inte tänka alls, är det bara en del av sanningen, men en ganska stor del. Jag tror att det moderna utbudet via TV, skvalradio, skivor och ljudband har ungefär samma funktion – som alltså, påstår jag, kan vara att hindra folk från att tänka själva. (s. 12)

Ett par nya motiv dyker upp här. Den individuella receptionen kontrasteras på ett värdeladdat sätt mot den mera kollektiva receptionen av massmedierna där det förstnämnda associeras med självständighet och det sistnämnda med likriktning och omyndigförklaring.

Carl-Göran Ekerwalds *Läsa innantill och bli en annan: Om skönlitteraturens nytthet* (2006) påminner på flera sätt om Blooms bok.<sup>17</sup> Också för Ekerwald är legitimeringarna av litteraturläsningen primärt formulerade i existentiella och individuella termer. Litteratururvalet är, med undantag för den sufiska diktningens framskjutna plats, västerländskt och nationellt. Litteratur handlar om det autentiskt mänskliga och kan fungera som en tröst inför döden. Litteraturen stimulerar fantasin, erbjuder levnadsvisdom och vidareför kulturarvet. Också för Ekerwald är litteraturläsning en verksamhet som hotas av den samtida mediekulturen. Om Bloom var elegisk blir emellertid Ekerwald snarare apokalyptisk:

Att prenumerera på tidningar, slå på TV och radio är att släppa in främmande element. Man vänjer sig. Man ser inte vilken verkan det kan ha på ens nervsystem. Först när man en längre tid avhållit sig från medierna upptäcker man hur störande de egentligen är.

Jag vet att det i världen pågår krig, mord, våldtäkter, misshandel hela tiden. Varför ska jag låta medierna pränta in detta faktum i mig dagligen?

Vi är sensationslystna. Vi blir uppigade. Vårt intresse för det perversa maskerar vi med låtsad indignation och allvarligt framförda krav på åtgärder. Civilisationen är cloaca maxima. (s. 163)

Masskulturkritiken har historiskt sett ofta varit bärare av dystopiska visioner. Att medierna får förkroppsliga det onda och beskrivs med en metaforik som leder tankarna till sjukdom, smuts, förfall, upprensningstvång och sexuell avvikelse är väldokumenterat.<sup>18</sup> Litteraturläsning får med en sådan kultursyn karaktären av motståndshandling. En intressant fråga, som jag inte har möjlighet att här fördjupa mig i, är hur handböckerna konstruerar sina modellläsare eller ideala målgrupper. Vilka egenskaper och värderingar förutsätter handboks författaren att läsaren har? Vem försöker författaren, i det här fallet Ekerwald, att övertyga? Vänder sig handboks författaren till de redan frälsta riskerar en paradox att infinna sig: Den vana och passionerade litteraturläsaren behöver inte bringas

insikt om läsningens värden. Vänder sig författaren till den ännu inte invigde uppstår en annan potentiell svårighet. En läsare som behöver övertygas om litteraturens värde men som inte delar författarens syn på kulturen och medierna riskerar att känna sig alienerad.

## Snabba medier och långsamma böcker

Frågan om *hur* man skall läsa litteratur är, föga förvånande, en av de centrala i handböckerna. Den grundläggande distinktionen handlar om läshastigheten: Skall man läsa snabbt eller långsamt? Som Olof Lagercrantz påpekar i *Om konsten att läsa och skriva* (1985) råder här en påfallande konsensus: »Går man till fackfolk rekommenderar de samtliga långsam, eftertänksam, klarvaken läsning.«<sup>19</sup> Detta gäller också handboks författarna. Men den i handböckerna gängse dikotomin mellan snabb och långsam läsning är tveeggad och kan leda till motsägelser. Den snabba läsningen förknippas ofta explicit eller implicit med medierna. Medier är snabba och böcker är långsamma – och detta måste respekteras. Om litteraturen läses för snabbt upphör den att vara litteratur – och blir ett medium! Samtidigt associeras den snabba läsningen med barndomens läsning – betraktelser över tidiga läserfarenheter är snudd på obligatoriska i handböckerna. Barndomens läsning kodas genomgående positivt – men ses också som ett stadium av förlorad oskuld som man varken kan eller bör återvända till som vuxen. Snabbhetens förknippning med både mediernas ytliga bildflimmer och barndomens förtrollade läsning skapar motsägelsefulla och ambivalenta hållningar till frågan om hur man skall läsa.

I *Där man aldrig är ensam: Om läsandets konst* (1999) placerar Merete Mazzarella in litteraturen och konsten i en »långsamhetens kultur«.<sup>20</sup> Denna kultur kontrasteras implicit och explicit mot ett mediasamhälle som pre-

mierar snabbhet och effektivitet och som har glömt bort vad man skall ha litteraturen till:

En författare som just hade fått ett treårigt statsstipendium blev intervjuad i TV. »Hur många böcker tänker du hinna skriva under den här tiden?« ville den ganska gröna intervjuaren veta. Författaren svarade att han planerade att arbeta på ett och samma projekt hela tiden och att det var mycket osäkert om han överhuvudtaget skulle bli klar innan stipendiet gick ut. »Men får du inte alls dåligt samvete av att inte bli färdig?« undrade intervjuaren. »Nej, varför det?« undrade författaren och rätade på ryggen. »Jag får väl lov att söka nya stipendier. Mitt arbete tar den tid det tar och det kräver absolut närvaro. *Absolut närvaro* är en bristvara i dagens värld.« Intervjuaren nickade respektfullt och tackade. (s. 209)

Lite längre fram i boken, i en ny anekdot, över-sätter Mazzarella sensmoralen i ovanstående passage till att också gälla läsning:

Charkuteribrådet i min kvartersbutik, en äldre, kraftig dam, stod och skar upp medvurst åt mig. Plötsligt sa hon: »Vet ni vad, jag håller på och läser Tibetanska dödsboken. Den finska översättningen är så fin.« Jag försökte låta bli att visa min förvåning – vem är jag att ha förhandsföreställningar om vad mitt charkuteribråde kan tänkas läsa? – så jag sa: »Den har jag inte läst.« Tanten fortsatte att skära och sa: »Man ska läsa den långsamt. Men så är det ju med alla bra böcker.« Också hon representerade långsamhetens kultur. (s. 223 f.)

Ekvationen medier = snabbhet = ytlighet är som sagt en återkommande tankefigur i handböckerna och det är därför knappast överraskande att den privilegierade metoden att läsa blir den långsamma. Men också den svunna barndomens så avgörande läsoplevelser beskrivs alltså med ord som snabb, uppslukande, naiv, inlevelsefull. Handboks-författarna har olika strategier att hantera denna potentiella paradox. Omläsning heter en sådan ofta återopad strategi. Lagercrantz berättar om hur han som ung »vildläste« och att det aldrig föll honom in att man kunde läsa om en bok. Men omläsningen gör det möjligt att »stanna upp vid särskilt vackra och meningsfulla avsnitt. Vi

behöver inte skynda oss ty vi vet fortsättning-  
en« (s. 22). Denna strategi tillåter den snabba läsningen – under förutsättning att den följs av en långsammare och mera begrundande omläsning.

Bloom förespråkar, liksom Ekerwald, omläsning, memorering och högläsning som vägar till den djupa läsningen. Samtidigt spökar det barnsliga sättet att läsa i hans egen text. Det representerar en förlorad oskuld som den erfarna – och professionella – läsaren bara kan drömma om. Barnets sätt att läsa utmålas på en del ställen rentav som den ideala läsarten: »Hur bör man läsa *Lysande utsikter*? Med hjälp av de allra mest grundläggande elementen i ens egen rädsla, ens eget hopp, ens egen ömhet: som om läsaren skulle ha blivit ett barn på nytt« (s. 172). Men Bloom tvingas på ett annat ställe erkänna att han inte längre förmår att »läsa en roman riktigt på samma sätt som för ett halvsekel sen, då jag förlorade mig själv i det jag läste« (s. 196). Med en anspelning på Schiller karakteriseras den vuxne läsarens försök att läsa naivt och odla »inkännandets nöjen« som förvisso fullt legitimt – men dömt att förvandlas till något sentimentalt (s. 208).

Ekerwald beskriver inlevelsefullt »den första tidens lyckliga, rusiga läsperiod« (s. 15). Genom frosserierna i lånade och trasiga häften med »rafflande berättelser om Texas Jack« kunde den unge läsaren genom sin uppslukande och identifikatoriska läsning själv transformeras till hjälte eller bandit. Ekerwalds skildring är inte befriad från ett visst mått av nostalgi, men trycker hårdare än Bloom på *skumläsningens* faror:

En skumläsare frågar inte efter »stämning«. Han eller hon är på jakt efter svar på frågan »hur ska det gå?« [...] Det är behovet som avgör läsförmågan. Den som söker spänning eller kåthet klarar sig bra med att skumläsa. Den som fått lust på något annat, får lov att minska läsfarten och vara mer uppmärksam. Den poetiska sidan i texten, bilderna, musiken, antydningarna förutsätter en viss koncentration. (s. 17)

Skumläsningen associeras starkt med populärlitteratur (spänningsromaner och pornografi) och barn/ungdomar. Den snabba läsningen förknippas också med ett *kroppsligt* sätt att läsa. Spänningen gjorde den unge läsarens ögon »stora, vidöppna« och jakten efter »otuktiga partier« gjorde honom sexuellt upphetsad. (s. 16 f.) Som Karen Littau visar i sin genomgång av litteraturteorins historia under 1900-talet är det just de kroppsliga aspekterna av läsandet som konsekvent tycks marginaliseras, exkluderas eller ignoreras till förmån för tolkningen av texters mening. I centrum står »sense-making« och inte »sensation« eller »affect«. <sup>21</sup> Det kroppsliga förknippas bland annat med känslor, inlevelse och kvinnlighet på ett sätt som också avlägsnar det från den legitima litteraturen och närmar sig masskulturens och mediernas förhatliga lockelser. <sup>22</sup> Littau poängterar att det inte bara är läsarens och läsaktens kroppslighet som behandlats på detta sätt utan även den litterära artefakten själv. Litteraturen har också en »kropp« som består av en uppsättning historiskt varierande materiella egenskaper (manuskript, kodex, hypertext o.s.v.). Även denna kropp har betraktats som mindre relevant. <sup>23</sup>

Hos Bloom och Ekerwald kunde man notera en påfallande ambivalent inställning till den snabba läsningen. Idealisering och nostalgi kolliderade med mera kritiska impulser. I mitt nästa exempel hittar man emellertid ett entydigt avvisande. Arne Melbergs *Läsa långsamt: Essäer om litteratur och läsning* (1999) håller vad titeln utlovar. <sup>24</sup> Till skillnad från exempelvis Bloom, som får problem att själv praktisera sin förordade djupläsning eftersom hans urval av litterära exempeltexter är så stort och dessutom har vissa anspråk på representativitet, så lever Melberg som han lär. Efter den inledande programförklaringen där läsarten *långsam läsning* utreds följer ett antal essäer om bland andra Ekelöf, Rilke och Proust, som demonstrerar (eller översätter) den långsamma läsningens frukter i skrift. Att Melberg verkli-

gen menar allvar står klart i den första av dessa essäer, som inleds så här: »Två svenska kommatecken skall i det följande inrama ett tyskt tankstreck och en tysk punkt för att bearbeta en notoriskt svårhanterlig fråga, nämligen skiljetecken i dikt« (s. 25). Skiljetecknens olika poetiska funktioner och tolkningsmöjligheter i varsin dikt av Stagnelius, Hölderlin, Mörike och Sjöberg utreds sedan grundligt.

Vad kännetecknar då den långsamma läsningen? Melberg börjar med att kort diskutera tre litteraturteoretikers syn på läsning: Barthes, de Man och Fish. Gemensamt för dessa är enligt Melberg att de avvisar varje form av instrumentell legitimering. Läsning är inte ett medel för att få information eller insikter utan ett självändamål. »Läsning är varken annektering eller förmedling men snarare underkastelse: att läsa är att överge sig till det litterära i en text. Sådan är den *blotta* läsning som dessa tre kritiker prisar: läsningen *i sig*« (s. 11). Melberg lyfter sedan fram tre typfall av det han kallar litteraturkritikens vanligaste sätt att undgå läsning: parafrasen, egentlighetens jargong samt den biografiska historiseringen. Ingen av dessa läsararter inrymmer den långsamma läsningen:

Först vid den idisslande omläsningen kan man sätta litteraturens parentes om mening och referens för att i stället börja observera *hur* texten gör sig litterär. Och först vid omläsningen av omläsningen kan man kanske arbeta sig fram till textens unika karaktär av drabbande händelse, som är det momentana evenemang som jag tänker mig att varje text eftersträvar – och som läsningen arbetar för när (och om) den dröjer, väntar och tar om. (s. 16)

Denna, med Nietzsches underbara metafor, idisslande läsart kontrasteras sedan med den snabba läsningen, som i Melbergs utläggning inte bara kritiserats utan förnekas och definieras som ett slags *icke-läsande*.

Att läsa snabbt är att *sluka* litteraturen och faran med litteraturslukning har ju litteraturen själv upplyst oss om med *Don Quijote* och *Madame Bovary* som prominenta exempel. Snabbläsningen kan också liknas vid kedjerökning: den blir en manisk

vana där själva poängen är att varje konsumerad enhet skall vara ny men samtidigt den andra fullständigt lik. Att läsa långsamt är i gengäld att läsa tolkande, *kritiskt*, eftersom långsamläsningen förutsätter omläsning – ja, *är* omläsning – och därför per definition är en *reflexiv* handling. (s. 16)

Melberg sammanfattar: »att skumma, sluka, kedjeläsa är att inte läsa alls, åtminstone inte som litteraturen vill bli läst. Litteraturen vill bli läst för sin egen skull. Litteraturen är asocial och diktatorisk: den kräver läsarens underkastelse.« (s. 16 f.)

Melbergs plaidoyer för den långsamma läsningen är kompromisslös, kanske för kompromisslös. Är det verkligen så att all litteratur vill vara en unik och drabbande händelse? Och vill – eller kan – all litteratur bli läst *lento*? Förutsätter många litterära verk i stället inte en mycket mer varierad rytm och hastighet i läsandet? Intrigberättandet, som inte enbart hör hemma i populärlitteraturens eller mediernas fiktioner, bygger ju på att läsarens mest grundläggande narrativa begär aktiveras: Vad kommer att hända härnäst och hur kommer alltihop att sluta?<sup>25</sup>

Intressant är också hur Melberg åstadkommer sin negativa kodning av den snabba läsningen. De bärande metaforerna skumma, sluka och kedjeröka leder tankarna till mat, konsumtion och tvångsmässigt beroende. Detta är ett vanligt förekommande, närmast klichéartat, bildspråk inom masskulturkritiken. Kopplingen mellan läsning och ätande är kanske i detta sammanhang den mest intressanta. Hos Melberg är denna koppling emellertid inte bara negativ – den långsamma läsningen karakteriserades ju som »idisslande«. Den snabba läsningen ringas också in med metaforer som leder tankarna till förtäring, men då av ett regressivt, infantilt och ohälsosamt slag: sluka och kedjeröka. Om denna negativa kodning skriver Janice Radway:

[T]he consumption metaphor equates the process of perception and comprehension with that of eating. Consequently, mass culture has regularly been

characterized as »predigested«, »pap« or »gruel« which is easily and commonly swallowed whole. [...] The only literature that can provide nourishment for the mind is that which refuses to be immediately comprehensible, that which forces the reader to create new codes with which to decipher its simple signs and complex structures.<sup>26</sup>

Till skillnad från den snabba läsningen av lättsmälta eller färdigtuggade texter kräver den långsamma läsningen en disciplinerad läsare som har stark impuls kontroll och praktiserar uppskjuten behovstillfredsställelse. Melberg talar flera gånger om att läsaren måste *underkasta sig* texten. Är det rentav genom denna underkastelse som litteraturläsningen konstrueras som en unik aktivitet i en värld av snabba medier och flimrande bildskärmar? Hörisch lyfter fram denna tankefigur som en verksam komponent i de skönlitterära författarnas mediekritik. Botho Strauss till exempel, skriver på ett ställe att i en tid präglad av auktoritetsförlust är boken det enda medium som kräver att mottagaren sänker sitt huvud och sin blick: »Boken – det enda väsen som dagens människa ännu sänker blicken inför, måste sänka blicken inför! Alla andra högre makter blir omedelbart betraktade, utan skam och fruktan!«<sup>27</sup> Denna aura av auktoritet ses som konstitutiv för den tryckta boken och kontrasteras mot de omgivande audiovisuella medierna som alla, med Hörischs ord, kan betraktas som såväl anti-auktoritära som post-metafysiska. De nya medierna döljer inget och kräver ingen underkastelse. Allt som går att visa skall visas.<sup>28</sup>

Men underkastelsen utgör bara ena sidan av den långsamma läsningen. Den rymmer också en frihet, som för Melberg markeras av läsaktens övergång i skrivande. På ett ställe blottar sig emellertid en intressant motsägelse i detta resonemang. Med Proust som exempel har Melberg arbetat sig fram till den konklusion som rör läsandets transformering till skrivande:

Skulle man utläsa en moral ur denna episod – och moralen hos Proust gränsar alltid till poetiken – så måtte det således vara: sluta läsa, börja skriva. Men

en så brutal sammanfattning stämmer ändå inte, ty för att bli skrivande (tillbakablickande, kritiskt reflekterande, avklarnad) måste man ju *samtidigt* vara läsande (spontan, naiv, fysisk, upplevande). (s. 22)

Attributen för *skrivandet* visar sig vara identiska med eller mycket snarlika de som tidigare tillskrivits den långsamma läsningen. Och i bestämningen av *läsningen* introduceras nu egenskaper som snarast leder tankarna till den tidigare negativa karakteristiken av det snabba läsandet. Intressant är även att den skrivande och läsande aktiviteten lyfts fram som samtida. Denna motsägelse visar inte bara, menar jag, att teorier om läsning ofta vilar på en grundläggande dikotomi mellan naiv (snabb) och kritisk (långsam) läsning, utan att ansträngningarna att entydigt privilegiera den ena läsarten riskerar att bli djupt problematiska.

Hillis Miller menar att denna dikotomi är av en aporetisk karaktär.<sup>29</sup> I stället för att välja den ena eller den andra läsarten borde man praktisera båda samtidigt. Genom den snabba och naiva läsningen respekteras och stimuleras läsningens magi; läsarens känsla av att oförmedlat vara transporterad till och delaktig i en annan värld. Genom den långsamma och kritiska läsningen avslöjas obarmhärtigt inte bara textens underliggande värderingar utan också de språkliga grepp som använts för att skapa illusionen av oförmedlad närvaro eller verklighet. Den ideala läsaren skall inte välja utan försöka göra båda sakerna samtidigt. Läsandets apori innebär ett erkännande av företagets nödvändighet – och omöjlighet. Hur skulle man kunna läsa naivt och kritiskt samtidigt?

Men måste dikotomin hanteras som en apori?<sup>30</sup> Litteraturens möjligheter att konstruera olika ideala läsarter är naturligtvis oändliga. En del verk vill inte bli lästa kritiskt (men löper alltså en risk att bli det). Andra kan omöjligen läsas naivt (och avvisas därför av en del läsare). Men många skönlitterära verk, inte bara modernistiska och postmodernistiska, uppmuntrar också det parallella bruket av både naiva och

kritiska läsarstrategier (Italo Calvinos *Om en vinternatt en resande* är ett paradexempel). Om man vidgar perspektivet från det snävt litterära och sätter in frågan om de två motsatta läsarterna i en samtida medieekologisk kontext öppnar sig kanske nya möjligheter.

Tongivande forskare inom fältet nya medier har explicit poängterat att relationen mellan läsarterna har förändrats i och med vårt alltmer intensiva umgänge med digitala medier av olika slag. Här handlar det inte om ett omöjligt val mellan det naiva/snabba och det kritiska/långsamma utan om en ständig pendling eller oscillering mellan det ena och det andra. Lev Manovich talar i sin inflytelserika bok *The Language of New Media* (2001) om framväxten av ett slags »meta-realism« som präglas av just en sådan pendelrörelse:

Like classical ideology, classical realism demands that the subject completely accepts the illusion for as long as it lasts. In contrast, the new meta-realism is based on oscillation between illusion and its destruction, between immersing a viewer in illusion and directly addressing her. In fact, the user is put in a much stronger position of mastery than ever before when she is »deconstructing« commercials, newspaper reports of scandals, and other traditional noninteractive media. The user invests in the illusion precisely because she is given control of it.<sup>31</sup>

Jay David Bolter och Diane Gromala går i sin bok om digital design ännu längre och lyfter fram oscilleringen mellan transparens (naiv, omedelbar) och reflexivitet (kritisk distans) som en fundamental komponent i umgänget med alla digitala artefakter.<sup>32</sup> Om de nya medieteoretikernas hypoteser är rimliga infinner sig den mycket intressanta frågan om inte den förändrade relationen mellan läsarterna i användningen av digitala medier också skulle kunna färga av sig på sätten att läsa tryckt fiktion. Finns det några spår av detta i handböckerna?

## Oscillering och remediering

En anledning till att den snabba läsningen ses som djupt problematisk är alltså att den förknippas med massmediernas höga hastigheter och obönhörliga produktioner av yta. Om litteraturen läses för snabbt riskerar den att förvandlas till ett medium. I en av de nyare svenska handböckerna har jag funnit något så ovanligt som ett bejakande av denna process. Anton Hagwalls och Anders Frostensons *Böcker som knäcker* (2003) är en personligt hållen bok med lästips till unga människor som »vill läsa mer, men som kanske inte alltid hittar vad de letar efter». <sup>33</sup> Författarna poängterar att det inte handlar om böcker man måste läsa.

»Att läsa kan vara som att lyssna på musik, borde vara som att lyssna på musik, något som man gör för att man tycker om det.« (s. 4) Så lyder första meningen i vad som snabbt visar sig vara en eklektisk och godtycklig vandring genom framför allt den helt moderna litteraturhistorien. Boken består av korta recensioner, innehållsreferat och – symptomatiskt nog – *literator* över romaner som enligt författarnas mening knäcker, det vill säga är sköna, råttunga, rockar, kort sagt är väldigt bra. I kapitlet »Ung, kåt och misstänkt» behandlas »generationsromaner«, allt från Salingers *Räddaren i nöden* och Lundells *Jack* till Lena Anderssons *Var det bra så?* Under rubriken »Simsalabim« avhandlas bland annat fantasy och under »Noir« allt från Dostojevskij till *American Psycho*.

Denna handbok är ett utpräglat postmodernt och medialiserat specimen av »boken om böcker«. Litteraturen bryts genom en mängd nyare mediers olika mångskiftande prismor. Gamla klassiker får nytt liv för en ny generation genom att sammankopplas med allt från punk och hiphop, till droger och mer eller mindre kända TV-program och kultfilmer. Om språket i Vladimir Sorokins roman *Blått fett* heter det så här: »som när en påtänd Bruno K. Öijer möter Sid

Vicious i en mangafilmm« (s. 34). Författarna beskriver för övrigt själva sin bok som »vårt bokblandband« (s. 5). Ett slags kulturellt och generationsmässigt översättningsarbete spelas upp framför läsarens ögon. Man får intrycket av en eklekticism som löpt amok. Gamla distinktioner är överspelade: mellan »högt« och »lågt«, mellan olika medier, mellan olika stilar och tidsperioder. Ibland sker detta gränsöverskridande på ett parodiskt sätt, som i följande koncisa och »uppdaterade« referat av Strindbergs *Röda rummet*: »Berättelsens huvudperson, Arvid Falk, är en dåtidens motsvarighet till dagens wannabees som kommer till stan för att gå på krogen och jobba med media. Självklart går det åt skogen.« (s. 108)

Det slående är att det till skillnad från i de andra handböckerna just är bokens karaktär av *medium* som skjuts i förgrunden. Genom liknelser och associationer iscensätter Hagwall och Frostenson en mångfald av remedieringar som konsekvent är inriktade på att tillskriva det gamla mediet boken egenskaper som normalt förknippas med nya medier. Handboken är ett »blandband« med popmusik. Att läsa borde vara som att lyssna på musik man gillar. Läsaren instrueras att förhålla sig till handboken som till en ärvd skivsamling: »ta det du gillar, skit i resten« (s. 5). Kopplingarna till den samtida mediekulturen fungerar som en uppmaning att låta sig bli uppslukad av litteraturen. Det handlar om att känna igen sig, hänge sig, njuta. Det handlar om immersivitet, inte om underkastelse och långsamma omläsningar.

Handbokens design förstärker intrycket av postmodernt *bricolage* med sin collageteknik, sin typografiska uppfinningsrikedom och sina hypertextuella korshänvisningar till andra avsnitt i boken, men också till andra mer eller mindre godtyckligt utkorade böcker eller filmer på ett visst tema. Texten är vidare icke-linjär. De olika avsnitten eller kapitlen kan läsas på ett sätt som inte är förutbestämt, som när man navigerar mellan länkarna på en webbsida eller bläddrar fram och tillbaka mellan texterna i



en populärtidskrift. Handboken uppvisar klara drag av det Bolter och Grusin kallar hypermedialitet (hypermediacy), det vill säga en betoning av och tydlig fascination för medier och medieringsprocesser.<sup>34</sup> De många och mångfacetterade remedieringarna gör ofrånkomligen läsaren uppmärksam på textens karaktär av konstruktion.

*Böcker som knäcker* är ett ovanligt exempel på hur handboken i litteraturläsning konsekvent arbetar med remediering och förbereder för en läsart som kännetecknas av oscillering mellan det immersiva och det reflexiva/distanserade. Handbokens målgrupp förutsätts vara väl förtrogen med den samtida mediekulturens former och koder. Att översätta ett medium till ett annat eller att flera medier aktiveras samtidigt som boken ses inte som något problematiskt utan snarare som en självklarhet. Denna, med Hayles ord, *hyperuppmärksamhet* kontrasterar starkt med den *djupa uppmärksamhet* som traditionellt förknippas med litteraturläsning.<sup>35</sup> Den djupa uppmärksamheten föreskrivs på inget sätt av Hagwall och Frostenson, snarare visas den med en ironisk gest fram som en kvarleva från en tid då den litterära bildningens status ännu var oanfrätt. I ett avsnitt som heter »Böcker som räcker« listas åtta böcker vars enda gemensamma nämnare är att de är över ettusen sidor långa. Listan föregås av följande text: »En lista över böckernas Long Island ice tea – långa, mycket, ofta för mycket. Med Krig och fred under armen och ett bokmärke som sticker upp från sidan 967 utstrålar man kunskap och uthållighet ...« (s. 111)

Hagwalls och Frostensons bok avviker alltså från de övriga handböckerna genom såväl sina många och iögonfallande remedieringar som sina ihärdiga försök att ladda litteraturläsningen positivt genom att närma boken till andra och nyare medier. Resonemang om litteraturens intermediala egenskaper förekommer förvisso också hos andra handboks författare, men har här en tendens att reduceras till frågan om filmatiseringar av litterära verk, till vilken

jag strax skall återkomma. Först vill jag bara kort nämna två exempel på hur intermediala frågeställningar kan bryta igenom på sätt som man kan hävda borde, men alltså inte fått konsekvenser för handbokens övergripande idéer om läsning.

Mitt första exempel är Ekerwald. *Läsa innantill* kallar han sin privilegierade läsart. Om läsning och högläsning är två vägar till bemätrandet av denna konst. Men trots att Ekerwald genomgående pläderat för högläsningens förtjänster kommer efterordets förtydligande som något av en chock:

En omständighet borde kanske inte lämnas obeaktad.

Av alla de ovan nämnda åttio författarna har upphovsmannen till denna skrift själv inte läst mycket.

En honom närstående person har alltsedan 1950 dagligen högläst deras verk för honom, i allmänhet under två skilda seanser, varvid åhöraren noterade ställen som han tyckte var anmärkningsvärt »bra« (s. 249)

Denna bekännelse är både överraskande och intressant och man hade väntat sig principiella resonemang om till exempel förhållandet mellan tal och skrift, lyssna och läsa, uppläsning och läsning, uppläsare och lyssnare. Att läsa innantill måste ju rimligen betyda något annat när lässituationens grundparametrar förändras på detta sätt. Att *lyssna* innantill?

Mitt andra exempel är Melberg som i kapitlet »Låshuvuden« (s. 57-70) diskuterar några exempel på hur författare (Rilke, Lindgren, Joyce) brottats med frågan om skriftens förhållande till ett nyare medium som grammofonen. Här tangerar Melberg det Hayles skulle kalla den mediespecifika analysen och riktar intresset mot frågor om texters materialitet och deras relationer till omgivande medieteknologier. Jag har inget att invända mot Melbergs fascinerande läsningar, men ställer mig frågan varför de principiellt viktiga frågor och problem som ventileras i detta kapitel inte lämnar några som helst avtryck i den inledande essän om den

långsamma läsningen. Är det inte ett rimligt antagande att våra nyaste medier förändrar läs- och skrivpraktikerna, precis som de en gång i tiden påverkade Joyce?

Handböckernas resonemang om intermedialitet kretsar som sagt annars uteslutande kring filmatiseringens problematik. I mitt material dominerar föreställningen att filmatiseringar av litterära verk i första hand bör ses som förvanskningar eller sämre kopior. Enligt Ekerwald kännetecknas filmatiseringar av att de »utan undantag återger utskurna bitar av texten på ett sätt som aldrig ger rättvisa åt den fullständiga texten« (s. 24). För Bloom präglas den stora litteraturen av en sådan originalitet och komplexitet att den svårigen kan översättas till rörliga bilder (s. 120).

Att litteraturen kan göra mer och andra saker än filmen är en återkommande tes. Mazzarella slår fast att »det skrivna ordet rymmer helt andra möjligheter än filmen« (s. 178). Tolstojs *Krig och fred* kan, trots dess många filmatiskt tacksamma scener, omöjligt göras rättvisa i en film, eftersom romanen »är en värld och framför allt är den en process, den process som äger rum i själva läsningen« (s. 183). Mazzarella fortsätter med att diskutera litteraturens särart utifrån själva läsoplevelsen, där inte minst lästiden spelar en viktig roll. Läsningen av Tolstoj kräver koncentration och inlevelse, men också avbrott då läsarens eget liv går vidare – något som enligt Mazzarella kan skapa en fascinerande sammansmältning av det levda och det lästa. Min invändning här gäller inte resonemangen kring själva läsakten utan den inledande naturaliseringen av skönlitteraturens status som överlägsen. Litteraturen kan göra andra saker än filmen – ja. Men varför dessa per definition skulle vara »bättre«, mer komplexa etc. än vad filmen förmår är något som fastslås snarare än övertygande argumenteras för.

Liksom uppvärderingen av den långsamma läsningen tycktes beroende av ett ambivalent misskännande av den snabba läsningen kan de medier som definierats som underlägsna lit-

teraturen emellertid göra oväntad comeback. Mazzarella vill på ett ställe demonstrera litteraturens förmåga att främmandegöra det skenbart välbekanta. »Nu är det sommar i Helsingfors. Jag har tid att lägga märke till det vanliga.« (s. 226) I parken ser hon en ung kvinna som ligger och läser. »Med en mjuk rörelse stryker hon en hårslinga ur ögonen, sen tittar hon på klockan. Jag föreställer mig att vad jag ser är början av en film, kanske fransk. Om ett ögonblick ska det komma en ung man – eller en man som inte längre är så ung...« (s. 226) Lite längre fram har berättaren/Mazzarella kommit till sina egna kvarter:

Plötsligt – och nu är jag redan i mitt eget kvarter – tittar jag in genom en portgång. Porten blir som ramen kring en tavla och tavlan består av ett stycke solbelyst gräsmatta, en vattenspridare som rör sig runt, runt och ett par nakna småbarn som skratande springer undan vattenstrålen. Det slår mig att också detta kunde vara en scen ur en film, det kunde vara öppningsscenen, en nostalgisk tillbakablick till – ja, vad då?

Till den gamla, goda tiden, tiden före kriget, före den stora sorgen.

Det är en känsla snarare än en tanke: att man borde kunna ta vara på den gamla goda tiden medan man lever i den. (s. 226 f.)

Det anmärkningsvärda med dessa passager är naturligtvis att berättaren för att åstadkomma den eftersträfvade främmandegöringen tillgriper och så uppenbart förlitar sig på bildmedier. Genom ikonisk projicering blir den iakttagna verkligheten betraktad som vore den en tavla och genom den filmiska projiceringen som vore den en film.<sup>36</sup> Skriftens förmåga att framställa det vardagliga ur nya perspektiv, att göra det vanliga ovanligt igen, måste i detta exempel gå omvägen via andra medier. Mazzarella avslutar avsnittet om främmandegöring med en redogörelse för Sklovskijs begrepp *ostranenie*, som syftar på konstens uppgift att komplicera varseblivningsprocessen. Men denna förmåga är ju inte unik för litteraturen, vilket Mazzarella själv visar genom sitt inkorporerande av andra medier. Man frestas alltså sätta ett stort

frågetecken kring en tidigare utsaga i hennes handbok: »Det är möjligt att vi överhuvudtaget överskattar bildens makt« (s. 183).

Litteraturen är inriktad på mening, medierna på sinnenas varseblivningar. Det är utgångspunkten för Hörischs resonemang om skillnaderna mellan skriften och de nya medierna. De nya medierna kan registrera, lagra och återge varseblivningar utan att ta omvägen via alfabetet. Litteraturen är däremot dömd till omskrivningar: »Vad litteraturen omskriver och frambesvärjer kan man inte uppfatta. För läsaren är det bara de svarta bokstäverna mot ljus bakgrund som kan uppfattas. Resten måste han själv tänka ut eller föreställa sig.«<sup>37</sup>

Diskussionerna om filmatiseringars trohet gentemot den litterära förlagan är, menar han, förlegade.<sup>38</sup> Man kan formulera frågan annorlunda. Till vilka böcker och texttyper kan det, eller kan det inte, finnas en funktionell ekvivalent på film eller video?<sup>39</sup> Till och med den mest inbitna av bokälskare måste enligt Hörisch medge att Edgar Reitz film *Heimat* är »bättre« än de samtida litterära hembygds-skildringarna. Vad som omöjligt kan filmatiseras är istället teologiska och filosofiska verk. Pasolini kunde göra film av Bibeln men det gör inte filmen helig. De stora skrifterna av Kant, Hegel och Heidegger kan inte heller filmatiseras. Filosofiska teorem kan inte representeras på vita duken, trots Eisensteins heroiska men ofullbordade projekt att göra just det med Marx *Kapitalet*.

Självssäkra proklamationer om litteraturens suveränitet och överlägsenhet gentemot filmen klingar falskt i den samtida medieekologin. Det innebär för Hörisch ingen ringaktning av litteraturen, men ett erkännande av att den tryckta boken och de nya medierna förhåller sig på radikalt olika sätt till distinktionen mening/sinnen (Sinn/Sinne) och att de därmed har olika agendor. De nya audiovisuella medierna intresserar sig inte för metafysiken, själen eller idéerna. De ersätter transcendens med transparens.

## Läsningens mirakel och slutet på föreställningen

Det finns en ofta återkommande föreställning om läsningen som ett slags mirakel. Denna föreställning har en närmast mytisk dignitet och kan kanske sägas fungera som läsandets överordnade legitimering: legitimeringen som legitimerar alla andra legitimeringar. Denna föreställning handlar om det ofattbara. Svarta tecken på ett vitt pappersark förvandlas i läsarens huvud till konkreta bilder, ja rentav till liv och verklighet.

Lagercrantz återger denna föreställning alldeles i början av *Om konsten att läsa och skriva*:

Vad sker när vi läser? Ögat följer svarta bokstavstecken på det vita papperet från vänster till höger, åter och åter. Och varelses, natur eller tankar, som en annan tänkt, nyss eller för tusen år sen, stiger fram i vår inbillning. Det är ett underverk större än att ett sädeskorn ur faraonernas gravar förmåtts att gro. Och det sker var stund.

De människor vi möter i böcker liknar de levande. De talar som vi, andas som vi, gråter och skrattar som vi. Men sträcker vi ut armarna för att omfamna dem griper vi i tomma luften.

Det finns en gammal lära om Gud som författare. Gud skrev Bibeln och allt eftersom han skrev blev världen till. Han skrev Adam och Adam trädde fram med kött och blod. Han skrev Eva och Eva stod blomstrande under kunskapens träd. Så långt har ingen författare ännu drivit det. Men de ambitiösa försöker. (s. 7 f.)

En av litteraturens starkaste drömmar har varit att nedteckna och frammana liv genom sina språktecken. En sida av läsandets mirakel handlar alltså om begäret efter transparens: Boksidan upphör att vara en boksida och blir ett fönster mot verkligheten.

Förmågan att översätta språkets tecken till egna inre bilder under läsaktens anses emellertid ofta hotad av den visuella kulturens bombardemang av bilder. Den individuella lä-

sarens kreativa fantasiarbete ersätts av masskulturens prefabricerade och schabloniserade bildvärldar. Är detta en rimlig motsättning? I en av sina amerikanska föreläsningar lyfte Italo Calvino fram *synligheten* som ett av de värden som borde försvaras i det nya millenniet. Förmågan att skilja det direkt upplevda från det man har sett på TV håller på att luckras upp, skriver han. Minnet blir en soptipp av bildpillror.

Att jag tagit med Synligheten i min förteckning över värden som jag tycker bör räddas beror på att jag vill varna för att vi håller på att förlora en grundläggande mänsklig egenskap: förmågan att se med slutna ögon, att få färger och former att springa fram ur rader av svarta bokstäver på ett vitt papper och att *tänka* i bilder.<sup>40</sup>

Det kanske istället är föreställningen om läsningens mirakel som lider mot sitt slut. Drömmen om litterär transparens blev allt svårare att upprätthålla när de nya audiovisuella medierna visade sig kunna göra det som litteraturen bara drömmer om till verklighet. Som Hörisch träffande formulerar det är boken dömd att arbeta symboliskt och ta omvägen över alfabetet medan de nya medierna registrerar och arkiverar verkliga ljus- och ljudvågor. Boken dröm-

mer om att förvandla skenet (Schein) till vara (Sein). De nya medierna drömmer inte utan gör det.<sup>41</sup> Med de nya medierna inleds slutet på föreställningen. Idéerna om transparens och suveränitet måste överges. Litteraturen blir, skriver Hörisch, i dubbel bemärkelse excentrisk. Den har inte längre en oersättlig roll för kommunikationen i samhället och den blir själv alltmer excentrisk, svår, långsam, eftersläpande, a-normal. Men från sin position i marginalen kanske den bättre kan iakttä vad som händer i ett centrum präglad av höga hastigheter och ständig förändring.<sup>42</sup>

Läsningens mirakel sker fortfarande var stund trycksvårta på ett papper transformeras till berättelser i läsarens huvud. Men skriftens magi fungerar annorlunda vid slutet av Gutenberggalaxen. I oscilleringen mellan det naiva och det kritiska sättet att läsa upprepas miraklet gång på gång – samtidigt som det dekonstrueras. Hörisch formulerar det vackert: Också efter slutet på de föreställningar som är möjliga att berätta, och efter slutet på de klassiska föreställningarna om ett slut, så finns det filmer att se, telefonsamtal att ringa, till och med dikter att läsa – som ger en föreställning om slutet på föreställningen.<sup>43</sup>

1. Denna text är tillkommen inom ramen för det av Vetenskapsrådet finansierade forskningsprojektet »Varför läsa litteratur i det postmoderna samhället: Legitimeringsgrunder för litteraturläsning i skola och högre utbildning«.
2. Med begreppet medieekologi betonas att förhållandet mellan olika medier inte kan ses som statiskt utan att gamla och nya medier hela tiden ingår i komplexa beroende- och konkurrensförhållanden. Se N. Katherine Hayles, *Writing Machines*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2002.
3. Marshall McLuhan, *Media: Människans utbyggnader*, Stockholm: PAN/Norstedts, 1967; Jochen Hörisch, *Ende der Vorstellung: Die Poesie der Medien*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.
4. Jay David Bolter & Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1999.
5. Handböcker producerade för undervisningsbruk faller därmed utanför uppsatsens ramar.
6. Glenn C. Arbery, *Why Literature Matters: Permanence and the Politics of Reputation*, Wilmington, Delaware: ISI Books, 2001. Se även t.ex. Mark William Roche, *Why Literature Matters in the 21<sup>st</sup> Century*, New Haven & London: Yale University Press, 2004.
7. J. Hillis Miller, *On Literature*, London & New York: Routledge, 2002, s. 35.
8. Hayles, *Writing Machines*, 2002, s. 19 f.
9. Friedrich Kittler, »Om litteratur och litteraturvetenskap som ordbehandling«, övers. Tommy

- Andersson, i Friedrich Kittler, *Maskinskrifter: Essäer om medier och litteratur*, red. Otto Fischer & Thomas Götselius, Gråbo: Anthropolis, 2003, s. 155.
10. Ibid.
  11. McLuhan, *Media*, 1967, s. 10 ff, 26.
  12. För en översikt och diskussion, se Magnus Persson, *Kampen om högt och lågt: Studier i den sena nittonhundrataletsromanens förhållande till masskulturen och moderniteten*, Stockholm/Stehag: Symposion 2002.
  13. Hörisch, *Ende der Vorstellung*, 1999, s. 75 ff.
  14. Harold Bloom, *Hur du ska läsa, och varför*, övers. Staffan Holmgren, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2001, s. 21. Sidhänvisningar ges hädanefter i den löpande texten.
  15. Hayles, *Writing Machines*, 2002, s. 5.
  16. Lars Bäckström, *Att läsa litteratur*, Stockholm: Sober Förlag, 1995, s. 11. Sidhänvisningar ges hädanefter i den löpande texten.
  17. Carl-Göran Ekerwald, *Läsa innantill och bli en annan: Om skönlitteraturens nytthet*, Stockholm: Karneval förlag, 2006. Sidhänvisningar ges hädanefter i den löpande texten.
  18. Se Persson, *Kampen om högt och lågt*, 2002, s. 27 ff.
  19. Olof Lagercrantz, *Om konsten att läsa och skriva*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1985, s. 21. Sidhänvisningar ges hädanefter i den löpande texten.
  20. Merete Mazzarella, *Där man aldrig är ensam: Om läsandets konst*, Helsingfors: Söderströms, 1999. Sidhänvisningar ges hädanefter i den löpande texten.
  21. Karen Littau, *Theories of Reading: Books, Bodies and Bibliomania*, Cambridge: Polity Press, 2006, s. 154 ff.
  22. Se Persson, *Kampen om högt och lågt*, 2002, s. 38 ff.
  23. Littau, *Theories of Reading*, 2006, s. 2 ff.
  24. Arne Melberg, *Läsa långsamt: Essäer om litteratur och läsning*, Stockholm/Stehag: Symposion 1999. Sidhänvisningar ges hädanefter i den löpande texten.
  25. Se Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1984.
  26. Janice A. Radway, »Reading Is Not Eating: Mass-Produced Literature and the Theoretical, Methodological, and Political Consequences of a Metaphor«, *Book Research Quarterly*, Fall 1986, s. 10.
  27. Strauss citerad efter Hörisch, *Ende der Vorstellung*, 1999, s. 84. Övers. från tyskan av MP.
  28. Hörisch, *Ende der Vorstellung*, 1999, s. 84 ff.
  29. Hillis Miller, *On Literature*, 2002, kap. 5.
  30. Jag har i ett annat sammanhang pekat ut denna frågeställning som en av litteraturpedagogikens mest överhängande. Med begreppet  *kreativ läsning* har jag försökt ringa in en estetisk erfarenhet som aktivt utforskar, problematiserar och vill överskrida statiska gränsdragningar mellan läsarter. Se Magnus Persson, *Varför läsa litteratur? Om litteraturundervisningen efter den kulturella vändningen*, Lund: Studentlitteratur, 2007.
  31. Lev Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge, Massachusetts & London: The MIT Press, 2001, s. 209.
  32. Jay David Bolter & Diane Gromala, *Windows and Mirrors: Interaction Design, Digital Art, and The Myth of Transparency*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2003.
  33. Anton Hagwall & Anders Frostenson, *Böcker som knäcker*, Stockholm: Tiden, 2003, s. 5. Sidhänvisningar ges hädanefter i den löpande texten.
  34. Bolter & Grusin, *Remediation*, 1999, kap. 2.
  35. N. Katherine Hayles, »Hyper and Deep Attention: The Generational Divide in Cognitive Modes«, *Profession*, vol. 38, 2007:1, s. 187–199.
  36. Dessa inom intermedialitetsforskningen centrala begrepp diskuteras utförligt i Anders Ohlsson, *Läst genom kameralinsen: Studier i filmiserad svensk roman*, Nora: Nya Doxa, 1998.
  37. Hörisch, *Ende der Vorstellung*, 1999, s. 155. Översättning från tyskan av MP.
  38. Ibid., s. 154 ff.
  39. Ibid., s. 158 ff.
  40. Italo Calvino, *Sex punkter inför nästa årtusende*, övers. Sven Åke Heed, Stockholm: Bonniers, 1999, s. 112.
  41. Hörisch, *Ende der Vorstellung*, 1999, s. 117 f.
  42. Ibid., s. 130.
  43. Ibid., s. 259.



# RECEPTION/ BEVAKNING/ KRITIK

Stefan Helgesson om Ibn Warraq, *Defending the West*

Arne Melberg om Anders Johansson, *Nonfiction*

Eva Borgström om Marie Öhman, *Här kan jag äntligen tala*

Johan Stenström om David Anthin, *Evert Taubes scener*

Ulf Cronquist om Eva Lilja, *Svensk verslära* och *Svensk metrik*

Anna Nordenstam om Marie Löwendahl, *Min allrabästa och ömmaste vän!*

# Den seglivade Said

## Ibn Warraq, *Defending the West: A Critique of Edward Said's Orientalism*

New York, Prometheus Books, 2007, 556 s.

Edward Suids *Orientalism*, som utkom 1978, har en säregen ställning i vår tid. Den framhålls närmast rituellt och i de mest skilda sammanhang som en disciplinrundande text. Den hamnar på kurslistor i såväl historia som sociologi och litteraturvetenskap. Den är helt enkelt en akademisk klassiker i nivå med Freuds *Drömtydning* eller Max Webers *Den protestantiska etiken och kapitalismens anda*. Men samtidigt, och inte minst inom det postkoloniala fält där *Orientalism* har sin särskilda hemvist, har den utsatts för omfattande kritik. En indiske marxisten Aijaz Ahmads sågning i *In Theory* (1992) är berömd. Den unge Homi Bhabha, en sympatiskt inställd läsare av Said, byggde sin karriär delvis genom peka på outvecklade punkter i hans tankebygge. Robert Young har – samtidigt som han hyllar Said – framhållit att *Orientalism* är ett teoretiskt ofullgånget verk. *Research in African Literatures'* temanummer om Said (»Edward Said, Africa, and Cultural Criticism«, 2005:3) gav prov på en nyansrik och ofta kritisk diskussion av detta verk (bland andra). Elisabeth Oxfeldts fina studie *Nordic Orientalism* (2005) modifierar Said på avgörande punkter.

Skutan *Orientalism* har alltså mottagit upprepede bredsidor men seglar ändå vidare. Att den gör det beror knappast på att Suids verk är ofelbart, utan på dess betydelse för etablerandet av ett vetenskapligt *perspektiv*: studiet av skärningspunkten mellan kunskapsproduktion, kulturella uttryck och kolonial maktutövning. Ali Mazrui, i det nämnda numret av *Research in African Literatures*, kallar honom en »whistleblower«, någon som satte fingret på »annangörandets« risker i sökandet efter kunskap. Men det är just fråga om ett perspektiv, väl att märka, inte en heltäckande sanning eller

en dogm, utan ett etiskt motiverat sätt att närma sig ett kulturhistoriskt material.

En viss precision i historieskrivningen kan vara på sin plats. Det är fel att påstå att *Orientalism* grundade den postkoloniala kritiken. Källorna till det kulturella och intellektuella motståndet mot europeisk imperialism är fler och äldre – det räcker att nämna namn som Aimé Césaire, C.L.R. James, W.E.B. Du Bois, Bankimchandra Chattopadhyay, Frantz Fanon eller Roberto Fernández Retamar. Däremot inledde *Orientalism* en särskild fas i den postkoloniala kritikens historia. Genom sin position som en redan etablerad forskare i *comparative literature* i USA, och genom sin appropriering av samtida kulturvetenskaplig teori – i Foucaults tappning – fick Said själva centrum att bry sig om sin marginal. Den eurocentriska humaniorans bastion i USA fick upp ögonen för sina Andra.

Humanvetenskaperna hade dittills hanterat kunskapens mångfald genom att skilja ut »universella« kategorier som konst och litteratur från »partikulära« intressen som orientalistisk konst, afrikansk folklöre och så vidare. Disciplingränserna mellan å ena sidan konstvetenskap, litteraturvetenskap, sociologi, och å andra sidan orientalistiska discipliner och antropologi gav uttryck åt denna klyvnad. Så sent som på 70-talet, i Oxford, hänvisades Wole Soyinka till antropologiska institutionen när han ville prata om afrikansk litteratur.

*Orientalism* bidrog till att synliggöra denna tudelning. I sina läsningar av bland andra Nerval, Renan och Flaubert och i sin diskussion av de kunskapsmässiga konsekvenserna av Napoleons härtåg i Egypten, ville Said koppla samman ordnandet av kunskapen med utövandet av makt. Kunskapsobjektet »Orienterna«, menade han, var helt enkelt en europeisk skapelse. Följderna av detta kunde spåras ända till vår tid, där USA numera agerade imperiemakt gentemot Mellanöstern (vilken alltid var smärtpunkten i Suids skrivande).

Analysen tog skruv. I Suids efterföljd visade V.Y. Mudimbe – i *The Invention of Africa*



(1988) – och Gauri Viswanathan – i *Masks of Conquest* (1989) – hur Afrika och Indien disciplinerades med kunskap som medel. Den institutionella utvecklingen efter (men inte utslutande på grund av) Saids inpass känner vi alla till: 90-talets postkoloniala genombrott, ifrågasättandet av en eurocentrisk kanon, tvärvetenskapliga överklivningar mellan estetiska vetenskaper, antropologi, sociologi, historia och cultural studies. Skeendet har pågått med särskild intensitet i den anglosaxiska världen. Parallellt med detta har offentligheterna i Europa och Nordamerika blivit spelplats för strider kring den så kallade mångkulturalismen. Utan att gå närmare in på dessa ofta paradoxala, ibland aggressiva debatter är deras djupare innebörd tydlig: ett västerländskt tolkningsföreträdande håller på att vittra bort.

Den *symboliska* betydelsen av *Orientalism* är alltså svår att bortse från. För pseudonymen Ibn Warraq är den symboliska ställningen allt: hans *Defending the West*, med underrubriken *A Critique of Edward Said's Orientalism*, är helt beroende av att *Orientalism* är just så betydelsefull som han hävdar. Mer än så: trots de sympatiskt inställda Said-kritiker som Warraq citerar tycks han förutsätta att det finns en armé av forskare därute som läser Saids bok som Usama bin Laden läser Koranen. Det är halsstarrigt – så fungerar inte det akademiska samtalet. Men så är heller inte *Defending the West* att räkna som ett bidrag till forskningen, utan som ett högljutt inlägg i en ideologisk strid. (Ivrigt påhejat, för övrigt, av tidskriften *Axess* (2007:6) under Johan Lundbergs ledning.)

Bokens tendens sammanfattas i följande formuleringar:

Said has much to answer for. *Orientalism*, despite its systematic distortions and its limited value as intellectual history, has left Western scholars in fear of asking questions – in other words, it has inhibited their research. Said's work, with its strident anti-Westernism, has made the goal of modernization of Middle Eastern societies that much more difficult. His work, wherein all the ills of Middle Eastern societies are blamed on the wicked West,

has rendered much-needed self-criticism by Muslims, Arab and non-Arab alike, nearly impossible. His work has encouraged Islamic fundamentalists, whose impact on world affairs needs no underlining. (s. 54)

Utfall i denna anda varvas i boken med sinsemellan osammanhängande kortessäer – ibland närmast lexikonposter – om västerländska filosofer, makthavare, konstnärer och orientalisterna från antiken och framåt. Här står lite om Alexander den Store, där om Eugène Delacroix. Warraq presenterar läsfrukter, kort sagt. Ibland intressanta sådana, särskilt när det gäller okända orientalisterna, men hur helheten sammantaget utgör en kritik av just *Orientalism* får man närmast gissa sig till.

Det finns en del sakliga poänger man kan ta till sig men som Warraq inte är först på banan med. Exempelvis skäms *Orientalism* av historiska missförstånd, särskilt Saids påstående att Europa dominerande Mellanöstern på 1700-talet, en epok då det osmanska rikets hegemoni i regionen var intakt. Dessutom gör sig Said skyldig till polemiska förenklingar som Warraq är så förtjust i att han måste citera dem både två och tre gånger. Jo, det var överilat av Said att skriva att »varje europé« på 1800-talet per definition måste vara rasist i förhållande till Orienten. I det sammanhanget kan man även tillsammans med Warraq beklaga att Said inte granskade tyska orientalisterna på 1800-talet, vilka just i egenskap av tyskar inte arbetade direkt inom ramen för ett imperialistiskt projekt i Mellanöstern. Men också det »intresselösa«, sympatiska kunskapssökandet kan samverka över tid med maktambitioner. Orientalisterna själva behövde ju inte vara kolonisatörer för att bidra till etablerandet av Europa som kunskapens subjekt. Detta är komplexa frågor. Man kan jämföra med kristna missionärer i södra Afrika som 1) kunde vara ytterst kritiska mot kolonialstyret, 2) kunde ge uttryck för paternalistisk rasism och de facto bidrog till koloniseringen och 3) utbildade den blivande antikononiala eliten. Gensvaret på en så sammansatt historia

kan inte bli häxjakter på individer, men heller inte panegyrier à la Warraq så snart en västerlänning uttalar sig positivt om »den andre«.

På en lite mer kvalificerad nivå kan man, som många har gjort, kritisera Said för inkonsekvenser och förgrovnings i användningen av Foucaults diskursbegrepp. (Said övergav dessutom Foucault efter *Orientalism*.) Hans framställning av den orientalistiska diskursen är statisk och homogen. Man tvingas även fråga om »Orienten« är en verklighet som förvrängs av orientalistisk kunskap, eller om den är ett objekt skapat av orientalisterna. Finns det eller finns det inte en sanning om Orienten i så fall? Said är motsägelsefull på den punkten. Warraq har ibland rätt i fråga om motsägelserna. Däremot tillför han inget av kunskapsteoretiskt värde; tvärtom är han kunskapsteoretiskt naiv, för att uttrycka sig så skonsamt som möjligt.

Foucault, får vi veta, är en »charlatan« (s. 245), och »Marxists, Freudians, and anti-imperialists, who crudely reduce all human activities to money, sex, and power, respectively, have difficulties in understanding the very notion of disinterested intellectual inquiry« (s. 38). Invektiv är billiga i inköp, men var finner vi Warraqs belägg? Var går han i intellektuell närkamp med den filosofiska underbyggnaden hos Foucault, hos freudianer, hos marxister? Ingenstans. Däremot citerar han med gillande en hårdför marxist som Aijaz Ahmad (vars namn han dessutom felstavar »Ahmed«) så snart denne formulerar sig kritiskt om Edward Said (s. 52).

I sin ofokuserade iver att välta omkull allt liberalt och radikalt ifrågasättande av rådande maktförhållanden är Warraq beredd att hämta argument varsomhelst ifrån. Han anlitar okritiskt greve Gobineau, den biologiska rasismens ideologiska anfader, som källa till kunskap om den muslimska världen (s. 81). Han citerar med gillande tendentiöst nonsens från 1960-talet (signerat James Burnham) om den kenyanska befrielse rörelsen Mau Mau (s. 275). Han åberopar den israeliske högerhöken Benjamin Ne-

tanyahu som auktoritet gällande islam (s. 275). Han tar den brittiske vicekungen av Indien Lord Curzons egna skildringar av sin gärning som intäkt för kolonialismens enastående gynnsamma effekter på Indien (s. 238–244). Skulle man ta Warraq på orden blir det obegripligt att miljontals indier gjorde motstånd mot briter. Att kolonialismen i Indien var ett sammansatt fenomen där brittisk lag och despoti gick hand i hand har framhållits med oändligt mycket större finesse och insikt av andra, exempelvis Ramachandra Guha i *India after Gandhi* (2007).

Som läsaren märker hamnar man långt från Said när man försöker gå i clinch med Warraq. Egentligen är det slöseri med tid att bemöta honom – om det inte vore för att den här sortens mischmasch vinner anklag exempelvis i *Axess*, en tidskrift som annars framställer sig som den goda vetenskaplighetens försvarare. Dessutom finns det genuint viktiga frågor som Warraq slarvar bort. Främst bland dessa, och vad jag kan se Warraqs egentliga drivkraft, är striden för en sekulär muslimsk offentlighet. I denna kamp står han egentligen, bisarrt nog, på samma sida som Edward Said.

Ursprungligen var det Rushdieaffären som fick Warraq att börja skriva och på grund av boken *Why I am Not a Muslim* (1995) har han ett dödshot hängande över sig. Bristen på offentlig debatt och intoleransen inför religiösa avfallingar i somliga muslimska länder är ett allvarligt problem, men man löser det knappast genom att slå »Västerlandet« i huvudet på folk. Dessutom hamnar Warraq i en paradox: han hyllar Väst som förebild för att den har frambringat så många kritiker av Väst, vilket gör att han avfärdar dem som kritiserar Väst. Det är en intellektuellt ovärdig tankefigur. Kritiken är den tänkande människans livsluft, om hon så är europeé eller indier eller latinamerikan. Det finns en muslimsk tradition av debatt och oenighet som Warraq inte låtsas om; i afrikanska samhällen finns många former (berättelser, sånger, predikningar) och sammanhang (bymöten, demonstrationståg, kyrkor) där samhällsförhållan-

den kritiseras. Att detta alltför sällan leder till politisk förändring är just ett politiskt problem och ingen inneboende kulturell oförmåga.

Vill jag alltså inte försvara Västerlandet? Vad är det i så fall som behöver försvaras? frågar jag tillbaka. Jag försvarar gärna Bach, Cervantes, Virginia Woolf. Jag ser ingen anledning att försvara Auschwitz, Guantánamo eller apartheid.

*Stefan Helgesson, Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet*

## Spännande motsägelser?

Anders Johansson, *Nonfiction*

*Göteborg, Glänta produktion, 2008, 260 s.*

Reseberättaren presenterar gärna sig själv som en ensamvarg, på väg till områden som ingen annan sett och erfarenheter som ingen annan gjort. Och gör det gärna i presens, för att därmed förstärka intrycket av närvaro och autenticitet. Jonathan Raban, själv en ypperlig reseberättare, anser att det beror på att reseberättaren absolut inte vill förväxlas med den banala turisten. Raban beskriver strategin så här:

The central conceit of the »traveller«, as distinct from the mere »tourist«, was that he was alone in the landscape, its sole, original discoverer. To this end, the travellers' books became engines of mass destruction. They exterminated parties of hikers in the Hindu Kush, wiped out convoys of tour buses, disappeared the cheerful caravan of motorhomes, assassinated park rangers, and left a world ethnically cleansed of everyone except the writer and his dusky native friends. (*Passage to Juneau*, 1999)

Det krävs »conceit« – det vill säga fiktiva medel – för att reseberättelsen och berättaren själv ska framstå som autentiska. Därtill kommer att reseberättarens flitiga användning av presens också bidrar till berättelsens fikionalisering: presensformen demonstrierar att berättaren inte bara var ensam på förut okänt ter-

ritorium utan på något mirakulöst sätt *är där* i skrivande stund, en stund han bara delar med sin läsare.

Jag erinrade mig dessa reselitterära elementa när jag läste kapitlet »Uchuraccay tur och retur« i Anders Johanssons essäsamling *Nonfiction*. Det är nämligen just en reseberättelse från Peru, där Johansson tydligt bött i några år. Den är, som reseberättelser ofta är, blandad med essäistisk reflexion. Här ges information om Perus moderna historia tillsammans med intressanta synpunkter på sanningens vanskligheter inför historiens övergrepp, berättarens moral i relation till historien, skrivandets problem och dess nödvändighet. Dessa reflexioner är instuckna i berättelsen om Johanssons resa till platsen för ett politiskt massmord, Uchuraccay. Berättaren reser förstärkt ensam, inga banala turister inom synhåll, han möts av omgivningens motstånd, och han berättar som om han *är där*: »Jag står på trottoaren«. »Jag tar bussen till Lima«. »Jag tar ett foto«.

Det blir en utmärkt liten reseberättelse. Att den är inplacerad mitt i ett antal polemiska essäer om litteratur och litteraturvetenskap har dessutom fått mig att fundera vidare på den ensamme resenärens litterära uppdrag. Ett återkommande motiv i essäerna är tanken på litteraturens och individens otillräcklighet, förutsatt att litteraturen och individen uppfattas som autonoma storheter. Det gemensamma för fiktionsprosa och sakprosa är den falska tron på en »identitet utan något icke-identiskt: en autentisk fiktion; en ren autenticitet« (s. 61). Individen är inte en »entitet med fasta gränser, en agent som är herre över sina val« (s. 76). Det gäller istället att frigöra sig inte bara från den »liberalistiska människosynen (idén om den autonoma, rationellt handlande individen; det naturliga, enhetliga subjekt som både antas föregå och upprätthålla marknadssamhället), utan från antropocentrismens epistem överhuvudtaget« (s. 189).

Så lyder Anders Johanssons mantra i denna bok. När han så skriver reseberättelse händer

någoting märkligt: han skriver sakprosa som om det vore »ren autenticitet«. Han förvandlas till den ensamme resenären som *är där*, mitt i sin egen berättelse absoluta närvaro. Han blir faktiskt ett skolexempel på en autonom individ, ett enhetligt subjekt med en fiktiviserat autentisk identitet. Kan det rentav vara så att reseberättelsens många ensamma *jag-är-där*-resenärer har en bestämd socialhistorisk och ideologisk funktion: att cementera föreställningen om den autonoma individen? I min bok *Resa och skriva* (2005) framkastar jag att reseberättelsen kan uppfattas som en »allegori just för jagets tolkande och perspektiviska tillägnelse av världen«. Anders Johansson har fått mig att fundera på de historiska och politiska dimensionerna av denna »tillägnelse« och börja misstänka reseberättelsen för att vara den liberalistiska människosynens sista bastion.

Om det nu ligger något i denna fundering så leder den oundvikligen till nästa fråga: varför ägnar Johansson, som i nio av bokens tio essäer ideligen polemiserar mot autenticitet och autonomi, den tionde essän åt att cementera desamma? På detta har jag förstås inget bra svar, men ska jag ändå försöka mig på en kommentar i Anders Johanssons anda, så måste den handla om skrivandets problem. I sin reseberättelse lägger han in en kort kommentar om att »allt skrivande siktar till försoning, oavsett den skrivandes intentioner« (s. 178). De »69 000 våldsamma dödsfall« som han vill dra fram ur Perus moderna historia, med offren i Uchuracay som exempel, kan inte representeras i skrift och kan på inget vis motsvaras av den ensamme resenären. Problemet är förstås välkänt i modernismens estetik: hur representera det som inte låter sig representeras? Johansson citerar gärna Adorno, som inte bara formulerat modernismens aporier utan också demonstrerat hur skribenten med nödvändighet är fångad i det system som han försöker distansera sig ifrån med kritik.

Det betyder knappast att Johansson presenterar sig som reseberättare och exemplariskt

»liberalistisk« individ för att locka sin läsare att ta avstånd från samma individ. Men väl att de polemiskt formulerade meningarna i denna bok oftast är motsägelsefulla. Det gäller inte bara Johanssons syn på individen utan lika mycket hans syn på Peru, USA, Sverige, den svenska »kulturdebatten«, litteraturen och litteraturvetenskapen. I samtliga fall attackerar han ett ideologiskt system som han samtidigt är en del av. Och som han är besvärande medveten om att han är en del av. I denna presentation skall jag koncentrera mig på Johanssons spännande motsägelser.

I ESSÄN OM SITT »USA-hat« skriver Johansson att »Maskinen är tillräckligt stark för att sluka sina kritiker och vända deras kritik till sin fördel« (s. 139). Han har amerikanska exempel i tankarna, som »Michael Moores protest på Oscarsgalan«, men när han skriver »Maskinen« tänker han också på Hardt och Negris »Imperiet«: »det finns ingenting utanför Imperiets självbekräftande legitimitet« (s. 141). Essän är daterad 2003, då kulturn av Hardt och Negri var som mest påfallande. Nu är det istället deras inspiratör Deleuze som Johansson vänder sig till för att hitta det han med en återkommande metafor kallar »flyktlinjer«.

Teratologen (*Åldreomsorgen i Övre Kågedalen*) ger exempel. Hans obehagliga böcker »öppnar flyktlinjer i det färdiga, genomoraliserade samhälle vi rör oss i, den genomgoda litteratur vi läser och den habitus med vars hjälp vi tillägnar oss densamma; öppnar ett deterritorialiserande begär som river sig ur all humanism, moralism, kapitalism, utilitarism och den goda smakens tyranni« (s. 54). Johanssons leda inför samtidens samhälle och dess litteratur eldas här av en smula Adorno (det »färdiga«, d.v.s. »förvaltade« samhället), ett stänk Bourdieu (»habitus«) och en hel del Deleuze (»deterritorialiserande begär«).

Ett annat exempel ger Rimbaud, som Johansson ägnar en essä där han låter sig fascineras av Rimbauds förmåga att »försvinna« från både

litteratur och samhälle. Slutsats: »Livet ska lev-  
vas, inte skrivas, på det att också skriften må  
leva.« Det första ledet verkar logiskt, det andra  
påklistrat (utifrån exemplet Rimbaud). Att  
»också skriften må leva« tyder på att Johansson  
vill behålla några reträttmöjligheter tillbaka in  
i samhället och litteraturen sedan han utfört  
sina symboliska försvinnanden och dragit sina  
flyktlinjer. Johansson vill inte bara befria sig  
ifrån den »autonoma« individen och det »fär-  
diga« samhället, han vill också finna en »ut-  
gång ur svenska språket« (s. 7), han vill rentav  
»sluta skriva« (s. 9). Att han skrivit en bok om  
viljan att sluta skriva tyder ändå på något slags  
skrivlust. Försvinnandet förbereder något slags  
återkomst.

Gilles Deleuze har försett Anders Johansson  
med inspiration till en hel del av denna dialek-  
tik (bortsett från att »dialektik« också är något  
som Johansson efter mästarens föredöme vill  
undfly). Deleuze dyker upp påfallande regel-  
bundet närhelst Johansson har argumenterat sig  
in i en ny motsägelse. Då citeras någon kryp-  
tisk deleuziana som antas visa hur vi skall kom-  
ma vidare. Mästarens bekanta »nomadism«  
uppmuntrar Johansson att i essän »Stil« tänka  
»stil« som det som *bryter* med det personliga  
uttrycket, som »bryter sönder den skrivande in-  
dividens hegemoni, och uppenbarar en öppning  
mot en immanent mångfald« (s. 87) där allt  
»svänger«: »Stilen svänger, tillvaron svänger.  
Endast vårt medvetande försöker övertyga oss  
om att gränsen mellan mig och omvärlden...  
ligger fast« (s. 93). (Jag är frestad att kursivera  
*Endast* och lägga till ett *sic.*) Det som Deleuze  
uppmuntrar är ett slags anarkistisk och rentav  
romantisk impuls: föreställningen om den stora  
förändringen, den nya skapelsen, det alldeles  
nya livet där allt är liv och rörelse, ingenting är  
»färdigt«. Jag skriver »uppmuntrar«, eftersom  
mästaren själv knappast skulle följa med på de  
romantiska utflykter som hans disciplar tillåter  
sig. En demonstration av detta ger Johansson i  
den avslutande essän »Slarv«. Han tror sig ha  
funnit ett deleuzianskt begrepp på svenska och

undrar om det »ultimata slarvandet« kan vara  
»det deleuzianska omsatt i liv« (s. 218). Sva-  
ret är nej, såtillvida att mästaren aldrig skulle  
hemfalla till att vanpryda sin text med en massa  
slarvfel, vilket är den banalitet som Johansson  
tar till för att visa att han är i stånd att slarva och  
därmed undfly svenska språknormer.

Deleuze studerar som bekant gärna utväx-  
lingen mellan *aktion* och *reaktion*, och om han  
uppmuntrar Johansson till ideologisk *aktion* så  
inställer sig ändå snart en *reaktion*: reträtt från  
det omöjliga, återkomst till verkligheten, lit-  
teratur trots allt. Anders Johansson skriver om  
lusten att sluta skriva, han visar sig för att plä-  
dera för försvinnandets konst. Han har dessut-  
om kommit på hur det ska gå till att skriva utan  
att skriva (och det tipset har han för en gångs  
skull inte fått från Deleuze, som skriver regul-  
jär filosofi): det gäller att skriva *essä*.

ANDERS JOHANSSON disputerade för några år  
sedan på en avhandling som vitsigt nog hette  
*Avhandling i litteraturvetenskap* (2003): en  
attack på litteraturvetenskaplig »doxa« inspi-  
rerad av Deleuze och Adorno. Där gällde det att  
skriva avhandling utan att skriva avhandling. I  
essäboken gäller det att »försöka odla ett es-  
säistiskt skrivande som inte har någon plats  
inom akademien« (s. 9). I essän »Humanisten  
som konspirationsteoretiker« utvecklar Johans-  
son sin kritik av »akademien« samtidigt som han  
trevar efter ett essäistiskt alternativ. Han har  
två huvudinvändningar mot svensk humanvet-  
enskap och särskilt litteraturvetenskap: »Man  
fortsätter att producera administrativt använd-  
bar forskning, trots att det inte finns någon ad-  
ministrativ efterfrågan« (s. 187). Och: man äg-  
nar sig åt tolkning, »pragmatisk hermeneutik«.  
Deleuze inspirerar till kritik av tolkning medan  
Johansson lutar sig mot en annan aktuell guru,  
Hans Ulrich Gumprecht, när han hävdar att det  
»humanistiska tänkandets uppgift är inte att be-  
kräfta det verkliga, utan att utvidga föreställ-  
ningen om det verkliga«, det vill säga utveckla  
en *utopisk dimension* (s. 197). (Varför tolkning

skulle stå i motsättning till utopi förblir oklart. Har det inte blivit en ny »doxa« i litteraturvetenskapen att vara *mot* tolkning?)

Eftersom Anders Johansson lockar mig till kritiska kommentarer vill jag nu passa på att deklarerar att jag ofta finner hans kritik av litteraturvetenskapen träffande. Men jag måste tillägga att också denna kritik är motsägelsefull och dras med besvärande romantiska dimensioner. Utifrån en lite preciosa men ändå välkommen kritik av svenska (och europeiska) universitetsmyndigheters flirt med ordet *excellence* kommer Johansson fram till att det »excellentas« motsats skulle vara det »konspirationsteoretiska« tänkandet. (Skulle inte konspiration kräva tolkning?) Sådant tänkande visar alternativa flyktvägar och »den konspirationsteoretiska formen par excellence är essän« (s. 202). Johansson alluderar på Adorno, som utnämnde essän till den *kritiska* formen par excellence i en berömd essä, »Essän som form« (som ingen annan än Anders Johansson överstätt till svenska).

Adorno odlar tanken på det essäistiska skrivandet som systemkritiskt. Det är förstas en lockande tanke för den som söker alternativ till »systemet«, men är ändå, vid minsta eftertanke, en befängt romantisk fantasi. För att ro sin kritiska idé i land måste Adorno göra distinktion mellan *egentliga* essäer – hans egna - och de föraktliga versioner som annars är i svang och som är allt annat än systemkritiska. Johansson följer honom i denna distinktion: han har inte mycket till övers till det som passerar som »essä« i dagens svenska litteratur men vill förstas gärna tänka sig sin egen version som en god utopi och som oanvändbar till det som humanvetenskapen annars används till: »administration«.

Anders Johansson gör också mycket av det som en svensk kritiker och litteraturvetare inte förväntas göra: han blandar uttrycksformer, t.ex. filosofisk kritik med litteraturanlys med reseberättelse med »personliga« inslag. Han är rabiat i sin kritik, allra bäst i sina titlar: »Litteratur som sömnmedel«, »Att inte bli förfat-

tare«, »Yttrandeofrihet«, »USA-hat«, »Humanisten som konspirationsteoretiker«. Det är oftast stimulerande, ibland provocerande. Men ger han det han utlovar: alternativ? Essäisten Anders Johansson gör som dagens essäister brukar göra: börjar och avslutar en essä med interiörer från privatlivet. System-, genre- och institutionskritikern Anders Johansson är så pass välanpassad att han fyller boken med införstådda allusioner och hänger på inte mindre än 294 noter och en kilometerlång litteraturlista – allt i enlighet med humanvetenskaplig »doxa«.

I essän »Yttrandeofrihet« säger Johansson mycket bra om fetischeringen av yttrandefriheten och citerar gillande Göran Rosenberg, för att genast lägga till att Rosenbergs kritik ändå är begränsad eftersom han, som framgångsrik offentlig person, är »källarhålsvarelens själv-goda motsats« (s. 128). Kritiken faller tillbaka på Johansson: även om han svärmar för att försvinna i närmaste »källarhål« så visar hans bok först och främst omöjligheten av att göra detta. Han placerar sig försöksvis i utanför-positioner, prövar alternativ, utvecklar kritik, ofta en träffande och slagfärdig kritik. Och han demonstrerar kritikens begränsningar.

*Professor Arne Melberg, Universitetet i Oslo*

## Text & liv

### Marie Öhman, *Här kan jag äntligen tala: Tematik och litterär gestaltning i Åsa Nelvins författarskap*

*Örebro Studies in Literary History and Criticism 6, Örebro, Universitetsbiblioteket, 2007, 280 s. (diss. Örebro)*

Åsa Nelvin (1951–1981) hann bli en välkänd och respekterad författare trots att hennes produktiva tid var så kort och trots att författarskapet bara omfattar fem titlar - barnböckerna *De vita björnarna* och *Det lilla landet*, romanerna *Tillflyktens hus* och *Kvinnan som lekte med dockor* samt diktcykeln *Gattet*. Om henne har Marie Öhman nu skrivit en doktorsavhandling.

Bokens övergripande syfte är, som titeln anger, att studera författarskapets tematik och konstnärliga gestaltning. Det primära materialet är de skönlitterära texterna, men det biografiska uppmärksammas också till en del. »*Liv* och *text* är två viktiga komponenter i min studie av Åsa Nelvins författarskap, såväl var för sig som sambandet dem emellan«, skriver Öhman. Men hon vill beskriva detta samband på ett annat sätt än vad som tidigare har skett. Om jag har förstått henne rätt så menar Öhman att de biografiska berättelserna om författaren hittills ofta har stått i vägen för att vi ska kunna se de unika konstnärliga kvaliteterna i författarskapet.

Kanske för att Åsa Nelvin i sina skönlitterära texter i så hög utsträckning använde händelser, miljöer och detaljer av olika slag hämtade från det egna livet? Kanske för att hennes liv på flera sätt var så dramatiskt och så tragiskt? Hennes mor dog då hon bara var 10 år gammal och Åsa fick då som barn vistas hos sina släktingar långt hemifrån. Några år senare konstaterades det att Åsa Nelvin själv bar på den sjukdom som hade berövat hennes mor livet. Denna insikt hade hon alltså med sig under hela sin kreativa tid. Nelvin gick sin död till mötes bara några veckor innan hennes sista bok skulle publiceras, den bok som kom att bli hennes verkliga genombrott.

En grundtanke i Marie Öhmans avhandling är att Nelvins texter inte passade in i den litteratursyn som de samtida kritikerna hade med sig när de läste dem och att denna osamstämmighet sedan har häftat fast vid bilden av författarskapet. Öhman beskriver det då rådande idealet som en slags socialrealism som premierade det samhällstillvända och det vardagsnära. Hon polemiserar gång på gång mot såväl psykologiserande läsningar, där de skönlitterära texterna tänks handla om någon form av identitetsutveckling, som mot mer genusinriktade ansatser. Och kanske särskilt mot de sistnämnda. Hon skriver att författarskapet inte kan sättas i samband med »en självbiografisk kvinnolitterär tradition, där ett biografiskt innehåll anses vara resultatet av någon form av identitetsprojekt med politiska

förtecken« (s. 22). Ett sådant synsätt gör inte rättvisa åt Nelvins mångfasetterade texter, menar Öhman. Men riktigt hur hon tänker sig att skiljelinjen mellan Nelvins estetik och den kritiserade självbiografiskt kvinnolitterära traditionen ser ut förblir ändå ganska oklart.

Öhman menar att »livet och konsten framstår som samma företag för Nelvin, som om de var delar av samma skeende. Hon inte bara biografierar sin litteratur, hon estetiserar också sin biografi. Hur transformationen från liv till text ser ut i Nelvins fall och vad den representerar i ett enskilt verk är därför en av de frågor som avhandlingen söker svara på« (s. 22).

Åsa Nelvins uppmärksammade debutroman *Tillflyktens hus* kom 1975. De fyra centrala motivkomplexen i denna text handlar alla om »tidens gång och det faktum att människor är fast i tiden« (s. 135). Öhman beskriver dem som »tiden och döden«, »kroppen och tiden«, »döden och tidlösheten« och »skapandet och tiden«. Många recensenter ville läsa romanen som en berättelse om ett mentalt sammanbrott, ett psykologiskt kristillstånd. Men Öhman vill inte gå med på en sådan läsning och pekar i stället på den existencialistiska filosofin, och nämner namn som Sartre och Camus, liksom på en absurdistisk estetik med namn som Beckett. Hon lyfter också fram en metanivå i texten som kretsar kring den kreativa processen och menar att skapandet som idé utgör en viktig del av romanens tematik.

Avsnittet om debutromanen är på många sätt mycket intressant, men jag skulle vilja sätta några frågetecken vid en del av de oredovisade värderingar som ligger till grund för resonemanget. Om jag förstår Öhman rätt så utgår hon för det första från att en psykologisk läsning i sig skulle reducera det konstnärliga värdet av en text, alldeles oavsett hur texten och läsningen ser ut. För det andra framskymtar tanken att det konstnärliga värdet skulle komma att öka om det går att visa att texten på något sätt kan knytas till den existencialistiska filosofin. Det finns, som jag tror, ingen grund för den sortens antaganden.

Åsa Nelvins andra roman, *Flickan som lekte med dockor* (1977) har både, under samtiden och senare, ofta satts i samband med det litterära fenomen som nedsättande har kommit att kallas för »bekännelselitteratur«, en genre som definitionsmässigt skrevs av kvinnliga författare. (När män bekänner är det »litteratur« och inte »bekännelselitteratur«.) Öhman är mycket kritisk mot denna förknippning, i mitt tycke alldeles för kritisk eftersom resonemanget för det första bygger på en ganska fyrkantig beskrivning av den litteratur som tänks ingå i genren, en beskrivning som redogör för de problem och begränsningar den hade utan att samtidigt berätta om genrens möjligheter. För det andra finns det kanske fler beröringspunkter än Öhman vill låtsas om mellan Nelvins sätt att undersöka världen och det som återfinns i den kritiserade »bekännelselitteraturen«. Själv gjorde Nelvin i en intervju följande reflektion:

När en man skriver utlämnande om personliga saker är det livsfrågor som avhandlas. När en kvinna gör det blir det »bekännelse«, »privat« och »ointressant«. – Min roman handlar inte om Stumpans utveckling till kvinnokämpe på barrikaderna. [...] Mitt syfte har varit att beskriva en livssituation som jag tror många människor kan känna igen sig i. (s. 149)

Öhman tolkar det som att Nelvin här tar avstånd från bekännelseromanen. »Hon uppger att hennes ambition har varit att skildra en *livssituation* – inte en utveckling, och något som *människor* – inte bara kvinnor – kan känna igen sig i.« (s. 149) Men är det inte i stället det systematiskt ojämlika bemötande som texter skrivna av kvinnliga respektive manliga författare får som är föremål för Nelvins kritik? Som jag tolkar det gör Nelvin helt enkelt bara anspråk på att hennes skönlitterära skildringar av »personliga saker« självklart kommunicerar något annat och mer än enbart privata angelägenheter. Hon är kritisk till att de kvinnliga författarnas skildringar av »personliga saker« reduceras till något utomlitterärt, medan de manligas ges allmänmänniskt intresse.

Åsa Nelvins sista bok, den postumt utgivna *Gattet* (1981), kom att bli det definitiva kriti-

kergenombrottet. Det finns ett lyriskt moment även i hennes romanprosa, men i detta verk har det lyriska draget så gott som helt tagit över. *Gattet* var från början tänkt som en självbiografisk roman, men under arbetets gång förändrades planerna och det hela formades till att bli en diktcykel. Nu hade Nelvin definitivt hittat sin konstnärliga form. Öhman menar att *Gattet* sammansmälter författarskapets tematiska och formmässiga strävanden. »Tiden, rummet och språket framställs alla som något begränsande för den individuella existensen. Dikten själv framstår som det främsta medlet med vilket dessa begränsningar kan överskridas: Metamorfofen utgör en bild för strävan att nå bortom de begränsningar som den egna existensformen innebär.« (s. 240)

Det finns i Marie Öhmans avhandling många intressanta funderingar kring och analyser av vad det är som gör Åsa Nelvins texter så bra som de faktiskt är. Så många att den skarpt polemiska hållningen i förhållande till den kvinnoletterära tradition, som Nelvin ofta har jämförts med, egentligen är ganska överflödiga.

Det håller på att växa fram ett förnyat intresse kring Åsa Nelvins författarskap och jag tror att den här boken starkt kommer att bidra till det. Man kan bara hoppas att den också kommer att ge impulser till en nytugivning av de skönlitterära texterna.

*Docent Eva Borgström, Göteborgs universitet*

## Den mediale Taube

David Anthin, *Evert Taubes scener: Från Cabaret Läderlappen till Gröna Lund*

*Lund, Ellerströms, 2007, 822 s. (diss. Göteborg)*

För snart ett kvartssekel sedan disputerade Rigmor Schill på den första litteraturvetenskapliga avhandlingen om Evert Taubes viskonst. Därefter blev det relativt tyst om Taube. Svenska folket fortsatte att sjunga hans visor men litte-



raturvetarna var upptagna av annat. Det senaste decenniet har emellertid intresset varit i stigande, vilket har sin främsta förklaring i att Göteborgs universitetsbibliotek 1997 förvärvade det stora Taubearkivet. En direkt följd av detta var den Taube-konferens som hölls i Göteborg 1999 under Lars Lönnroths ledning. Året dessförinnan hade Mikael Timm gett ut sin digra Taubebiografi. Föreläsningar med olika aspekter på viskonstnären Taube presenterades vid konferensen av ett antal unga litteraturvetare. Några av dessa stod då i begrepp att påbörja sina avhandlingsarbeten.

Flera av de unga föreläsarna framstod som synnerligen initierade och hade bra uppslag för sitt fortsatta arbete. En av dem var David Anthin som förra året disputerade på avhandlingen *Evert Taubes scener: Från Cabaret Läderlappen till Gröna Lund* (2007). Boken är på drygt 800 sidor. Bara genom sitt omfång kommer den att utgöra den vetenskapliga avhandling som framtida Taubeforskare aldrig kan komma förbi. I trots av vad titeln anger är det inte enbart Taubes scener som beskrivs och analyseras. Här förenas ett antal projekt med olika inriktningar. Uttryckt på ett annat sätt: Här ryms tre eller fyra avhandlingar av normal storlek.

Syftet är att studera Taubes viskonst, hans prosa och lyrik ställd i relation till hans verksamhet som scenkonstnär. I fem kapitel beskriver författaren hur Taube växlar scener, från den intima cabaretsenen i slutet av 1910-talet till den nyinvidga Gyldene Fredens olika scenerum på 20-talet. Han etablerade sig snart som skivartist. Scenerna växte under 30- och 40-talet när han turnerade i folkparker och uppträdde i konsertlokaler. Som grammofonsångare tar han också det nya radiomediet i besittning och under 50- och 60-talet görs en serie program som visar på en både bredare och djupare sida av Taubes diktning och beläsenhet. Under 60-talet produceras en serie TV-program kring Taube och hans vispoetiska inmutningar i gamla och nya världen. Slutkapitlet handlar

om den åldrande nationalskaldens sista scen, Gröna Lund, där han uppträdde under en följd av somrar under 60- och 70-talet.

Ungefär samtidigt med Anthins avhandling gav Olle Edström ut sin musikvetenskapliga generalinventering av Taubes produktion: *Evert Taubes musik – en musikvetenskaplig studie* (2007). Dessa båda arbeten kompletterar varandra. Med sina olika inriktningar visar de på den vetenskapliga spännvidd som Taubes mångåriga produktion inbjuder till studier kring.

Kapiteln hos Anthin skiftar i storlek. Förklaringen ger avhandlingsförfattaren själv: källäget är högst varierande. Det material som finns att tillgå när det gäller Taubes rätt kortvariga roll som kabaréartist 1919 är synnerligen begränsat jämfört med det massiva material som föreligger när »massmediestjärnan Evert Taube« under 50- och 60-talet ska studeras. Den totala materialmängden som Anthin med beundransvärd ihärdighet och noggrannhet har arbetat med har varit betydligt större än vad som i allmänhet gäller för en avhandlingsförfattare. Ur sammanlagt ett tiotal arkiv har han hämtat sitt material. Två av dem är särskilt viktiga. Det första är naturligtvis det stora Taubearkivet vid Göteborgs universitetsbibliotek. Här finns brev, dagböcker, manuskript och korrektur, programblad, fotografier, kontrakt, avräkningar från STIM och mycket annat. Det andra centrala arkivet är Statens ljud- och bildarkiv. Här har Anthin hämtat kopior av radio- och TV-programmen där Taube var huvudperson. Här har han förmodligen också fått tillgång till många av de fonogram som han nyttjar i sina analyser. Avhandlingsförfattaren har dessutom korresponderat med många av de personer som har haft med Taube att göra. Genom personliga samtal, telefonintervjuer, e-postförfrågningar har ytterligare detaljerade uppgifter fogats till den stora samlingen av empiri. Till detta kommer allt tryckt material: recensioner, artiklar och notiser i pressen från 1916 och framåt, samt vidare Taubes många vissamlingar och prosaböcker och all annan sekundärlitteratur som Anthin haft att förhålla sig

till. Av detta omfångsrika och mångskiftande material har Anthin byggt upp sin avhandling som i stort följer kronologin för Taubes liv som visdiktare och artist.

I *Den dubbla scenen* (1978) analyserar Lars Lönnroth muntlig diktning från medeltiden och framåt med utgångspunkt i frågan om hur framförandesituationen formar dikten. I sitt inledningskapitel betonar Anthin att detta perspektiv är centralt även för honom. Nu kan man tycka att Lönnroths funktionella metod skulle kunna kompletteras med senare tiders teoretiskt mer utmanande perspektiv. Mer än trettio år har gått sedan *Den dubbla scenen* gavs ut och teoriutvecklingen inom området har varit minst sagt överväldigande sedan dess. Eftersom det är den performativa sidan av Taubes verksamhet som i så stor utsträckning står i centrum kunde inte minst teoribildningen kring begreppet *performativitet* ha aktualiserats.

Även om avhandlingen i stort bygger på inledningskapitlet i *Den dubbla scenen* har Anthin också hämtat tankemönster från teoretiker som Michail Bachtin och Walter J. Ong. Bachtins namn nämns redan i inledningskapitlet, där förutsättningarna och inriktningen för avhandlingen presenteras. Men det är egentligen i huvudsak vid analysen av visan »Pepita dansar tamborito i Panamá« som Bachtin tillämpas i mer preciserad mening. Det är idén om den medeltida skrott- och karnevalskulturen som appliceras på denna sång. Anthins och min förståelse av denna visa skiljer sig emellertid åt. Anthin betonar det humoristiska i tamboritodansen och ser Pepitas agerande i skrottakulturens ljus. Hennes attityd präglas av såväl »glädje och triumf som av ironi och hånfullhet« (s. 472). Ironi och hånfullhet – ja, men glädje och triumf – knappast! Än mer tveksam är jag till påståendet att Pepita »skrattar åt sig själv och sin egen utsatta situation« (s. 472). För min del dominerar tragiken i berättelsen om den unga indiankvinnan som blivit förförd av en vit man och har förvisats från sitt hem och sin kultur för att i stället tvingas söka sitt levebröd på bordellen. Hennes unga liv

är spolierat. En saklig desillusion dominerar i hennes berättelse om sitt öde: »Den första kärleken så söt/ som socker kan den vara./ den andra kärleken ger tröst./ den tredje handelsvara!« Jag har helt enkelt svårt att associera till skrott och karneval. Om det över huvud taget finns anledning att tala om ett karnevaliskt drag finner man det i den rytmiska durmelodin, men en sådan iakttagelse vore möjlig att göra utan referens till Bachtin.

Evert Taube har ofta uppfattats som en författare och artist vars konst är sprungen ur den spontana improvisationen. Anthin visar i sin avhandling hur välplanerade hans framträdanden i själva verket var, hur uttänkta hans många sidospår och digressioner var, men också med vilken fermitet han kunde rädsla sig ur situationer när han var trött och okoncentrerad eller hur han kunde få felsägningar att framstå som avsiktliga. Ongs forskning om primär och sekundär talspråkighet introduceras redan i inledningskapitlet och tillämpas på ett intelligent och elaborerat sätt vid analysen av hur muntliga drag både karakteriserar Taubes prosa och hans docerande stil som scenartist. Ett avsnitt ur Ongs verk citeras i avhandlingen, och det framstår närmast som om det hade formulerats med Taubes framträdande i åtanke. I korthet går det ut på att all muntlig föredragning utsätts för störningar och den som talar eller reciterar kan på olika sätt distraheras och hamna fel. »Förmågan att på ett elegant sätt rätta till sina misstag – och få dem att inte alls framstå som misstag – är något som skiljer de verkliga sångarna från klåparna«, skriver Ong (s. 369).

När jag inledningsvis tecknade konturerna av avhandlingens fem huvuddelar gav jag endast en blek avspiegling av vad varje kapitel i själva verket omfattar. Det är långt ifrån endast Evert Taubes olika scener som behandlas. I slutet på varje kapitel belyser Anthin med ett eller ett par analys exempel den specifika scenens och framförandesituationens relation till visan/visorna i stort. Inom ramen för varje analys aktualiseras ett antal kontexter. När Taube debu-

terade i Stockholm på Cabaret Läderlappen var »Karl Alfred och Elinor« ett av paradnumren. Anthin presenterar de olika versionerna av visan och resonerar om dess tillkomst. Eftersom »Karl Alfred och Elinor« handlar om en sjöman från Sverige i främmande hamn, kan den kategoriseras som en sjömansvisa, vilket föranleder Anthin att göra en längre exkurs om denna genre. På grundval av sjökaptenen Sternvalls sjömansvisantologi *Sång under segel* och visforskaren Bengt R. Jonssons inventering av olika kategorier av sjömansvisa kommer Anthin fram till att »Karl Alfred och Elinor« tillhör en hybridkategori som han benämner kabarésjömansvisa. Därefter går avhandlingsförfattaren över till att granska »sjömansvisans universum« med start i den folkliga sjömansvisan och med fortsättning i den kommersiella sjömansvisan. Först därefter landar analysen på allvar i visan om Karl Alfred och Elinor.

Uppslaget att mer ingående behandla en eller ett par exempelvisor är utmärkt. Vid läsningen av boken får läsaren på så vis hela spännvidden i Taubes viskonst framlagd för sig och man får följa en konstnärs utveckling mot ett allt större raffinemang. De musikanalyser som följer på textanalyserna är välgjorda. Anthin observerar taktart och formschema, han jämför notbilden med Taubes insjungningar och noterar förekomsten av improviserade trioler och avvikande synkoper när Taube sjunger – eller tvärtom. Ibland får läsaren veta hur text och musik samverkar eller motsäger varandra, men rätt ofta utgör litterära och musikaliska iakttagelser separata enheter utan att man som läsare egentligen får veta något om musikens och textens förmåga att vara ömsesidigt förhöjande.

Anthins avhandling är lättläst men ändå svår att läsa. I omfånget och anspråken på att vilja vara så heltäckande som möjligt har han samtidigt skapat problem för sig själv. För den som är intresserad av ämnet är det lätt att överse med detta. Allt är ju på sin nivå intressant. Men det kan vara svårt att hålla kursen i Anthins långa text. Förtjusningen i sidospår och utvecklingar

har han gemensam med sitt studieobjekt. Självreferenser förekommer i mängd. Redundansen är emellanåt prövande. I sin utläggning om den svenska kabaréns utveckling på 10-talet kan Anthin säga att friskheten i Ernst Rolfs framträdande stod i kontrast till »den tyska traditionens spleen« (s. 26). Samma resonemang och exakt samma formulering, »den tyska traditionens spleen«, upprepas senare (s. 55) för att något varierat återkomma ett antal sidor senare: »den tyska traditionens dekadens« (s. 89). Detta bara som exempel på en tendens till överlappningar i formuleringar och sammanhang som hade kunnat undvikas och därmed positivt påverkat det ohanterliga omfånget.

En annan anledning till att boken har blivit så stor är de många citaten. Jag känner igen frestelsen att vilja understryka äktheten genom att direkt återge vad som har stått i ett brev, en dagbok eller en artikel. Viljan att redovisa sina arkivfynd yttrar sig gärna i att man citerar. Emellanåt är originalformuleringarna omistliga. Nackdelen med framför allt längre blockcitat är emellertid att avhandlingsförfattarens egen röst ständigt blir avbruten. Flödet i läsningen hindras av att läsaren ständigt ska anpassa sig efter en annan typstorlek och en annan stilnivå, kanske ett ålderdomligt språk och en syntax som skiljer sig från dagens.

Upprepningar, självreferenser och citat är samtidigt bevis för noggrannheten hos avhandlingsförfattaren. Att återkommande orientera läsaren om var ett anslutande resonemang tidigare har förts är ett sätt att skapa sammanhang i den stora texten. Nu tror jag att parentetiska markeringar av typen »Se avnitt 1 i detta kapitel« knappast lockar läsaren att söka upp det avsedda textstället. En sådan oprecis referens väjer man för. Däremot hade det varit bra med ett rejält visregister. Återkommande har jag ställt mig frågan »Var läste jag om den eller den visan?«, och varit hänvisad till att rådbråka mitt eget minne och att mer eller mindre planlöst leta bland sidorna.

Anthin är i ordets bästa mening kritisk. Återkommande visar han att han inte utan vidare tar

över traderade uppfattningar. Han går i stället till källorna och ofta finner han att en etablerad föreställning är alldeles fel eller att den bör nyanseras. Hela avhandlingsarbetet präglas över huvud taget av en vilja att gå till botten med allt. Därmed sagt och understruket att David Anthin inte bara har skrivit en bok om Evert Taubes vislyrik utan också lämnat ett väsentligt bidrag till 1900-talets svenska vishistoria, till dess populärmusikhistoria och till dess mediehistoria. Anthin gör mycket mer än analyserar Evert Taubes scener. Han belyser i ännu högre grad Taube som grammfon-, radio- och TV-artist. Han visar på Taubes samspel med och utnyttjande av pressen i samband med en lansering, vid hemkomsten från en resa eller vid någon annan begivenhet. Taubes visor vilar i stor utsträckning på en tradition från 17- och 1800-talet men det är 1900-talets moderna medier som blir förmedlare av dessa visor och denna tradition. Han når sin stora publik via grammfon, radio och TV. Av den anledningen ställer jag mig tvekan till avhandlingens titel. Visserligen används ordet scen i sin vidaste mening, men det vore mer adekvat att betona mediernas roll.

Det finns all anledning att beundra David Anthins stora och betydelsefulla arbete. Insikterna och utblickarna vittnar om djup och bredd. Vad jag i dag önskar är en förtätad version på 250 sidor skriven för den riktigt stora publiken och med den elegans och det lätta anslag som Anthin visar att han behärskar.

*Docent Johan Stenström, Lunds universitet*

## Metrik och verslära

**Eva Lilja, *Svensk verslära***

*Stockholm, Norstedts Akademiska Förlag, 2008, 134 s.*

**Eva Lilja, *Svensk metrik***

*Stockholm, Norstedts Akademiska Förlag, 2006, 654 s.*

Professor Eva Liljas bidrag till svensk, nordisk och internationell metrik är omfattande och inleds med licentiatarbetet *Studier i svensk fri*

*vers under nittonhundratalets början* (Lund 1971) och doktorsavhandlingen *Studier i svensk fri vers: Den fria versen hos Vilhelm Ekelund och Edith Södergran* (Göteborg 1981). Dessa följs av ett stort antal internationella artiklar samt artiklar förmedlade genom *Centrum för Metriska Studier* – numera *Nordiskt Sällskap för Metriska Studier*, i förkortning *Nordmetrik* – som Lilja var med och grundade 1986. Hon är nu aktuell med läroboken *Svensk verslära* (2008), en lärobok som är ett koncentrat av hennes Magnus opus, *Svensk metrik* (2006), bägge publicerade i samarbete med Svenska Akademien. Liljas bidrag är en viktig del av de senaste decenniernas förnyelse av metrikstudierna i Norden såväl som internationellt med fokus på versers rytmisering, semantisering och historisering, ofta grundat i kognitionsvetenskap och semiotisk teori – jämför till exempel Frank Kjørup *Sprog versus sprog: Mod en versets poetik* (2003), Derek Attridge, *Poetic Rhythm: An Introduction* (1995), Reuven Tsur *Towards a Theory of Cognitive Poetics* (1992, reviderad upplaga 2008).

*Svensk metrik* är 654 sidor detaljerad information indelad i tre sektioner om versteori, vershistoria och verslära. Centrala begrepp som rytm, meter, klang, versrad, versgrupp och många andra, vilka analyseras och teoretiseras med exempel främst från svensk poesi, men också, förstas, från till exempel grekisk, isländsk och tysk versifikation. Att notera är att Liljas analytiska språk är konsekvent ekonomiskt – man kunde kanske förvänta sig att 654 sidor skulle innebära en viss yvighet. Tvärtom. Lilja visar hemingwayskt snarare än berättar eller broderar ut i onödan. Så är också fallet i *Svensk verslära* som är en drygt hundrasidig pedagogisk version av den tidigare boken. I de första tre kapitlen presenteras här, liksom i *Svensk metrik*, kortfattat men lättfattligt metriska grundbegrepp med exempel. Bokens två avslutande kapitlen inriktas på rytmisk praktik i läsningen och de bör vara mycket användbara för undervisning om poesi på universitetsnivå.

Begreppet *rytm* är idag centralt för många versforskare och skall inte förväxlas med meter eller takt. Meter ses initialt som antikens regelverk men dess versmönster förändras historiskt i mötet med andra språk. Takt eller takfasthet är versradens *slagräcka* med betonade prominenser och svagare stavelser. Rytm är kanske i mångas ögon ett alltför generellt begrepp, rytm finns överallt: i musiken, trafiken, årstiderna etc. Men det är också dess styrka om man betänker universella kroppsliga erfarenheter som hjärtslag, andning och dans. Dessa och liknande erfarenheter är utgångspunkten för tesen om *embodiment* (se Lakoff & Johnson, *Philosophy in the Flesh*, 1999 med flera), en kognitiv teori om kropp och språk som utvecklats inom ramen för kognitiv lingvistik och senare kognitiv poetik (jämför Cronquist »Kognitiv poetik – en introduktion«, *TFL* 2006:3-4). Innan kulturella konventioner påverkar tolkningen sker omedvetna kroppslig-språkliga processer som strukturerar läsningen i helheter eller *gestalter*. En första läsning av en text kan ses i termer av överlevnad: kroppen, medvetandet och sinnena, skapar en hel gestalt av upplevelsen för att snarast möjligt förstå helheten. Rytm handlar med andra ord om *balans*: man måste rytmisera i gripbara gestalter för att få världen förståelig (Lilja, 2008, s. 18). I diktläsningen sker rytmiseringen spontant allteftersom man uppfattar formdragen (Lilja, 2006 s. 17). Dock är inte den mest intressanta poesin omedelbart symmetrisk. Snarare är det tvärtom – men inte helt – vilket leder oss till att överväga Liljas vidareutveckling av begreppet *ekvivalens*.

Ekvivalensbegreppet är förstås grundat i Roman Jakobsons språkteori. I relation till rytm, kognition och metrik kan man fundera på vad den intresserade läsaren förväntar sig – att läsaren vill känna igen sig och följa med i diktens rytm är givet. Men det skall inte vara för förutsägbart, då kan man lika gärna läsa formelbaserade detektivromaner. Ekvivalens handlar om att läsaren stimuleras av rytmer – fraser, rim, skriftbilder – som oftast är *ganska lika* snarare

en helt lika. Formelement som slutrim är förstås stimulerande men det måste finnas en glidning som inspirerar till eftertanke och tolkning, en obalans i symmetrin, något som stör den enklaste taktfasta förståelsen men som ändå inte blir obegripligt. Som Lilja påpekar förekommer ekvivalenser i olika sorters upprepningar: positionellt (intervaller), proportionerligt (omfång), grammatiskt (syntaktiskt) (Lilja, 2006 s. 42). Mer specifikt kan vi undersöka hur ekvivalenser *semantiseras* som visuella, auditiva och tematiska rytmer. Liljas forskning har alltid poängterat relationen mellan den akustiska/ fonetiska formen och semantiska, semiotiska, överväganden i läsningen. Att noggrant studera versifikationens innebär att inte förbli vid synkroniskt tidsbundna regler då det finns ett stort antal betydelsebärande element att ta hänsyn till i produktionen av versförståelse.

Att analysera semantisering i modernistisk dikt, till exempel, inbjuder till att undersöka diktens *skriftbilder*. Texter har förstås alltid en skriftbild, trycksvärtans svarta mönster över den vita baksidan där metriska strofer är mer eller mindre fyrkantiga, medan »den fria versen bjuder på alla möjliga omväxlande skriftbilder, som också är rytmiska på samma sätt som en tavla eller en fasad« (Lilja, 2008 s. 83). Skriftbilder är inte samma sak som bilddikter, som hos till exempel Apollinaire – i fri vers används det vita papperet just fritt, i ett spel mellan tomrum och bokstäver. Hos Öyvind Fahlström kan exempelvis skriftbilden lätt bli kaotisk eftersom läsandet måste ske strofvist, diagonalt och kiastiskt för att försöka fånga betydelsen av till exempel »rättlökssolarerna« (»Morgon i rådhuset«). Det tog lång tid för Fahlströms och andra konkretisters skriftbilder att få genomslag – inom svensk fri vers började det hos Katarina Frostenson (Lilja, 2006 s. 422).

Intressant nog är dock Frostensons poesi knappast konkretistiskt ikonoklastisk, istället ger hennes skriftbilder snarast serena och sakrala effekter. Tomrummen mellan bokstavsjoken saktar ned läsningen, formen rytmise-

ras med innerligt innehåll – diktens rytm eller andning blir meditativ. Lilja (2006 s. 505–510) analyserar Frostensons »Överblivet« (*I det gula*, 1985) och konstaterar till att börja med att dikten är tredelad: diktens första del är luftigt utspridd, diktens andra del är traditionellt antikt versifierad och i slutraderna återkommer glesheter. Närmast ikoniskt beskriver den första delen av dikten en nedfallande skriftbild en tystnad och en tvekan. Läsningen görs också meditativt långsam genom att flertalet verser inbjuder till både en temporal läsning vers för vers, men också en spatial läsning där verserna läses parallellt och/eller både/och. Diktens andra sektion saktar också ned läsningen, inleds »jag sitter i en väntsal«, och de tre avslutande verserna pauserar åter, inbjuder till första sektionens diagonala, fallande, skriftbild. Man noterar att Lilja, såväl i sin teori som praktik, här som annars, rytmiserar, semantiserar och historiserar. I analysen av Frostensons dikt finns historiska referenser till konkretism. Diktens skriftbild rytmiseras, ordens innebörder semantiseras som överblivna, tomt ikoniserade med kopplingar till Vanitasmotiv.

Förutom Liljas kognitivt grundade semiotik om metrik och rytm i teori och praktik har hon också bidragit med betydande forskning om hur svensk vers har utvecklats historiskt, som också, visar det sig, har att göra med rytmisering, semantisering och kognition. Liljas sammanfattning (2008 s. 46–58) beskriver tre verssystem för svensk rytmisering: (i) *accentvers* under medeltiden, som utmärks av ett visst antal prominenser i varje vers och segmentell rytm; (ii) *metrisk vers* mellan ungefär 1650–1930, med seriell rytm och takfasthet; (iii) *fri vers* under 1900–2000-tal med sina stiliserade fraser i segmentell rytm. När ett verssystem har blivit omodernt har det inte försvunnit; accentversen lever kvar i grötrim och senare årtiondens rapp, medan taktfast metrisk vers lever kvar i populärmusiktexter. Detta bör ge intressanta perspektiv på texter av till exempel Petter och Ulf Lundell, men även hur fri mo-

dernistisk vers förhåller sig till äldre verssystem (jämför Frostenson ovan).

Som avslutning får man betona att *Svensk metrik* är en kolossal forskargärning som kommer att läsas av kommande generationers lyrikforskare. Det bör också understrykas att *Svensk verslära* är handfast och praktiskt inbjudande – speciellt de två avslutande kapitlen. De mest förvirrade lyrikläsare kommer där att hitta hem till rytmens, semantiseringens och historiseringens principer för att kunna hämta insikter om metriken sensuella och betydelseförklarande aspekter.

FD Ulf Cronquist, Göteborgs universitet

## Kvinnors brev

Marie Löwendahl, *Min allrabästa och ömmaste vän! Kvinnors brevskrivning under svenskt 1700-tal*

Makadam förlag, Stockholm/Göteborg, 2007, 368 s. (diss. Lund)

Intresset för brev har under de senare åren varit växande såväl inom svensk litteraturvetenskap som internationellt. I Sverige utkom exempelvis två doktorsavhandlingar i litteraturvetenskap 2007: Marie Löwendahls *Min allrabästa och ömmaste vän! Kvinnors brevskrivning under svenskt 1700-tal* och Jon Helgasons *Hjärtats skrifter: En brevkulturs uttryck i korrespondensen mellan Anna Louisa Karsch och Johann Wilhelm Ludwig Gleim*. Båda studierna är ett resultat av forskningsprojektet »Kvinnors brev – en språk- och litteraturvetenskaplig undersökning av kvinnors brev på svenska, franska, engelska, tyska och latin«, lett av professor Eva Haettner Aurelius.

Huvudsyftet med projektet »Kvinnors brev« är i korthet att pröva Elaine Showalters tes om en kvinnospecifik kultur, med ett kvinnospecifikt språk, på brev skrivna av kvinnor till kvinnor och män, med några jämförelser med mäns brev till kvinnor och män. Tesen från artikeln

»Feminist Criticism in the Wilderness«, i *Critical Inquiry* 1981:2, är minst sagt omdiskuterad, och senare års poststrukturalistisk genusteori har starkt ifrågasatt om det går att tala om *en* sorts kvinnlighet, *en* sorts kvinna, vilket man i projektet har varit väl medveten om (se projektbeskrivning: <http://kvinnorsbrev.litt.lu.se>). Utgångspunkten är således att pröva Showalters tes empiriskt utifrån ett språkvetenskapligt och litteraturvetenskapligt perspektiv på ett omfattande brevmaterial. I fokus står det familjära brevet, vilket är en lämplig genre eftersom den varit tillgänglig för kvinnor under lång tid. Forskarna inom projektet har arbetat fram en kvantitativ analysmodell för stilistiska och språkliga analyser som gör det möjligt att jämföra breven med varandra. Brevmaterialet omfattar flera språk och har sin tyngdpunkt på 1700-talet, men också medeltida brev ingår. Inom de olika delprojekten görs fördjupningar om det medeltida latinska brevet (av Hedda Gunneng), om franskspråkiga brev av svenska 1700-talskvinnor (av Elisabet Hammar), om tyska och engelska brev (av Lena Olsson och Jon Helgason) och om svenska 1700-tals brev (de tidiga av Börje Westlund och de senare av Marie Löwendahl).

I avhandlingen *Min allrabästa och ömmaste vän!* undersöker alltså Marie Löwendahl svenska kvinnors brevskrivning i slutet av 1700-talet, det sekel som brukar kallas för brevet århundrade. Det familjära brevet hade då en stark ställning tack vare den franska salongskulturen, där Madame de Sévigné (1626–96) var den mest kända brevskrivaren. Att skriva familjära, privata brev blev en attraktiv genre för kvinnor i och med dess vardagliga tilltal och stilnivå, och som brevställaren La Bruyère framförde på 1600-talet, kunde kvinnor uttrycka sig friare och naturligare än män eftersom de inte var retoriskt skolade. På liknande vis argumenterade den senare tyska skriftställaren Gellert i sin berömda *Praktisk afhandling om den goda smaken* (1751, på svenska 1781).

Marie Löwendahl tar sin utgångspunkt i uppfattningen att brevet under 1700-talet var

en genre lämplig för kvinnor och frågar sig hur »konstruktionen – om man så vill – av det kvinnliga i breven och hur föreställningen om ett särskilt förhållande mellan kvinnor och brevskrivning påverkar kvinnors skrivande«. (s. 11) För att undersöka detta urskiljs fyra forskningsområden som avhandlingen vill besvara: »1. hur de kvinnliga brevskriventerna använder brevgenren och hur de förhåller sig till de ideal som omgärdar brevskrivningen under 1700-talet och till föreställningen om brevet som ett särskilt kvinnligt medium; 2. vad skribenterna i sina brev säger om världen och sig själva som kvinnliga subjekt; 3. hur brevtexterna är uppbyggda, vilka språkliga och stilistiska medel som används och om de anknyter till andra typer av texter; 4. vilken funktion/vilka funktioner breven har visavi mottagaren«. (s. 11) Frågorna är många och belyser såväl brevet i sin kontext som brevet som text.

Löwendahl gör tre strategiska nedslag. Det rör sig om högaristokraten Hedda De la Gardies brev till maken Gustaf Mauritz Armfeldt under åren 1788–1793, Julie Ekermans brev till älskaren och välgöraren Carl Sparre åren 1784–1791 och den berömda familjen Gjörwells brev 1791–1804. Där står framförallt breven från Brita Elenora till maken Carl Christoffer Gjörwell och breven från döttrarna Brite Louise och Gustava till sin far i fokus.

Materialet är väl valt. Det är brev skrivna av kvinnor vid samma tid, men med olika social bakgrund och till olika adressater. Skribenterna förhåller sig till samma brevideal, men som Löwendahls visar i sin studie, så förhåller de sig till denna norm på olika vis. Mest intressant av de tre analyskapitlen är den första studien om Hedda De la Gardies 73 brev till sin make. Här visar Löwendahl hur den vardagliga stilen uttrycks med ofta förekommande ordspråk, talesätt, ordlekar, ironi och en hejdlös språkblandning mellan svenska och franska som exempelvis: »Mon bon Ami revénes je vous en prie, vous verés que les filbuncka de Frescati, et les gröna soppor de Brita, te guerirons plus

vitte que tous les drouges, et tout les medecins du monde/.../« (s. 103) Som Löwendahl fint översatt: »[Min gode vän kom tillbaka jag ber er, ni kommer att få se att Frescatis filbunkar och Britas gröna soppor gör dig fortare frisk än alla medikamenter, och alla doktorer i världen/.../]« (s. 103).

De la Gardies brev utmärker sig genom en naturlighet som står i kontrast till klassisk retorik, men analysen visar också att där finns rester kvar från det franska aristokratiska idealet att skriva galant d.v.s. att underhålla och roa. Men också innehållet i breven är spännande, vilket särskilt Löwendahls framlyftande av brevens funktion som nyhetsförmedling visar. När maken exempelvis deltar i det finska vinterkriget rapporterar hustrun, som ofta kallar sig »Ta fidèle pumpa«, om politiska händelser i Sverige som kan ha betydelse för makens ställning. Det är skvaller på högsta nivå. Madame de Sévigné har kallats för den första journalisten, och för svenskt vidkommande är alltså De la Gardie en motsvarighet. Att nyhetsförmedlingen, som för tankarna till ett tidigt reportage, sker i brevform, är intressant ur genussynpunkt eftersom det visar att kvinnor kunde rapportera om offentliga politiska händelser, men det sker i det privata, familjära brevet.

Breven från Julie Ekerman till Carl Sparre skiljer sig åt på flera punkter från De la Gardies. Här rör det sig om 59 brev från två perioder, 1784 och 1789–91, först från älskarinnan och senare från borgmästarhustrun Ekerman. Breven har tidigare analyserats av Tilda Maria Forselius i magisteravhandlingen »Min nådiga pappas Uprigtiga Vän och fiolliga flicka: Julie Ekerman/Björckegrens brev till Carl Sparre lästa utifrån frågor om makt och identitet« (2002) samt i hennes artikel i *Brevkonst*, red. Paulina Helgeson och Anna Nordenstam (2003), vilket Löwendahl redogör för. Dock polemiserar avhandlingens författaren mot Forselius beskrivning av relationen som högst ojämlig. Visserligen omtalar sig Julie som den underdåniga tjänarinnan, men Löwendahl argumenterar för att

dessa omnämningen måste sättas i relation till det faktum att det är fråga om kärleksbrev som förmedlar en stark längtan och saknad. Icke desto mindre undrar jag varför maktaspekten, som Forselius lyft fram, här tonas ned? Är inte syftet med Julies brev, vilket Löwendahl själv beskriver, att »betala av sin skuld till välgöraren« och »att vinnlägga sig om Sparres fortsatta stöd och ekonomiska bistånd« (s.214), just ett tydligt exempel på en hierarkisk relation?

Att Julie Ekermans brev ger uttryck för ideal förknippade med en framväxande borgerlighet nyanserar Löwendahl genom att beskriva breven som varandes mitt emellan olika ideal, i övergången mellan olika samhälliga skikt. I det sista analyskapitlet om kvinnorna Gjörwells brev rör det sig däremot »teveklöst« (s. 306) om det nya borgerliga idealet, karaktäriserat av känslomässighet, dygd och familj. Här påvisar Löwendahl en tendens till naivisering av det egna jaget i breven, vilket knyter an till föreställningen om kvinnan som lik ett barn och väsensskild från mannen. Det förromantiska idealet och synen på kvinnan som natur gör sig allt mer påmint i materialet. Här skulle resonemanget ha kunnat ytterligare fördjupas med historiska studier som Thomas Laqueurs *Making Sex* (1990), om övergången från en enkönsmodell till en tvåkönsmodell och med aktuell genusteori som problematiserar begreppen kvinnlighet och kvinnliga subjekt. Analysen visar emellertid övertygande hur framträdande sentimentalitet och äkthet blir i breven, till skillnad från det tidigare aristokratiska galanteriet. Måkan och systrarna Gjörwells brev uppvisar en tydligt känslomässig stil, med många hyperboler, utrop och avsaknad av ironi. De fungerade inte som nyhetsförmedling utan hade ett helt annat syfte: »att blotta sitt hjärta« (s. 298). Den litterära genren pastoral lyfts i detta sammanhang fram för att ringa in Gustava Gjörwells litterära ambitioner, som hon alltså fick utlopp för i breven eftersom något annat kanske inte var möjligt? Här knyter Löwendahl an till Katherine Jensens idé om en »Epistolary Woman« som



innebar att kvinnorna visserligen var accepterade som goda brevskrivare, men just därför inte behövdes uppmuntras till att verka i andra genrer. Löwendahl avslutar avhandlingen med att konstatera att denna begränsning sannolikt gällde för Gustafva Gjörwell, som förmodligen hade litterära ambitioner: »Kanske var bilden av den brevskrivande kvinnan, i all synnerhet den borgerliga brevskrivande kvinnan, alltför stark för att tillåta något annat« (s. 308).

Gjörwells brevsamling har tidigare uppmärksammats; delar av familjebreven har utgivits av Oscar Levertin (1900), Otto Sylwan (1920) och Arne Munthe (1932). Därtill finns många av Gjörwells brev bevarade som kopior vilket också visar hur mån Carl Christoffer Gjörwell var om att föra vidare materialet till eftervärlden. Ur arkivsynpunkt finns således även breven från mottagaren tillgängliga och forskningen har pekat på hans brevs sentimentala drag, med litterära allusioner på bland annat Gessners idylldiktning. Frågan uppstår därför om inte Carl Christoffers brev hade varit relevanta att jämföra med kvinnorna Gjörwells? Hur stor är egentligen skillnaden mellan männens och kvinnornas brev i Gjörwells samling?

Avhandlingen är väldisponerad med ett inledande omfattande kapitel om »Brevet – en kvinnlig genre?«, där syfte, frågeställningar, tidigare forskning och teoretiska utgångspunkter på sedvanligt vis finns med, men också ett välskrivet avsnitt om brevskrivningens historia från antiken till stormaktstiden. Därefter följer de tre analyskapitlen och sist en kort sammanfattning, som följs av en summary på engelska, en fin bilaga med 14 brev i avskrift samt ett personregister. Avhandlingen är välskriven och akribin är mycket god. Till dess stora förtjänster hör att Löwendahl är väl insatt i internationell brevforskning och uppmärksammar också tyska och franska bidrag. Dock saknar jag Liz

Stanleys intressanta artikel »The epistolarum: On theorizing letters and correspondences« i *Auto/Biography* (2004) om brevets paradoxer liksom Elisabeth Mac Arthurs *Extravagant narratives: Closure and dynamics in the epistolary form* (1990) om hur olika brev jag skapas.

Löwendahl har genomgående valt att låta citat från engelska, tyska, franska stå på originalspråk i brödtexten, vilket nuförtiden blir allt ovanligare, men som väl kan motiveras i just en avhandling. Vad gäller franska passager eller ord i breven citeras först originalet och därefter följer en översättning till svenska i brödtexten gjord av avhandlingsförfattaren. Det är överskådligt gjort och en mycket god hjälp för läsaren. Svårare att förstå är emellertid några av noterna (t.ex. not 14, s. 74, not 71, s. 91, not 138, s. 199 och not 149, s. 262) som redogör för resultat i den stilistiska undersökning som genomförts inom projektet »Kvinnors brev«. Noterna förutsätter att man är insatt i undersökningens metod och förstår de begrepp som diskuteras, vilket avhandlingsförfattaren mycket kortfattat redogör för i inledningen (s. 13). Här hade alltså avhandlingen tydligare kunnat sättas i relation till det större forskningsprojektets resultat, exempelvis i avslutningen, för att ytterligare problematisera diskussionen kring kvinnors brevskrivande under denna period.

Styrkan med Löwendahls avhandling är de litterära och stilistiska analyserna av breven som texter. Brevmaterialet sätts på ett föredömligt vis in i ett historiskt sammanhang och fördjupar bilden av svenska kvinnors brevskrivande under sent 1700-tal. Avhandlingen är ett gott exempel på att brevforskning är ett spännande litteraturvetenskapligt forskningsområde, där många fler brevsamlingar, från skilda tider, av olika kön och sociala grupper återstår att utforska.

*FD Anna Nordenstam, universitetslektor, Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet*



## Skribentinformation

Vi välkomnar alla texter av litteraturvetenskapligt intresse. Artiklar får vara högst 50 000 tecken (inklusive blanksteg och slutnoter). Artiklar till debattavdelningen kan vara markant kortare. 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, med titel, ämnesområde, institutions-tillhörighet, pågående forskning och eventuellt andra relevanta uppgifter.

## 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 (prenumeration. [tfl@lit.gu.se](mailto:tfl@lit.gu.se)).

Plusgiro 63 90 65-2

IBAN: SE47 9500 0099 6034 0639 0652

BIC: NDEASESS.



Den enda diktning som ska släppas in i staten är hymner till gudar och lovprisningar av dugliga män. (Platon)

Den politiska litteraturen vet mer än författaren. (Jakob Ladegaard)

Det är hög tid att litteraturforskningen gör sig kvitt föreställningen att det existerar en apolitisk konst och en apolitisk tillgång till konsten och litteraturen. (Frode Helland)

Att kasta gatsten kräver timing. (Lilian Munk Rösing)