

TFL

כ

2008:2

# 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

E-post: [tfl@lit.gu.se](mailto:tfl@lit.gu.se)

<http://tfl.lit.gu.se>

Tel: 031-786 45 59

*TFL* på internet: <http://ojs.ub.gu.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

# 2008:2

Reflektion/Konfrontation/Diskussion . . . . .	3
Historiens ställning i litteraturvetenskapen – fortsatt diskussion	
Terry Eagleton – Måste vi alltid historisera?	
Thomas Götselius, Åsa Arping, Anne Heith, Torsten Pettersson	
Överskridande & överträdelse . . . . .	25
Mattias Pirholt	
Att sjunga Passionerna . . . . .	41
Otto Fischer	
Det levande nuet . . . . .	53
Helena Bodin	
Ringaryd 1976. . . . .	67
Jonas Ingvarsson	
Reception/Bevakning/Kritik . . . . .	83
Karl Axelsson, Annelie Bränström Öhman, Steven M. Cahn, Stefano Fogelberg Rota, Torbjörn Forslid, Martin Fredriksson, Cecilia Lindhé, Roland Lysell, Aaron Meskin, Anders Mortensen, Eva Nilsson Nylander, Anders Ohlsson, Gunnar Petri, Lina Sjöberg, Henrik Wallheim, Peter Westerlund, Rochelle Wright	



# LITTERATUR OCH POLITIK

TFL-dagarna i Göteborg den 17-18 oktober 2008

**Kristina Fjelkestam**

**Ann-Sofie Lönngren**

**Espen Hammer**

**Lilian Munk Røsing**

**Frode Helland**

**Sven-Olov Wallenstein**

Det har traditionellt funnits två sätt att förstå förhållandet mellan litteratur och politik: en separerande attityd som betonar litteraturens autonomi och en syntetiserande hållning om bygger på idén att allt är politiskt. Under de senaste decennierna har denna motsättning alltmer börjat ifrågasättas och luckras upp. Föreställningen om politiken har förändrats, och de litterära uttrycken har förvandlats så att motsättningen mellan autonomt och politiserat framstår som inaktuell. Jacques Rancière hävdar till exempel att det intressanta med litteraturen är att den "gör politik" just i sin egenskap av att vara litteratur. Mot den bakgrunden har det blivit högst relevant att åter reflektera över och diskutera relationen litteratur/politik.

Anmälan: e-posta namn och kontaktuppgifter till [prenumeration.tfl@lit.gu.se](mailto:prenumeration.tfl@lit.gu.se)  
och sätt samtidigt in 300 kr på Plusgiro 63 90 65-2  
Sista dag för anmälan är den 22 september 2008.  
Plats: Humanisten (Renströmsgatan) Göteborgs Universitet  
Frågor: [tfl@lit.gu.se](mailto:tfl@lit.gu.se)

*Arrangeras av Tidskrift för litteraturvetenskap och  
Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet*

For payments from abroad: IBAN: SE47 9500 0099 6034 0639 0652 BIC: NDEASESS

# REFLEKTION/ KONFRONTATION/ DISKUSSION

Historiens ställning i litteraturvetenskapen – forts. disk.

Terry Eagleton (1943) är professor i kulturteori vid The University of Manchester, och var huvudtalare på den första nationella forskningskonferensen i litteraturvetenskap med tema »Historiens ställning i litteraturvetenskapen« (Stockholm, 7–8 mars 2008). Han har bland mycket annat skrivit *Literary Theory: An Introduction* (1983) och *After Theory* (2003) och nyligen utkommit med boken *The Meaning of Life* (2007).

Thomas Götselius (1966) är doktorand vid Institutionen för litteraturvetenskap och idéhistoria, Stockholms universitet, där han för närvarande håller på att avsluta sin doktorsavhandling *Själens medium: Skrift och subjektbildning i Nordeuropa 1500–1700*.

Fil. dr. Åsa Arping (1968) disputerade på *Den anspråksfulla blygsamheten: Auktoritet och genus i 1830-talets svenska romandebatt* (2002). Hon är verksam som forskarassistent i Göteborg och arbetar för närvarande på ett projekt om anonymitet och genus i 1840-talets svenska litteraturkritik.

Fil. dr. Anne Heith (1955), är universitetslektor vid Institutionen för kultur- och medievetenskaper, Umeå universitet, men är för närvarande verksam inom Border Poetics vid Institutet för kultur og litteratur, Tromsø universitet.

Torsten Pettersson (1955) är författare och professor i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet. Han disputerade år 1982 med en avhandling om Joseph Conrad och har därefter skrivit ett stort antal artiklar och fyra böcker, däribland *Gåtans namn* (2001) och *Dolda principer* (2002).

**D**et är inte självklart vad den historiska dimensionen fyller eller bör fylla för funktion inom ämnet litteraturvetenskap. Förutsättningarna för en litteraturens historia och för historiseringen av litteraturen har också förändrats markant i takt med de senare decenniernas tilltagande metodiska och teoretiska pluralism, samt av de institutionssammanslagningar av olika art som skett och fortfarande sker runt om i landet. Att det finns ett uttalat behov av att diskutera relationerna mellan historia och litteratur återspeglas på ett omedelbart sätt i att den första nationella forskningskonferensen, som löpte av stapeln i Stockholm denna vår, ägnades åt temat »Historiens ställning i litteraturvetenskapen«. I hastigheten utslungade proklamationer om historiens död har, som Terry Eagleton påpekade i sitt öppningsanförande till denna konferens, endast fått omvänd effekt: de har lett till att historien och försöken att skriva den har fått förnyad aktualitet.

Under konferensen drogs ett antal problemställningar fram i ljuset, som vi menar att det finns all anledning att ytterligare reflektera kring. Dessa samlar sig inom ett brett spektrum och rör exempelvis frågor som huruvida studiet av litteraturhistorien i större utsträckning bör tematiseras; vilken eller vilka litteraturhistorier som ska förmedlas i undervisningen; hur alternativa perspektiv kan integreras i litteraturhistoriska studier; i vilken mån omorganisation och digitalisering av litteraturhistoriskt intressanta arkiv kommer att bli bestämmande för de litteraturvetenskapliga frågor som ställs i framtiden; vilket material som bör ligga till grund för litteraturhistorien och hur urvalet ska göras; vad det är vi vill uppnå med olika historieskrivningar och om vi över huvud taget kan eller bör försöka ge en syntetiserad historisk beskrivning av litteraturen.

I detta nummer diskuterar först Terry Eagleton historiens och historieskrivningens betydelse för litteraturvetenskapen. Därefter följer fyra debatterande inlägg av Thomas Götselius, Åsa Arping, Anne Heith och Torsten Pettersson, som i tur och ordning ger sin syn på saken. Vi hoppas att detta ska uppmuntra till fortsatt debatt i *TFL* såväl som annorstädes.

*Rikard Ericsson & Olle Widhe*

# MÅSTE VI ALLTID HISTORISERA?

av Terry Eagleton

»HISTORISERA ALLTID!«, detta rungande imperativ med vilket Fredric Jameson inleder sin bok *Det politiska omedvetna*, är vad man skulle kunna kalla en självexkluderande anmodan. Med det menar jag en uppmaning som inte kan inkludera sig själv, närmast som den gamla paradoxen om den kretensiske lögnaren. Ni minns den säkert: Om någon från Kreta säger er att alla kretensare är lögnare, så måste påståendet för att vara sant göra ett undantag för sig självt, och måste ändå vara falskt om det uttalas av en kretensare. Med andra ord så är »Historisera alltid!« inte en fordran som, i Jamesons ögon, själv är öppen för historisering. Han hävdar också syrligt att det är ett »'transhistoriskt' imperativ«; mer som »Det är typiskt för mänskliga varelser att ha två ben« än »Dick Cheney är en monstruös böld på samhällskroppen« eller »Norrmän är inte de mest spirituella, kvicka eller vasst satiriska varselerna på planeten«. »Historisera alltid!« gör relativiserandet till en absolutism, kontextualiserandet till ett icke-kontextuellt krav, förändringen till en evig sanning. Man finner samma typ av paradox i liberala krav på tolerans och frihet från fördomar. Att pressa logiken i dessa principer till vägs ände skulle innebära att de själva blottades för revision. Ska man vara fördomsfull eller fördomsfri när det gäller detta att vara fri från fördomar? Kan ett liberalt samhälle tolerera i stort sett vad som helst förutom ett angrepp på frihetsprincipen, i vilken händelse det ju måste bli vederbörligen intolerant och auktoritärt? Kan det absoluta vara pluralistiskt, om nu pluralism är något absolut gott? Eller har vi då att göra med det enda som är undantaget från det som det själv anbefaller?

Mot den bakgrunden skulle en sann historist kanske utbrista: »Historisera eller historisera inte, beroende på de historiska omständigheterna!« Den uppmaningen är onekligen inte riktigt lika upphetsande som »All makt åt sovjeterna!« eller lika fängslande som »Reclaim the night!« eller Barack Obamas »Yes, we can!« (Ja, vi kan ... vadå, förresten?) Men varifrån kommer då *denna* fordran? Varifrån kommer vilken som helst metahistorisk kommentar? Från vad ska vi egentligen härleda »Historisera alltid!«, om inte från historien själv? Och hur omvandlas historia till metahistoria?

Historia framstår i den här diskursen som en sorts absolut begrepp – och redan det är paradoxalt. Det är ungefär som när Wittgenstein påpekar att »livsformer« är grunden för mänsklig existens, eftersom livsformer är både flerfaldiga och föränderliga, vilket inte alls låter som någon solid grund. (Eller har det helt enkelt att göra med att vi är fångade i en metafysisk uppfattning om vad grunder är?) Om vi nu alltid måste historisera, *var* ska vi då stå för att uppfatta denna mäktiga sanning? Ska vi stå mitt i historien själv, eller någonstans, epistemologiskt sett, utanför den? Man kommer osökt att tänka på de människor som säger oss att de stora berättelsernas tid är förbi, vilket ju i sig är en ganska pampig berättelse. Måste man inte befinna sig på en isolerad, olympisk plats ovanför de stora berättelserna för att vara säker på att de är förbi?

Som imperativ är »Historisera alltid!« en performativ handling och som sådan en del av historien själv, men den verkar samtidigt göra anspråk på att vara uttryck för ett tänkande som

är mer sökande och ambitiöst än vad historisk kunskap i allmänhet är. Man skulle kunna säga något liknande om kungörelser angående historiens död, vilka som historiska händelser själva bidrar till och vidmakthåller just den historia vars utplåning de proklamerar. Som sådana är de performativa motsägelser, i stil med auktoritära och högravande tal om behovet av fritt åsiktsutbyte eller lika de där allvarliga unga männen som för några decennier sedan brukade ställa sig upp på vänsterkonferenser för att omständligt och självförhårligande pladdra på om det faktum att kvinnor inte tilläts tala – och därmed såg till att ingen kvinna kunde säga någonting.

Med klädsam blygsamhet drog Hegel slutsatsen att historien hade kulminerat inuti hans eget huvud – ett påstående som bara ledde till ännu mer historia, i form av Kierkegaards, Marx, Nietzsches, Adornos och andras ständiga grälände på honom. Det enda som ett försök att lägga ner historien vanligen lyckas med är att sätta fart på den igen. Tänk till exempel på hur våra samtida ideologier om historiens död eller slutet på de stora berättelserna återspeglar den globala kapitalismens segerglädje – en triumfatorism som mot sin vilja, genom att tämligen brutalt undertrycka andra folks historier, har släppt lös ännu en stor berättelse, den här gången betitlad »islamisk fundamentalism«. Tillkännagivanden om historiens död har en mycket lång historia, och de är i mångt och mycket parallella med avantgardets försök att utrota det förflutna och använda nuet som en trampolin för att ta sig rakt in i framtiden, något som – eftersom dessa manövrer är historiska händelser – i själva verket bygger ut just den historia som man försöker tillintetgöra. Även avantgardet har en vidlyftig stamtavla: de absoluta brotten med det förflutna har en synnerligen lång historia. Själva ordet »modern« har vi fått från antiken. Ingenting är mer genomgripande traditionellt än att bryta med traditionen.

Och hur som helst: vad skulle en historisering av utsagan »Dick Cheney är ett ondskefullt monster« egentligen innebära? Ja, jag antar att

det handlar om att sätta in den i dess historiska kontext. Problemet är att många skulle hävda att om detta påstående är sant – vilket det givetvis är – så är det alltid sant, och inte bara sant för oss. Då gör man bruk av den rätt plausibla teori enligt vilken alla sanna påståenden är sanna i alla tider. Det skulle vara ett fall av det så kallade genetiska felslutet att blanda ihop ett påståendes sanningsvärde med dess yttrandekontext eller tillkomstförhållanden. Att Walter Benjamin föll offer för fascism är inte bara sant för 1900-talet, eller enbart för tyskar, judar, marxister eller kabbalister.

Det är ett misstag att tro att det här med att historisera är något i och för sig radikalt – ett misstag som jag menar att Jameson gör sig skyldig till, och som förvisso är vanligt inom den kulturella vänstern. Att historisera är absolut inte ett *i sig* radikalt grepp. Tvärtom har mycket historiskt tänkande, från Edmund Burke till Michael Oakshot och Hans Georg Gadamer (och här skulle nog några lägga till Martin Heidegger), varit fast förskansat på den politiska högerns planhalva. Historiskt sett har historismen – med sitt insisterande på att de så kallade abstrakta och eviga rättigheterna måste konfronteras med den konkreta, organiska och spontana historieutvecklingen – varit högerns svarstöt på vänsterns rationalism. Historien bär på en intuitiv visdom, en visdom om vilken de dogmatiska jakobinerna och de anemiska bolsjevikerna inte vet ett dyft. Ur detta perspektiv är historien i sin oreducerbare partikularism ett alternativ till teorins livlösa generaliseringar. För Edmund Burke betyder »rätt« helt enkelt det som under lång tid har etablerats. Historia, sedvänja och tradition är *i sig* argument, grund eller logisk förklaring. I sin levande komplexitet gör historien motstånd mot vänsterns andefattiga planritningar.

Under alla omständigheter bygger antagandet om det radikala i själva återförandet av fenomenen – t.ex. litterära texter – till deras historiska kontext på vanföreställningen att alla vänsterns antagonister är inregistrerade formalister som insisterar på att undersöka sådana



texter i upphöjd isolering. Och detta är en farlig karikatyr. Visst finns det några fackanslutna formalister, men de lurar mest i grottor i stans utkanter; de är alldeles för blyga för att komma fram och möta oss andra, de odlar skägg för att dölja sin identitet, och så vidare. Jag tror alltså att kampen för historisk kontextualisering redan är vunnen, men därmed finner sig vänstern ofta nog dela rum med högern. Det kan inte vara detta som politiskt skiljer de båda lägren åt. Grälet mellan den litterära vänstern och högern handlar inte i första hand om huruvida man skall läsa historiskt, utan om hur man läser själva historien. Det är, grovt uttryckt, en debatt mellan 1. de pragmatister och postmodernister som menar att entiteten historia över huvud taget inte finns, 2. de som likt Hegel menar att historien, trots några inskott av fasa och olycka, är en serie av framsteg, 3. de som håller med Schopenhauer om att den har varit en lång och avskyvärd mardröm, och 4. de som i stil med marxisterna tror att den är båda delarna, på samma gång. (Marxismens kritiker menar att detta är motsägelsefullt; marxisterna kallar det dialektik.) Marxister framhåller att moderniteten och upplysningen har varit en betagande emancipationssaga (feminism, demokrati, socialism, antikolonialism o.s.v.) och ett kväde om blod, förtryck och elände – och de menar dessutom att dessa båda berättelser är två sidor av samma mynt, lika tätt sammanvävda som fram- och baksidan av ett papper.

Enligt marxismen är emellertid dessa två sidor inte alls jämnt balanserade. Balansen lämnas här till liberalerna, och måttfullheten till engelsmännen. (Om vi engelsmän en dag skulle börja köra på höger sida av vägen, så kommer vi att göra det gradvis...) Den negativa berättelsen har, i varje fall hittills, med råge vägt tyngre än den positiva, så till den grad att vi faktiskt med Schopenhauer kan fråga oss om det inte hade varit bättre för den stora majoriteten av män och kvinnor som levt på den här planeten att aldrig ha fötts. Vem som helst som har läst *Pelican History of the World* håller säkert med om det.

Det är verkligen ingen rolig läsning. Under de ungefär tvåhundra första sidorna händer nästan ingenting, och karaktärerna är blott skuggor av trovärdiga mänskliga varelser av kött och blod. Sedan, i vad som känns som ett desperat försök att hålla kvar läsarens slocknande intresse, eldar författaren på genom att drömma ihop scenarier av ett förbluffande osannolikt slag. En snickares son får halva världen att tro att han är odödlig. En obetydlig bandit från Korsika erövrar en stor del av jordklotet, medan en paranoid georgisk bonde slaktar miljoner av sitt eget folk. I total avsaknad av en narrativ huvudlinje upplöses sedan texten (runt sidan 400) i sina beståndsdelar och blir en surrealistisk röra av händelser, en röra i vilken var och en av de osannolika delberättelserna ger upphov till episoder som är ännu mer otroliga. Ändå känns författarens fantasi dödligt begränsad: nästan alla hans franska karaktärer heter Louis. Han visar sig helt oförmögen att på ett övertygande vis dramatisera människorna från de lägre samhällsskikten, som inte verkar göra annat än att slita ont och svälta. Här och där dyker enstaka och tunt porträtterade kvinnliga karaktärer upp, men sällan i de mer centrala narrativa segmenten. I de allra sista kapitlen kastas så alla förespeglingar om realism fräckt över bord: krig, folkmord, svält och revolution dyker upp med tröttsam förutsägbarhet, och även om berättelsen lämnas ofullbordad så är det inte svårt att själv tänka ut ett passande slut. Vad som däremot *är* svårt är att hitta någon mening i denna saliga röra av grällt sensationsmakeri – om nu inte alltihop är tänkt att vara på något vis symboliskt.

Därmed vill jag påstå att även om Hegel kanske sitter inne med en del av sanningen, så finns mer av den hos Schopenhauer – denne den kanske dystraste filosofen av dem alla, så dystert att han är oavsiktligt lustig (av någon underlig anledning är en aldrig sviktande dystert komisk). Detta att historien så här långt har varit mest humbug, som Henry Ford klokt anmärkte, är vad Marx syftar på när han kallar allt som hittills hänt »för-historia«. I Marx

ögon är berättelsen fram till nu, denna långa rad av variationer på vissa underliggande exploateringsmönster, inte ens värd att rubriceras som historia. Endast uppbrottet från för-historien är en verkligt historisk händelse, bara så kan historien få luft under vingarna – och ingen kan säga vad som därmed skulle ske, eftersom vi i de nutida formerna av förtryck inte kan utläsa den framtida frihetens former. Därav Marx berömda anti-utopism, hans judiska vägran att förse oss med högtidliga framtidsbilder. Den enda bilden av framtiden är, menar han, det nutida tillkortakommandet. Grundlös utopism väcker lönlös åtrå och får oss följaktligen att bli sjuka av begär, det vill säga det som Freud kallar neuros. Den verkliga politiska skiljegränsen går mellan de som tror att det som vi har nu är så bra det kan vara, och de som menar att det är riktigt dåligt, men i mångt och mycket går att förbättra.

En förändring av historien kan emellertid bara ske med hjälp av de få stackars besudlade verktyg som historien själv har försett oss med. Ändå är just det faktum att det varit så dåligt det som ger oss själva motivet till denna förändring. Det är, som Walter Benjamin skarp-sinnigt anmärkte, inte drömmarna om befriade barnbarn som får män och kvinnor att revoltera, utan minnena av förslavade förfäder. Därför rör sig Benjamins berömda »historiens ängel« baklänges in i framtiden, med sin skräckslagna och tårfyllda blick fäst på den växande sophög som är det förflytna. Detta är givetvis inte alls någon ortodox marxistisk bild, då ju marxismen ser framtiden som något i nuet immanent, dunkelt antydd i form av de politiska krafter som har potential att låsa upp nuet och frigöra en önskvärd framtid – en form av dekonstruktion, i ordets exakta bemärkelse. (Vi bör inte glömma bort att Jacques Derrida hela tiden betraktade dekonstruktionen som en primärt politisk snarare än textuell affär.) Men till bilden hör att Benjamin skrev dessa rader när fascismen var segerrik, och att han som messiansk jude uppfattade den sekulära historien i sig som helt och hållet bankrutt – den var, så att säga,

bara en tom scen, på vilken Messias när som helst kunde göra dramatisk entré.

Benjamins diktum i de historiefilosofiska teserna, att det inte finns något kulturellt dokument som inte samtidigt är ett vittnesbörd om barbari, är kanske den mest överciterade av alla slogans inom den kulturella vänstern. Den fångar emellertid det jag ovan anmärkt om klasshistorien som på samma gång en triumf och en katastrof. (Triumf eftersom vi inte får glömma att Marx aldrig upphör att prisa bourgeoisin som historiens hittills mest revolutionära kraft: ett värdefullt arvegods utan vilket socialismen helt säkert skulle förstenas till stalinism.) Men Benjamins anmärkning syftar också till att vederlägga idén om att barbari och civilisation är sekventiella snarare än samtida, en idé som hör hemma i just den progressivistiska eller evolutionistiska historieuppfattning som han tog strid emot. Kultur är, som Freud visste, visserligen något som slits loss ur och frigörs från det barbariska, men är också själv ett uttryck för ett barbari (ett grundläggande våld och herravälde) som är och förblir civilisationens följeslagare i det att det hela tiden skyfflas under mattan, som baksidan i förhållande till dess framsida, som tystnaden på vilken dess vältalighet bygger, som de strukturella uteslutningar som bildar förutsättningen för dess existens. Litteraturvetenskapens uppgift är alltså att 'röntga' kulturella dokument för att uppdaga de spår av barbari som konstituerar dem – vilket givetvis inte innebär att man förnekar att det verkligen är fråga om kulturella dokument. Bara genom att på detta vis läsa dem mothårs kan vi se dem som det de faktiskt är. Och detta läsande handlar inte om att helt enkelt återföra dokumenten till sina historiska kontexter (vilket aldrig är enkelt, inte minst på grund av att det alltid finns en lång rad möjliga sådana kontexter att välja bland, och ett stort antal möjliga kriterier för själva väljandet). Det handlar snarare om att söka av de kostbara kulturprodukterna med fokus på den berättelse om nöd, konflikt, dominans och berövande som är

en del av deras uppkomst, en berättelse som Benjamin benämner »tradition«, med betydelsen de avhystas eller berövades historia, som han ställer i kontrast till segrarnas historia.

I sin avhandling om romantiken för Benjamin fram den spännande uppfattningen att det förflutna går att, i någon mening, ändra. Det förhåller sig inte så att det förflutna är fixerat, medan nuet och framtiden är fria. Nej, snarare är det förflutna självt i ständig rörelse, eftersom nuet och framtiden skriver om och kastar ett helt nytt ljus över det. Vi vet mycket mer om den franska revolutionen än vad jakobinerna gjorde, närmare bestämt vad den ledde till ungefär ett århundrade efteråt. Om de döda ska kunna återlösas, så kan det bara ske genom våra egna, nutida politiska handlingar, som genom att förverkliga den kamp för rättvisa de förlorade kanske kan lyckas med att återvinna den, den här gången som komedi istället för tragedi. Det är upp till oss att se till att de döda frigör ny mening, precis som det är upp till oss att retrospektivt skriva om dessa dödas berättelse. Detta har även tillämpning på frågor om litteratur. Enligt Benjamin rymmer litterära verk från det förflutna hemliga betydelser som, beroende på de aktuella historiska omständigheterna, kan vara möjliga att frigöra och realisera i efterhand. Ur det perspektivet finns, precis som i de dödas mening, en stor mängd möjliga framtider i textens mening. Litterära verk har alltså en långsam antändningstid, på så vis att vissa tolkningar av dem kan uppstå först när den historiska situationen är mogen. Ta till exempel en av de största (och klart längsta) av alla våra engelska romaner, Samuel Richardsons *Clarissa*, denna tragiska berättelse om en kvinna som våldtas och drivs till självmord. Efter att under större delen av 1800-talet ha varit helt oläsbar, blev romanen i och med den moderna kvinno- rörelsens uppkomst återigen läsbar, och ett stort antal helt nya betydelser frigjordes. En aktuell tidpunkt kunde, så att säga, sänka sig ner i och återlösa en förfluten situation, få den att leva på sätt den själv aldrig kunnat förutse, skriva in

den i en historia som den själv inte kunde vara medveten om, så att var och en av de historiska tidpunkterna kunde se sitt eget ansikte speglat i den andras i det som Benjamin kallar en »konstellation« eller en »dialektisk bild«. Så vem vet vilken sorts, för oss mer eller mindre oigenkännlig, Ibsen eller Strindberg som framtiden kan komma att producera? Men å andra sidan kan det också bli så att dessa vitala betydelser oväckta slumrar vidare i verken, på grund av att de historiska villkoren inte är de rätta.

I Benjamins ögon kan alltså nuet retroaktivt förändra det förflutna, vilket bland annat innebär att tolkningsprocessen inte har något slut. Vi kan aldrig åstadkomma en översikt av ett litterärt verk, eftersom det inte står stilla tillräckligt länge. Hos judarna Benjamin och Adorno är totaliteten reserverad för Gud, som är den ende som kan göra den sönderslagna historien hel. Den litterära meningen är oavslutad på grund av att historien är oavslutad – men detta beror just på att mening är historiskt *bunden*, och har alltså ingenting med någon sorts vulgär-poststrukturalistisk låt-gå-ism att göra. Den litteraturvetenskapliga verksamheten är i viss mening en del av verket självt: den spelar på sätt och vis en roll i eller bidrar till produktionen av verket, eftersom den är en oupphörlig suppleringsprocess som sätter fram verket i sig som till sin natur ofullbordat, som något som alltid och konstitutivt är i behov av komplettering. Och detsamma gäller för den större text vi kallar historia: vi är arvingar till ett förflutet som alltid är oavslutad, provisoriskt, instabilt; som befinner sig i väntan på våra retrospektiva ingripanden. Det upplyftande med att tolkningsprocessen inte har något slut är att vi litteraturvetare aldrig kommer att bli arbetslösa. Det sorgliga är att vi heller aldrig riktigt kommer att veta vad det är vi talar om, eftersom framtiden kan komma att producera en version av verket som ogiltigförklarar eller avvisar de versioner vi själva framställer.

Översättning från engelskan av Christer Ekholm

# BOKSTAVENS INSTANS I HISTORIEN: FÖR EN MATERIELL LITTERATURHISTORIA

av Thomas Götselius

*This is not history. This is precisely  
the opposite of history.*  
/Don DeLillo, *The Names*

Vi simmar i ett hav av böcker. Trots det – eller just därför – har man ständigt försökt inrätta en ordning för den speciella sorts böcker vi kallar litteratur. Alla verk skrivna av en viss författare på ett bord, alla verk i en speciell genre på ett annat, alla texter från samma tillkomsttid på ett tredje. Eller: alla verklighetsframställande verk i den västerländska litteraturen på en hylla, alla dikter som främmandegör språket på en annan, alla »vansinniga« texter på en tredje – möjligheterna tycks outtömliga. Vad som förenar dessa vitt skilda indelningsförsök är i sista hand bara ambitionen att överleva simturen: att avvärja bokhavets makt och hot, att bemästra litteraturens slumpmässighet, att avvärja den stora risk, den stora fara som hotar vår värld från fiktionen. Det är talande att den förste kände innehavaren av ett bibliotek, Aristoteles, också är upphovsman till det tidigaste kända försöket att kategorisera litteraturen i sin *Poetik*.

Av alla försök att ordna litteraturen har det som utgår från tidsfaktorn – och som därför kallas litteraturhistoria – varit ett av de slagkraftigaste. Så självklar är sedan länge föreställningen att litteraturen har en historia, att man gärna glömmet att litteraturhistorien själv har en historia. Under 16- och 1700-talet var det inte ovanligt att man katalogiserade uppgifter om äldre tiders författare och verk. Det vetande som då hopades var emellertid mer antikvariskt än historiskt. Det är först mot 1700-talets slut

som de första försöken att på allvar historisera litteraturen dyker upp. Hippolyte Taines inledning i sin inflytelserika *Histoire de la littérature anglaise* (1864) gör detta tydligt: »Historien som vetenskap har förändrats sedan hundra år i Tyskland, sedan sextio år i Frankrike, och denna förändring har ägt rum genom studiet av ländernas litteraturer.« Taine daterar således litteraturhistoriens uppkomst som forskningsfält till en tidpunkt då nedärvda begrepp för tradition och förvandling genomgick en storskalig semantisk förvandling. Begreppshistorikern Reinhart Koselleck har visat att termen »historia«, som fram till denna tidpunkt företrädesvis använts i flertal (som i ätternas, institutionernas eller upptäcksresornas respektive »historier«), nu fick sin moderna funktion som kollektivt ental. Termen började referera till en övergripande process som skänkte sammanhang och innebörd åt en mängd separata förändringsmönster. Ett av dessa mönster är det vi sedan denna tid kallar (skön)litteratur, vars historia således är jämgammal med det moderna historiebegräppets historia.

Historiens uppkomst innebar, som Taine antyder, att tidsfaktorn kom att bli den ledande ordningsprincipen på litteraturens fält. Litteraturhistorien är inte bara en ordning bland andra, den är den övergripande ordning som resterande litterära indelningsmekanismer (som exempelvis genrer) sorterar under. Vilket bland annat bevisas av att grundboken i disciplinen litteraturvetenskap ännu idag är en historiebok. Att litteraturhistorien kom att få detta företräde hänger samman med att tidsindelningen erbjöd vissa fördelar jämfört med äldre indelningsprin-

ciper. I det tidigmoderna ämnesvisa ordnandet av böckerna hotades äldre ämnesområden att raderas ut när nya dök upp. Inte så i litteraturhistorien, vars ordnande mekanism omvänt var avpassad för att hårbärgera en ständigt – och i och med 1800-talets ångtryckpressar närmast exponentiellt – ökande datamängd.

Ingen(ting) undgår med andra ord litteraturhistorien. Men trots att litteraturhistorien alltjämt definierar disciplinen förefaller dess glansdagar vara över. 1960-talets svenska namnbyte från »Litteraturhistoria med poetik« till »Litteraturvetenskap« bär vittnesbörd om detta. Det gör även utövarnas självbild. Forskare inom disciplinen historia har inga problem med att presentera sig som »medeltidshistoriker«, »stadshistoriker« eller »idrottshistoriker«, medan litteraturvetarna, vilka alltid är redo att bejaka det historiska perspektivets värde, ogärna presenterar sig som »litteraturhistoriker«.

Det ligger nära till hands att förklara vår sentida ambivalens inför historien med den interna vetenskapliga utveckling ämnet genomgått. Med start i mellankrigstidens nykritik har den historiska förståelseformens företräde gång på gång utmanats av olika formalistiska betraktelsesätt, som inte bara kapat banden mellan litteraturen och historien utan också de mellan litteraturen och den litterära texten. I stället för den historiestyrda fjärrläsningen har vi fått den teoristyrda närläsningen. Samma förändring kan emellertid förklaras av mindre glansfulla faktorer än vetenskapens inre utveckling. Som den danske litteraturvetaren Hans Hauge har påpekat sammanfaller nykritikens genombrott med universitetsstudiets förvandling under 1900-talet. Så länge det handlade om att undervisa en elit kunde professorn och hans disciplinär fördjupa sig i, säg, Shakespeares »small Latine & lesse Greeke«, djupt nedsjunkna i tjänsterummets öronlappsfätöljer. Men när uppgiften i stället bestod i att undervisa det nya massuniversitetets stora student-skaror blev det omfattande vetande som det

historiska betraktelsesättet krävde ett pedagogiskt problem. Närläsningen av den ensamma texten löste det. Den krävde varken språkliga eller historiska eller litterära förkunskaper, varför det också blev möjligt att examinera så många fler studenter.

Hauges hypotes är lika tänkvärd som den är maliciös. Men frågan är om inte litteraturhistoriens samtida problem ytterst kan spåras tillbaka till litteraturhistorien själv som begreppslig konstruktion. Låt oss återvända till grundfrågorna: Vad är litteraturhistoria? Vad innebär det att tänka litteraturhistoriskt? Vilka antaganden vilar litteraturhistorien på?

Så länge *historia literaria* utgjorde den begreppsliga ramen för tänkandet om litteraturen handlade detta om att se litterära texter som exponenter för eviga värden. Med uppkomsten av den diskurs vi kallar litteraturhistoria kom det i stället att handla om att se texten som *ett uttryck för sin tid*. Alltsedan Friedrich Schlegels uttolkning av den grekiska litteraturen – för att vara historiskt exakt – ter sig varje enskild text betingad av den epok den tillkommit i. För litteraturhistorien framstår den enskilda texten närmare bestämt som ett illustrativt utfall av en kraft, en tendens eller norm såsom tidsandan, folksjelen eller ett estetiskt ideal. Alltsedan Hegels konstfilosofi ter sig epoker emellertid omvänt betingade av de stora texter som gör dem tillgängliga för oss. En tids eller epoks ande återfanns enligt filosofen i dess diktning. När Hegel citerar Herodotos diktum att grekerna har Homeros och Hesiodos att tacka för sina gudar upphör litteraturens historiska gestalter att bara vara uttryck för en given epok, de betingar snarare själva den epok under vars betingelse de står. När historia på ett tvetydigt sätt kommer att omfatta såväl det skedda som det berättade, kulminerar denna tvetydighet i en litteraturhistoria vilken alltid samtidigt kan läsa sina objekt som en epoks berättelser och som händelser i samma epok. Alltsedan 1800 ter sig historien och litteraturen så intimt sammanvävda att historiska data

först framträdde i litterära verk, vilka dock själva var historiska data.

Denna märkvärdiga paradox, som blir synlig vid roten för det vi sedan 200 år kallar litteraturhistoria, hemsöker ännu litteraturundervisningen: texter görs till objekt för en litteraturhistoria vars samtida produkt och orsak de antas vara. Stagnelius texter är typiska uttryck för romantiken, vilken emellertid bara låter sig upprättas på grundval av Stagnelius (med fle-ras) texter. Paradoxen genererar också en litteraturhistorisk forskning som ger sig själv i upp-gift att besvara sådana frågor som om en viss text av Almqvist är romantisk eller realistisk, om modernismen kom till Sverige med Ola Hansson eller Pär Lagerkvist eller om Tomas Tranströmers poesi är surrealistisk.

Men så ser väl den historiska forskningen i ämnet numera sällan ut? Det är sant, och ett skäl till detta är förstås att sådana frågeställningar inte är produktiva utgångspunkter för historisk forskning. Litteraturforskningen (men inte litteraturundervisningen) har försökt uppdatera sig som historisk disciplin genom att eliminera det historiefilosofiska antagande som litteraturhistorien vilade på.

Det betyder inte att vi upphört att uppfatta litteraturen som en produkt av sin tid. Det är bara det att denna »tid« numera sällan begreppsliggörs i den litteraturhistoriska diskursens kategorier. Så har vi exempelvis fått en feministisk litteraturhistorisk forskning där de litteraturhistoriska epokerna ersatts av ett antal sekvenser i könets historia. På samma sätt har vi fått en historisk forskning där litteraturens relation till det synliga diskuteras, och där de litteraturhistoriska kategorierna ersatts av olika faser i visualitetens historia. Vi har även fått en intermedial litteraturhistorisk forskning där de litteraturhistoriska kategorierna ersatts av mediala brytpunkter – och så vidare.

Gemensamt för alla dessa studier är att de samtidigt kan rubriceras som undersökningar inom andra fält än litteraturhistoriens. Vad är de om inte studier inom ämnen som genushis-

toria, visuella studier eller mediehistoria? Vad vi har fått, genom uppgörelsen med den traditionella litteraturhistorien, är i själva verket en litteraturhistorisk forskning utan litteraturhistoria.

Uppgörelsen var förmodligen oundviklig. Men frågan är om litteraturvetenskapen verkligen måste ge upp tanken på en specifik *litteraturhistoria*? Finns det tvärtom inte något att vinna på att insistera på en sådan, om än begreppsliggjord på annat sätt än den nedärvda?

Varje dikt är daterbar, skriver Paul Celan. Utmärkande för traditionellt litteraturhistoriska arbeten är att de daterar dikten utifrån dess mening. Men i stället för att identifiera det historiskt daterbara i litteraturen med texternas betydelse, vilka som vi sett samtidigt tänks återge och utlösa historiska händelser, kan man begreppsliggöra dessa betydelse som variabler av en annan typ av daterbara händelser, nämligen de materiella innovationer – praktiker, tekniker, medier – förutom vilka ingen litteratur kan existera. En sådan materiell litteraturhistoria blir bokstavligen en *bokstavlig* litteraturhistoria: en *historia litterae* – en historia om hur bokstaven eller skriften konstruerats och ordnats genom historien.

I förhållande till litteraturhistorien som vi känner den erbjuder den materiella litteraturhistorien vissa fördelar. För det första tillhandahåller den ett positivt vetande. I stället för att frambära ännu en historisk tolkning av ännu en roman identifierar den faktiska möjlighetsvillkor för det säg- och skrivbara vid olika tidpunkter, det vill säga de positiva villkor under vilka all litteratur formas. Det betyder inte att den måste försaka textanalysen, som förblir ett viktigt instrument i varje undersökning som vill studera hur historien har märkt litteraturen. För det andra frambringar den ett alternativt vetande. I stället för att rekapitulera redan kända litteraturhistoriska datum historiserar den materiella litteraturhistorien sådant som den traditionella litteraturhistorien håller för både historie- och betydelseöst. Hit hör skriftens

materiella former och det egenartade maskineri av praktiker som bestämmer villkoren för dess cirkulation. Hit hör även kategorier som »författaren« respektive »läsaren«, som inte kan ses som allmängiltiga begrepp utan måste förstås som historiska funktioner av samma cirkulation. Ytterst reser den materiella litteraturhistorien frågan vilken makt människorna måste underkasta sig för att som subjekt kunna träda i

kontakt med litteraturen – där och då såväl som här och nu.

I denna mening är den materiella litteraturhistorien, med Michel Foucaults term, en *mot-historia*. Den historiserar inte för att tradera, men inte heller för att ta avstånd från traditionen, utan för att främmandegöra det märkvärdiga ting vi kallar litteratur och därmed synliggöra dess grepp om våra liv.

# LITTERATURHISTORISK FORSKNING SOM PRODUKTIV PARADOX

av Åsa Arping

VAD GÖR VI NÄR VI skriver historia inom ämnet litteraturvetenskap? Eller, för att raskt lämna en deskriptiv nivå för en normativ: Vad *bör* vi göra? Jag tror att det i grund och botten handlar om ett slags översättningsarbete. Gårdagen måste göras begriplig för att bli samtidsrelevant. Och för att betyda något, i dag såväl som i morgon, behöver även samtiden *historiseras*.

Men vad betyder egentligen det? Hur ska detta översättningsarbete gå till, vart ska det leda, vilka resultat kan det ge? Här krävs, menar jag, ett stort mått av ödmjukhet, men också vissa anspråk. På samma sätt som en skönlitterär översättning aldrig blir fulländad genom att söka exakta överensstämmelser ord för ord, kan inte heller en litteraturhistorisk undersökning nöja sig med att endast vidareföra så kallade fakta. Däremot kan den, i likhet med en god översättning, skapa nya betydelser, bli *en tolkning i egen rätt*.

Detta innebär alls inte relativism, tvärtom ska den litteraturhistoriska framställningen drivas av problemformuleringar och argument. Historiska sakuppgifter spelar visserligen en väsentlig roll, men de kan aldrig stå ensamma och oemotsagda på scenen. De behöver organiseras, sättas i spel, utmanas – och det är forskaren som står för såväl manus som regi!

Jag tror mig kunna påstå att det litteraturhistoriska forskningsarbetet åtminstone i de flesta fall innehåller två huvudmoment. Å ena sidan det empiriska »faktainsamlandet«: arkivstudierna, källundersökningarna – och, å andra sidan, »konceptualiseringen«: den teoretiskt grundade vinklingen av materialet, organiseringen av stoffet, formgivningen av de »berät-

telser« vi vill förmedla. Båda delar är lika viktiga, tätt sammantvinnade, ömsesidigt beroende. Ändå tenderar vi att förtiga den andra, kreativa, »konstruerande« sidan av vårt vetenskapande. Därmed riskerar vi att framstå som teoretiskt naiva eller diffusa, därtill ofta som rätt tråkiga.

Men det behöver inte vara så! Jag tror att litteraturvetare har en särskild kompetens när det gäller att vara närvarande och långsiktiga samtidigt. Vi är specialiserade generalister som ofta grundforskar och tillämpar på samma gång. Vi driver stora projekt från idéstadium till slutprodukt. Vi när ett tvärvetenskapligt teoretiskt intresse. Kanske är det bredden som gör oss så ängsliga, får oss att vackla i vår identitet, särskilt när det blåser snålt.

Inom litteraturvetenskapen finns, som inom alla discipliner, inbyggda slitningar, intressekonflikter och maktkamper. De tar sig olika uttryck och manifesteras inte minst i de ständigt återkommande diskussionerna kring ämnets »kris«. Ska vi bredda eller snäva in? Ska vi vara ett i huvudsak historiskt eller ett estetiskt eller kanske ett teoretiskt ämne?

Historiens roll i litteraturvetenskapen har hittills aldrig utmanats på allvar, men kanske är den i praktiken mer hotad än någonsin. Det är onekligen paradoxalt att grundkurserna i litteraturvetenskap är så historiskt inriktade till sitt upplägg, men så lite till sitt verkliga innehåll! Studenterna läser i rasande fart text på text, från Sapfo till Sonnevi. Men vilka redskap får de med sig? I vilken mån får de till exempel diskutera den grundläggande, och starkt teoretiskt såväl som politiskt färgade frågan om vad det egentligen innebär att syssla med litteraturhistoria?



Vill vi ägna oss åt historiska studier ska det också märkas. Vilka författarskap studenterna tar del av betraktar jag i sammanhanget som underordnat, vi pratar alldeles för mycket om *vad* som ska läsas, och alldeles för lite om *hur*. Här har varje institution stora möjligheter till profilering. Vår uppgift är inte att skapa eller upprätthålla kanon eller lära studenter och blivande forskare vad som är »god« litteratur. Det de behöver är tillgång till redskap för att själva kunna ta sig vidare. Det här blir alltmer märkbart nu när vi har gått in i Bolognasystemets tredelade utbildningsstruktur, med en avancerad nivå som innebär en hel del självstudier och individuellt fördjupningsarbete. För att klara det ansvaret behöver studenterna förberedas för och skolas i forskningsmetodik. De behöver skrivträning. De behöver kunna granska och handska med källor och diskutera dessa utifrån relevant teori. Här finns stora möjligheter att samordna resurser över de humanistiska ämnesgränserna, över de historiskt inriktade disciplinerna, de estetiska, språken. Och så förstås, särskilda, riktade resurser i den egna ämnesfördjupningen.

Även på forskningsfronten tappar litteraturhistorikerna mark. Högskolereformen 1998 satte en effektiv spärr för avhandlingsprojekt grundade på omfattande källstudier. Svensk litteraturhistorisk forskning präglas dessutom av en självtillräcklighet som den yngre generationen forskare kan finna mossig. Vi diskuterar alldeles för sällan våra utgångspunkter, trots att här finns spännande skiljelinjer. En inte så ofta uttalad men betydande sådan går, vill jag hävda, mellan »empiri« och »teori«, eller snarare kring de föreställningar vi har om dessa företeelser och hur de förhåller sig till varandra. Till stora stycken är den här klyftan naturligtvis en chimär. De finns ingen forskning utan teoretiska implikationer, och ingen teori kan heller skapas utan kontakt med grundläggande empiri. Det finns förvisso de som forskar om äldre litteratur med stark teoretisk förankring, och även sådana som ägnar sig åt nyare littera-

tur där de teoretiska utgångspunkterna förblir mer eller mindre outtalade. Ändå florerar fortfarande en föreställning om det litteraturhistoriska studiet som en i grund och botten teorilös, materialstyrd verksamhet, som alltså bygger på »fakta«. Medan teori snarare betraktas som något ahistoriskt och fristående som »appliceras«, läggs ovanpå. Med andra ord: litteraturhistorien som essens, teorin som konstruktion.

Jag tror de flesta håller med om att den här dikotomin är både onödigt och felaktigt. Ändå sitter den ofta djupt i forskarnas egen självförståelse. Faktum är att den kan anas över hela HS-linjen, till och med i strategidokumentet, som här i *Samhällen och kulturer i förändring. Ämnesrådet för humaniora och samhällsvetenskaps underlag till Vetenskapsrådets forskningsstrategi 2009–2012* (2007): »Forskningsrön som kan svara mot aktuella behov har som absolut förutsättning både grundläggande empirisk forskning och långsiktig teori- och metodutveckling«. (s. 6)\* Det är i och för sig inte svårt att skriva under på en sådan deklARATION. Ändå är det intressant hur empiri och teori till och med i en allmänt hållen formulering som denna så tydligt betraktas som två visserligen viktiga, men i väsentlig mening *åtskilda* verksamheter.

På Litteraturvetenskapliga institutionen i Göteborg, dit jag själv är knuten, sitter Kurt Aspelins gärning på många sätt fortfarande i väggarna. Särskilt i *Textens dimensioner* (1975) gick han hårt åt den »positivistiska« litteraturforskning som han menade var både teorilös och ointresserad av metodfrågor. Aspelin är ofta ihågkommen som introduktör av all möjlig litteraturteori, förutom marxistisk även strukturalistisk, semiotisk och hermeneutisk. Men han var i lika hög grad litteraturhistoriker, med gedigna studier framför allt om C. J. L. Almqvist

---

\* Dokumentet kan beställas från VR eller laddas ner på adressen: <http://www.vr.se/download/18.61c03dad1180e26cb878000459/Strategi+HS+2007.pdf>

och om svensk 1830-talskritik. Den dubbla hemvisten märks i *Textens dimensioner*, i sensenser som gör Aspelin förbluffande aktuell: »Vital forskning har teori och praktik i balans. Där föregår det ett fortlöpande ömsesidigt utbyte mellan teoretiskt klargörande och modellskapande å ena sidan, å andra sidan ett konkret arbete som tillför kunskap om ständigt nya sektorer av verkligheten.« (s. 31)

Det är *balansen* och det *fortlöpande, ömsesidiga utbytet* jag fastnar för. Aspelin lyfter fram en tydlig dialektik som alldeles för sällan syns eller diskuteras i dag. Numer dyker ju den underliggande klyftan mellan empiri och teori framför allt upp i det tal om »teoritrötthet«, som med jämna mellanrum återkommer i debatten. Men varken importen eller produktionen av teori inom svensk litteraturvetenskap är eller har varit av sådan omfattning att en sådan ens vore befogad. Därför tror jag heller inte på någon »historisk vändning« eller något tillstånd »after theory« i en svensk kontext.

Den svenska litteraturhistorieforskningen ingår snarare i ett ytterst trögörsligt system, där en av de stora utmaningarna fortfarande

handlar om att försöka regruppera sig efter en postmodernistisk chockverkan. För även efter dess landvinningar kvarstår ju de politiska realiteterna. Under senare decennier är det främst kvinno- och genusforskarna som envist fortsatt att försöka navigera mellan erfarenheter och diskurser, kontexter och texter, aktörer och strukturer, praktik och teori, »verklighet« och »konstruktion«. Det är också här, på det breda genusfältet, som empirisk forskning och teoriproduktion växer snabbast. Och det är här forskarna varit tydligast med att redovisa sina (politiska och teoretiska) utgångspunkter. Det handlar inte bara om hederlighet, utan lika mycket om att öppna för fortsatt dialog – vilket visat sig generera nya frågor, ny forskning.

Varje tid har sina agendor, sina redskap och sina blindade fläckar. Litteraturhistorien är som ett pussel vi ständigt måste återvända till och försöka lägga på nytt, även om vi vet att det aldrig kan bli färdigt. Nya bitar kommer ständigt till, liksom nya sätt att föra dem samman. Det är dags att anamma det produktiva i den paradoxen.

# LITTERATURHISTORIESKRIVNING OCH DET NATIONELLAS FÖRÄNDRINGAR

Av Anne Heith

INTRESSET FÖR RELATIONER mellan historia och litteraturvetenskap kan kopplas såväl till debatten om en identitetskris inom disciplinen som till förändringar av den litteraturhistoriografiska genren. En problematiserande granskning av det litteraturvetenskapliga umgänget med historien präglar aktuella arbeten som *Rethinking Literary History* (2002) samt *History of the Literary Cultures of East-Central Europe* (2004). I båda betonas vikten av att kritiskt granska och vitalisera den litteraturhistoriografiska genren utifrån nya teoretiska perspektiv och förändringar i den verklighet som litteraturhistorieskrivningen förhåller sig till. Det nationellas förändringar framhävs som en viktig utgångspunkt för förnyelse. Symptomatiskt nog tar båda bidragen spjörn mot nationella litteraturhistoriografiska traditioner som medverkat till skapandet av nationella identiteter.

I *Rethinking Literary History* betonas vikten av att knyta litteraturhistorieskrivningen till ekonomiska, politiska samt breda kulturella och samhälleliga perspektiv så att frågor relaterade till etnicitet och genus synliggörs. Redaktörerna Linda Hutcheon och Mario J. Valdés framhäver särskilt betydelsen av att ideologiska aspekter i produktion och reception av litteraturhistoriografi medvetandegörs och blir synliga. Hutcheon tillhandahåller en kritisk granskning av en dominerande nationell modell för litteraturhistorieskrivning, en modell som inte synliggör den etniska och språkliga mångfald som finns i en globaliserad värld, vars demografiska karta förändrats radikalt på grund av migration. Även *History of the Literary Cultures of East-Central Europe* är kritisk mot den litteraturhistoriogra-

fiska traditionen. Redaktörerna Marcel Cornis-Pope och John Neubauer understryker att de önskar omdefiniera de litterära traditionerna genom att tona ned myter om det nationella. Likaså vill de belysa analogier och kontaktytor respektive hybriditet och marginella företeelser som ignorerats eller medvetet valts bort i traditionella nationella litteraturhistorier.

I det litteraturhistoriografiska arbetet ingår tillämpning av selektionsprinciper, t.ex. genom val av vilka faktorer som ska belysas. Bland de underliggande principer som styr arbetet finns även ställningstaganden beträffande vilken tematisk ram historien om den nationella litteraturen ska passas in i samt överväganden om framställningens ideologiska funktion. I universitetsämnet litteraturvetenskaps historia finns band mellan skapandet av ett paradigm för nationell litteraturhistoriografi, etableringen av litteraturhistoria som akademisk disciplin samt de politiska och sociala omvälvningar som utgör en fond för 1800-talets nationsbyggande. Som framkommer av *Rethinking Literary History* och *History of the Literary Cultures of East-Central Europe* är dels en kritisk granskning av tidigare århundradens fokus på föreställningar om nationell särart, och dels en önskan om belysningar av litteraturhistoriografins samspel med politiska, sociala och ideologiska strömningar i tiden, inslag i den pågående förnyelsen.

I de anförda verken återspeglas teoretiska nyorienteringar och omvärldsförändringar som bäddat för kritisk granskning av litteraturhistorieskrivning. Dessvärre saknas till stor del i den svenska debatten det metaperspektiv och

den medvetenhet om litteraturhistoriografi som en genre, med en historia och specifika genrekonventioner, som återfinns i den internationella diskussionen. I och för sig har den feministiska och marxistiska kritiken bidragit till en ökad teoretisk medvetenhet om litteraturhistoriografins institutionella ramar och kulturella kontexter. Men trots allt är det påfallande att de handböcker i svensk litteraturhistoria som används på svenska universitet i hög utsträckning reproducerar praxisen att konstruera historier om ett språkligt och kulturellt homogent folk. Det övergripande intrycket är att analogier och kontaktytor, liksom hybriditet och »marginella« inslag som kan bidra till att dekonstruera myter om ett homogent nationellt projekt, lyser med sin frånvaro.

Om de transformationer av det nationella som pågår i Sverige, Europa och världen inte blir belysta försvåras reflektionen över de kulturella förändringar som leder till att förutsättningarna för historiografi förändras. Om däremot en sådan belysning och reflektion kommer till stånd kan talet om en »litteraturvetenskapens identitetskris« avdramatiseras; en beteckning som till syvende och sist fungerar mest som en negativ reaktion på att värderingar och synsätt förändras. Man kan fråga sig: »För vilka är det en kris om litteraturhistorieskrivningen och litteraturvetenskapen förändras?« Frågan är inte oviktig eftersom den är kopplad till de institutionella ramar och kulturella kontexter som historiografer och läsare är verksamma inom.

En intressant fråga är hur man inom akademien ser på litteraturhistorier skrivna av författare »utifrån«. I den norska studien *Om litteraturhistorieskrivning* (1983) kommenteras universitetsstudiers tendens att förtränga litteraturhistoriografiska arbeten som har utförts utanför den akademiska institutionen. Jag använde själv en sådan litteraturhistoria som exempel i det paper – »Förhandlingar, förvandlingar och svenskhet i litteraturens historia« – som presenterades på den nationella forskningskonferensen i Stockholm i mars. För att belysa in-

terkulturella förhandlingar och förvandlingar i dagens Sverige hänvisade jag till Bengt Pohjanens och Kirsti Johanssons *Den tornedalsfinska litteraturen* (2007), som uttryckligen är kritisk mot traditionell svensk historieskrivning.

Bland de politiska och samhälleliga förändringar som *Den tornedalsfinska litteraturen* förhåller sig till finns den etniska mobiliseringen som intensifierades på 1980-talet och som resulterat i att *meänkieli* officiellt blivit inhemska minoritetsspråk i Sverige. Detta officiella erkännande inbegriper en omorientering i förhållande till den assimileringspolitik som tidigare har bedrivits. Idag utgör de meänkielitalande tornedalingarna en av de officiellt erkända historiska minoriteterna i Sverige – även det ett uttryck för en ideologisk omprövning. Det förhållande att gruppen räknas som en *historisk* minoritet innebär att den funnits i Sverige sedan historisk tid, något som överhuvudtaget inte uppmärksammats i svenska litteraturhistoriografiska standardverk. Enligt *Den tornedalsfinska litteraturen* beror detta inte på en avsaknad av betydande verk som skulle kunna ingå i en historia om den tornedalska minoritetens litteratur. Liksom Atterbom i *Svenska siare och skaldar* tar Pohjanen och Johansson avstamp i 1600-talet: Atterbom presenterar Stiernhielms författarskap som centralt för uppkomsten av en svensk nationallitteratur, Pohjanen och Johansson tilldelar på ett liknande sätt 1600-talskalden Antti Keksi rollen som pionjär i en tornedalsfinsk litterär tradition. Oavsett om det är Pohjanens och Johanssons avsikt bidrar detta till att likställa den tornedalsfinska och den svenska litteraturens proveniens. I båda fallen presenteras en »litteraturens fader« från 1600-talet utifrån språkideologiska överväganden.

Kritik av föreställningar om svenskhet samt av skapandet av ett nationellt kulturarv, som har osynliggjort etniska och språkliga minoriteter, är viktiga för den tematiska och ideologiska ram som ligger till grund för *Den tornedalsfinska litteraturen*. Språk och etnicitet utgör dess centrala kategorier. I det avseendet skil-

jer den sig från standardverken *Den svenska litteraturen* och *Litteraturens historia i Sverige* som inte har något att säga om de svenska historiska minoriteternas litterära kulturer. Inte heller migrationens inverkan på svenskhetens förvandlingar behandlas annat än med ett fåtal exempel. I *Litteraturens historia i Sverige* finns ett kort avsnitt om »invandrarlitteratur« där författarna Nelly Sachs, Peter Weiss och Theodor Kallifatides nämns. Påfallande är att de tre författare som valts som representativa för de migrationsvågor som förändrat den svenska demografin under efterkrigstiden alla är politiska flyktingar som kom till Sverige på 1940- eller 1960-talen.

PÅ SISTA SIDAN i *Litteraturens historia i Sverige* ställs frågan: »Hur går det under sådana omständigheter med den nationella särprägel?«. De omständigheter som åsyftas är internationaliseringen och den kulturella differentiering som uppkommit som en följd av immigration. Författarna ställer frågan om »svenska diktare« fortsättningsvis kommer att »värna om det nationella arvet och den språkliga särarten?«? Man kan fråga sig vad det är för hot författarna ser framför sig. Man kan konstatera att de föreställningar om svenskhet, nationellt kulturarv och nationell särprägel som här kommer till uttryck rimmar illa såväl med dagens teoretiska problematiseringar av kulturbegreppet, som med det politiska erkännandet av en historisk, etnisk och språklig mångfald inom nationen. Utifrån ett metaperspektiv framstår formuleringarna som barn av en herdersk litteraturhistoriografisk tradition i vilken föreställningen om nationell egenart är central. I denna tradition finns inget utrymme för etnisk och språklig mångfald inom ramarna för det nationella,

inte heller för transnationella analogier eller kulturell hybridisering. I det andra standardverket, *Den svenska litteraturen*, läggs större vikt vid litteraturbegreppet och medietutvecklingen. I och med de båda standardverkens kapitel om finlandssvensk litteratur kan man dock se en ansats till en problematisering av »det nationella«. Men på det hela taget bidrar verken inte nämnvärt till att ifrågasätta konstruerandet av en »svensk nationell särprägel«.

BETRÄFFANDE FRÅGAN OM litteraturhistoriens ställning i litteraturvetenskapen är det centrala att umgänget med litteraturhistorien utgår från en genremedvetenhet. En sådan kan ligga till grund för analysen av litteraturhistoriografins historia, retorik samt skiftande ideologiska och samhällsliga funktioner. Dagens nationella litteraturhistoria bör återspegla det svenska samhällets kulturella, etniska och språkliga mångfald. Med sitt bidrag medverkar Pohjanen och Johansson till en dekonstruktion av en nationell tradition genom att låta en transnationell kultur och dess litteratur vara grunden för en »föreställd gemenskap«. I *Den tornedalsfinska litteraturen* ansätts även de underliggande principer för historiografi som diskuteras i *Rethinking Literary History* och *History of the Literary Cultures of East-Central Europe* genom att nationella myter undermineras och hybriditet och transnationella analogier, kontaktytor och marginella fenomen framhävs. I en nationell litteraturhistoria för 2000-talet är det rimligt att etnicitet och språk finns med bland de faktorer som styr innehåll och tematisk ram. Sverige är idag officiellt ett multietniskt, flerspråkigt land och detta bör återspeglas i historier om litteraturen i Sverige. Det är hög tid att sluta reproducera myten om en ren kultur.

# TRÄNGSELN OCH DEN TRÅNGA PORTEN: LITTERATURHISTORIA FÖR 2000-TALET

av Torsten Pettersson

SEDAN 1980-TALET har synen på både litteraturen och dess kanon förändrats så markant att det helt uppenbart kommer att skrivas en ny svensk och en ny allmän litteraturhistoria av en översiktlig handbokstyp. Frågan är bara vem som gör det: de akademiska litteraturvetarna eller andra litterater?

Under de senaste åren har akademikerna mumlat i kulisserna om hur svårt det är, det här med kanon. Scenen har då intagits av *Expressen*, som helt sonika har marknadsfört »Världens bästa författare«, och av *Bibliotekstjänst* och Christian Peters som i tre böcker om *100 mästare* var (Lund 2007-08) har upprättat kanonlistor över litteratur från tiotals språkområden. Om vi litteraturvetare inte skall drabbas av en ännu tydligare domänförlust är det skäl att börja planera 2000-talets litteraturhistoria.

I detta korta inbjudna debattinlägg koncentrerar jag mig på den centrala selektionsfrågan. Därutöver vill jag förutskicka ett allmänt antagande: det slags flerbandshistorik som bör planeras är meningsfull och ekonomiskt genomförbar endast om den vänder sig till en intresserad allmänhet likaväl som till litteraturstudenter.

Selektionen: en stor nationell litteraturhistoria tar upp äldre litteratur med rätt god täckning, men från och med det moderna genombrottet behandlas knappast mer än fem till tio procent av all publicerad litteratur. I en allmän litteraturhistoria räknas täckningen snarare i promille än i procent. Hur man företar detta smala urval och massiva bortval avgörs av det som kan kallas »selektionshorisonten«, de värderingar och den litteratursyn som gäller då historikerna för-

fattas. Inom denna selektionshorisont har under de senaste decennierna fem perspektiv vuxit fram eller förstärkts. De manar till en förnyelse av handböckernas traditionella inriktning.

## Intersektionella perspektiv

En samling infallsvinklar kan sammanfattas som ett *maktperspektiv*: insikten att många sociala grupper och deras kulturella uttryck har undertryckts av en hegemonisk kultur och dess historieskrivning. Denna måste därför förnyas genom bl.a. genus-, klass- och queerperspektiv, som dels inför ett nytt material, dels formulerar nya analyser också av kanoniserad litteratur. I detta tänkande och dess breda samhällsliga förankring finner man det största trycket att förnya historieskrivningen (och den bästa möjligheten att äska medel i jämlikhetens namn). Därtill håller ett ekologiskt perspektiv på att växa fram även inom litteraturvetenskapen – i USA ända sedan 1980-talet. Det måste till en kritisk medvetenhet om människans maktutövning mot djur och natur, och om dess litterära uttryck av såväl bekräftelse som protest.

Ett besläktat andra perspektiv är det *multikulturella*, ofta med anknytning till postkolonial forskning. Det är inte oväsentligt ens för en svensk litteraturhistoria och anbefaller reflektion kring vad en sådan bör omfatta. Behandlar den litteratur på svenska språket? I så fall bör den finlandssvenska litteraturen vara starkare företrädd än tidigare, liksom övrig litteratur på svenska skriven t.ex. i Estland eller Nordameri-

ka. Handlar det om litteratur skriven inom Svea rikets gränser? I så fall omfattas även den samiska och den tornedalsfinska litteraturen, liksom exempelvis tyskspråkig litteratur skriven i de områden som tillhörde Sverige under stormaktstiden. Här är ett postkolonialt perspektiv uppenbart relevant och kanske mer givande än man i förstone föreställer sig.

I en allmän litteraturhistoria är det multikulturella perspektivet en ännu större utmaning. Här har det nu slutförda projektet »Litteraturen i världsperspektiv« lagt en viktig principiell grund i de fyra volymerna *Literary History: Towards a Global Perspective* (Berlin 2006). En sådan utblick över annan litteratur än den västerländska är i dag uppenbart nödvändig och har också förberetts av de relativt omfattande kapitlen i det nordiska sjubandsprojektet *Litteraturens historia* (Stockholm 1985–94).

Till detta perspektiv hör också frågan om hur västerländsk litteratur har formats av både inflytande från och gränsdragning mot andra kulturer. Av intresse är därtill imperialismens betydelse för en västerländsk – kanske också en svensk – självförståelse manifesterad och utvecklad i litteraturen.

## Det utvidgade litteraturbegreppet

De tre andra perspektiven kan beskrivas som en utvidgning av litteraturbegreppet. Uppenbara är för det första *de mediala anknytningarna*. Litteratur är allt tydligare inte bara det som läses från baksidan utan även det som ingår i multimediala legeringar. Vid sidan om det traditionellt etablerade dramat möter här bland annat »graphic novels«, serietidningar, ergodisk litteratur och kanske rentav dataspel. Det innebär naturligtvis att sådana fenomen bör beaktas, men därtill att de skärper blicken för sina historiska föregångare. Den svåra frågan om muntligt traderad litteratur kommer upp. Skall den behandlas av litteraturvetenskapen

– som Bennison Gray en gång urgerade i *The Phenomenon of Literature* (Haag 1975) – eller av folkloristiken?

I alla händelser bör vi som beaktansvärd litteratur räkna det skriftfästa men performativt inriktade: bland annat poetry slam-dikter skrivna uttryckligen för uppläsning; originalmanus för film, TV-serier och musikalerna; och psalm-, vis- och schlagertexter samt operalibretti. Beträffande det sistnämnda bör vi komma ifrån den inkonsekvensen att taldramatik såsom Ibsens traditionellt hänförs till litteraturhistorien men inte musikdramatik såsom Wagners. Här finns det en stor litteraturhistorisk bakläxa bl.a. i form av Wagners *Ring* (1876), som också bortsett från sina musikaliska företrädarna utgör en av höjdpunkterna i västerländsk litteratur.

En annan tydlig utveckling under 2000-talet är den att *populärlitteraturen* allt mer mänger sig med den »högre« skönlitteraturen, att gränserna mellan dem i många fall har upplösts, bl.a. genom kriminalromanens litterarisering och genom den antydda eller långt drivna kriminalintrigens etablering inom mainstreamromanen, med Kerstin Ekmans *Händelser vid vatten* (1993) som ett talande exempel. Återigen skärper detta blicken för tidigare fenomen. Kanske den sjunkande estetiska graderingen från den höglitterära Hjalmar Bergman över Olle Hedberg till de populärlitterära Stieg Trenter och Maria Lang är relativt ovidkommande om de alla erbjuder avslöjande skildringar av den svenska borgerlighetens mores och därför med fördel presenteras tillsammans.

I anslutning till detta är värderingen av litteratur i offentligheten – inklusive prestigefyllda kultursidor – nuförtiden ofta baserad på upplagesiffror likaväl som på en estetisk bedömning. Fenomenet är knappast enbart positivt, men ett ofrånkomligt kulturellt faktum som påverkar vår selektionshorisont. Resultatet blir att litteraturhistoriens negligens gentemot populärlitteraturen börjar bli allt svårare att försvara.

Till populärlitteraturen ansluter sig didaktisk litteratur odlad inom bland annat Svenska kyr-

kan, frikyrkorna och nykterhetsrörelsen. Både genom sitt historiska läsargenomslag och som en allt mer integrerad del av litteraturbegreppet bör sådana kretslopp »under« det finlitterära få en betydande plats i en ny litteraturhistoria.

Liksom dessa har *barn- och ungdomslitteraturen* försumrats och delvis av samma skäl. Dess partiella drag av formelbaserad – och dessutom ofta undervisande – repertoarlitteratur har talat emot den då centrala urvalskriterier har varit estetisk originalitet och en aversion mot didaktiska inslag. Den har också drabbats av ren okunskap hos litteraturhistorikerna, som tidigare inte hade mycket forskning på området att falla tillbaka på. Nu då denna har utvecklats visar den att barn- och ungdomslitteraturen har sin givna plats i litteraturhistorien, både i sin egen rätt och som part i olika former av »cross-writing«.

Slutligen uppstår frågan om en litteraturhistoria skall beakta till exempel brev och memoarer. Definitionen av litteratur har inte nödvändigtvis utsträckts till sådant material, men det har å andra sidan studerats av litteraturvetare i samma anda som skönlitteraturen.

## Urvalskriterier

Det ovan sagda är på sätt och vis inte radikalt. Alla områden och perspektiv som jag har pekat på finns redan företrädda i svensk litteraturvetenskap, utan att väcka nämnvärda invändningar om att exempelvis *Aniara* som opera (studerad av Johan Stenström, 1994), pusseldeckaren (Sara Kärrholm, 2005) eller modernismen i barnkammaren (Lena Kåreland, 1999) kantänka inte vore legitima studieobjekt. Men med siktet inställt på handböcker är mina påpekanden ändå rätt radikala.

Dels förändrar de selektionshorisonten så tydligt att de kan väcka farhågor om att den kanoniserade konstnärligt värdefulla litteraturen kommer i kläm när så mycket annat skall introduceras. Dels pekar summan av det som jag har sagt mot en mäktigt arbetsinsats. Många nya fält måste täckas, nya infallsvinklar tillgodoses.

Annorlunda uttryckt: historien myllrar av det tidigare undertryckta som nu vill in.

I förhållande till denna trängsel är porten trång. Även i en omfattande flerbandshistorik måste mycket lämnas bort, av hänsyn till både skribenter och läsare. Hur skall detta hanteras?

Redan från början måste man vara klar över vilka urvalskriterierna är och hur man vill balansera dem. Det första kriteriet är *historisk betydelse*. Det tolkas ibland som fastställbart inflytande i samtiden och längre fram i tiden. Men det ses också halvt estetiskt som innovation, särskilt gärna som estetiskt värdefulla litteraturformers första framträdande i form av till exempel nittitalism eller modernism. Hur skall detta vägas mot upplagesiffror och popularitet?

Det andra kriteriet är det som kallas litterärt eller konstnärligt eller *estetiskt värde*: i historiens ofantliga textmassa väljer man ut den levande litteratur som känns givande att läsa enligt gällande selektionshorisont (som hittills vanligen har varit finlitterärt definierad). Detta leder ibland till äreräddningar för författare såsom Emily Dickinson som försumrats av sin samtid, men vanligen till mera textutrymme och beröm för dem som redan är med på grund av sin historiska betydelse.

Ett tredje, mindre uppmärksammat och ofta implicit kriterium är handboks författarnas *värderingar av annat slag än de estetiska*. Traditionellt kunde ett sådant kriterium vara det patriotiska behovet att uppmärksamma alla ansatser till nationell litteratur – tidigt i historien eller ute i bygderna – även då de saknade både historisk betydelse och estetiskt värde. På motsvarande sätt lyfter man idag i genusorienterad och postkolonial litteraturhistoria gärna fram bortglömda kvinnliga eller »innehemska« (»indigenous«) författare även då de saknar tung historisk genomslagskraft eller högt estetiskt värde för en sentida läsare. Urvalsgrunden är då snarast sympati för dem som i det förflutna har företrätt eller föregripit ett sentida emancipatoriskt intresse och en strävan att ge detta intresse en genealogi.



Mellan den historiska horisonten och den samtida råder det en ofrånkomlig spänning, som dessutom kompliceras av att ingendera är homogen. I historien står intressegrupper, gener och litterära kretslopp mot varandra. I nuet konkurrerar estetiska och andra värderingar då litteraturvetenskapliga kottier kivas om de olika specialområdenas andelar i historikerna.

## Att vilja en helhet

Inför denna arbetsmängd, kriteriemångfald och kottierisplittring kan man känna sig frestad att skrinlägga hela planen på en samlad historik till förmån för partiell historieskrivning. *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* (Höganäs 1993–2000) och *Svensk arbetarlitteratur* (Stockholm 2006) kunde då följas av t.ex. populärlitterärt, ekologiskt och antiheteronormativt inriktade litteraturhistorier.

Det vore dock en olycklig lösning. För det första vore det synd att cementera en växande splittring av litteraturvetenskapen i period- och

perspektiv- och genrespecialister. Inom professionen borde en stor litteraturhistoria tvärtom verka förenande. För det andra och framför allt: olika litteraturformer förhåller sig ofrånkomligen och oavbrutet till en gemensam omgivande värld och till varandra. Man kan inte förstå vare sig det hegemoniska eller det undertryckta om de inte studeras i sitt samspel, och detsamma gäller förhållandet mellan exempelvis populär- och finlitteratur. I den meningen är samtliga existerande litteraturhistorier inkompleta inte bara i sitt materialurval utan också i sin förståelse av det valda materialet.

Mot de svårigheter som väntar vill jag ställa den närmare 120 forskare starka uppslutningen och den goda kollegiala stämningen vid litteraturvetarkonferensen i Stockholm i mars 2008. Vi är många och vi kan mycket! Vi kan skriva en svensk och en allmän litteraturhistoria med heltäckande ambitioner.

Om vi verkligen vill det?

# LITTERATUR SOM LIVSKUNSKAP

## TVÄRVETENSKAPLIGA PERSPEKTIV PÅ IDENTITETSBYGGANDE LÄSNING

Symposium vid Högskolan i Borås,  
23–24 september 2008

Symposiet samlar litteraturvetare, biblioteksforskare, pedagoger, psykoterapeuter, teologer och medicinare för att initiera forskning på ett i Sverige eftersatt område: möjligheten att utnyttja litteratur för att bearbeta livsproblem och förstärka en känsla av personlig identitet och meningsfulla sammanhang. Keynote speaker är den på området välmeriterade docent Juhani Ihanus (Helsingfors universitet), som kommer att tala om »Litteraturens terapeutiska rum för det utsagda«. Därtill kommer bland andra Johan Cullberg, Merete Mazzarella och Owe Wikström att presentera kortare föredrag.

Symposiet anordnas av universitetslektor Kersti Nilsson (biblioteksvetenskap, Högskolan i Borås) och professor Torsten Pettersson (litteraturvetenskap, Uppsala universitet) med stöd från RJ. Deltagande är kostnadsfritt men förutsätter anmälan senast torsdagen den 18 september 2008 till: kersti.nilsson@hb.se.

För ytterligare information se [www.hb.se](http://www.hb.se) under »Bibliotekshögskolan«.

Symposiet kommer att följas av ett seminarium vid *Bok- och biblioteksmässan* i Göteborg den 25 september kl 11.00.

# ÖVERSKRIDANDE & ÖVERTRÄDELSE

Om imitationestetiken i Friedrich Schlegels *Lucinde*

av Mattias Pirholt

Pirholt (1975) är filosofie doktor och forskarassistent vid Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet. Han disputerade 2005 med en avhandling om Birgitta Trotzigs författarskap och har publicerat artiklar om bland andra Friedrich Hölderlin, Ludwig Tieck och Robert Musil. För närvarande bedriver han ett forskningsprojekt om den tidiga tyska romantiska romanen.

Friedrich Schlegels första och enda försök inom romangenren, *Lucinde*, har allt sedan den utkom 1799 haft förmågan att provocera. Den bildar huvudnumret i Schlegels efter antalet titlar räknat tämligen blygsamma skönlitterära författarskap, och utgör ett lika viktigt som omdiskuterat dokument över den mycket korta och intensiva period i tysk litteraturhistoria som går under namnet tidig romantik (*Frühromantik*) eller Jenaromantik. Friedrich Schlegel och tidskriften *Athenäum* (1798–1800), som han redigerade tillsammans med brodern August Wilhelm, var den samlande kraften under denna period, som inföll under andra halvan av 1790-talet. Den samtida kritiken mot det romantiska projektet i allmänhet och Schlegels roman i synnerhet var emellertid förödande, och verket lästes i första hand som en nyckelroman, fylld av snaskiga detaljer ur den unge Schlegels samliv med den fränskilda och betydligt äldre Dorothea Mendelssohn-Veit. Romanen har beskrivits som estetiskt och moraliskt bristfällig (Haym), som ett formellt missfoster (Dilthey) och som irreligiös och opoetisk (Kierkegaard).<sup>1</sup> Även om den negativa inställningen till Schlegels bok var förhärskande långt in på 1900-talet,<sup>2</sup> är det, som Marc Redfield framhåller i en uppsats om det obscena hos *Lucinde*, förvånande att den ännu kan uppfattas som stötande. »[T]he text's ability to disturb (or delight) its readers seems«, påpekar han, »out of proportion to its actual offence against public moeurs«.<sup>3</sup> Det rör sig förvisso om ett skandalöst verk, med sina oförblommerade anspelningar på sexualitet, promiskuitet och prostitution, men Redfield understryker att det framför allt är »its offence against form« som stör läsaren.<sup>4</sup>

Medan Redfield i sin intressanta tolkning av Schlegels roman begränsar sig till att diskutera ironins funktion, kommer jag i den följande analysen att behandla ett om möjligt än mer komplext estetiskt begrepp som kommer till uttryck i romanen, nämligen representationen och i synnerhet den mimetiska representationen

eller imitationen. ('Mimesis' ska i det följande förstås som ett specialfall av det mer allmänna begreppet 'representation', medan 'imitationen' i sin tur utgör ett specialfall av 'mimesis'.) Syftet med min läsning av *Lucinde* är att undersöka den imitationestetik som jag menar strukturerar romanens utsagor. Jag kommer att visa att representationen i romanen inte bara sker i form av traditionellt mimetisk representation, det vill säga att A representerar B genom att på ett eller annat sätt imitera eller efterlikna B, en typ av återgivning som jag vill beskriva som ett *överskridande*, då imitationen alltid innebär en omvandling av ett föremål eller ett tillstånd till ett annat (exempelvis natur blir konst eller autentiska gester blir mim). Nej, representationen tar dessutom gestalt som vad jag här vill kalla en *mimetisk överträdelse*, vilken karakteriseras av att vara ett brott mot representationens lagar, ett brott i vilket likhetsrelationen mellan A och B utnyttjas för att göra det möjligt för dem att byta plats med varandra.<sup>5</sup> Det obscena, det vill säga brottet, i *Lucinde* framträder just i den mimetiska upplösningen av hierarkier och polariteter på ett formellt såväl som på ett idémässigt plan i texten, vilket ytterst innebär att en transcendental grund så väl som ett transcendent mål utplånas.

Min läsning av Schlegels roman ska alltså i första hand ses som ett korrektiv till den i forskningen förhärskande bilden av romantiken, i synnerhet den tidiga tyska romantiken, som ett helt avgörande brott med det klassicistiska mimesis-ideal som kulminerade under 1700-talet med Charles Batteuxs *Les Beaux arts réduit à un même principe* (1747). Bilden av den antimimetiska romantiken har mejslats fram under det senaste seklet och syftar huvudsakligen till att skilja epoken från upplysningstidens estetik. Den romantiska estetiken uppfattas då, med Wolfgang Preisenzanz ofta citerade formel, som ett »avsteg från principen om naturimitation«. Naturimitationen (mimesis) betecknar han i sin tur som en återspegling (*Widerspiegelung*) av en förhandenvarande verklighet.<sup>6</sup>

Mot den klassicistiska återspeglingspoetiken lyfter Preisendanz fram en poetik som i stället grundar sig på konstnärens autonoma skapande (*poiesis*) och på allegoriska och musikaliska formprinciper.<sup>7</sup>

Preisendanz resonemang har blivit vägledande i viktiga delar av den moderna romantikforskningen, exempelvis hos Manfred Frank och Ernst Behler, vilka båda betonar den tidiga romantikens uppror mot upplysningens mimetiska estetik.<sup>8</sup> På samma sätt talar Manfred Engel i *Der Roman der Goethezeit* (1993) om en »anti-mimetisk (anti-empiristisk) vändning« under slutet av 1700-talet. Enligt Engel är denna vändning framträdande under framväxten av den romantiska romanen. I motsats till upplysningsromanens psykologisk-realistiska estetik – givetvis med många undantag, vilka boken redogör för – urskiljer författaren i den romantiska romanens »anti-mimetiska orientering« vad han beskriver som dess »idealistiska grundläggning«, vilket innebär att det är fråga om en »transcendentalfilosofisk grundad diktning«.<sup>9</sup> Engel menar att den romantiska romanen, eller som han också kallar den, den transcendentala romanen, i första hand karakteriseras av självreflexivitet. I stället för att eftersträva en representation av verkligheten vill detta slags roman gestalta förutsättningarna för sin egen gestaltning.<sup>10</sup>

Schlegels *Lucinde* förefaller mer än väl svara mot den anti-mimetiska, transcendentala romanform som Preisendanz och Engels beskriver. Dess brist på traditionell handling och den genomgående blandningen av genrer och former – kapitlen ges exempelvis många olika överskrifter såsom dityramb, allegori, brev osv. – ses inte sällan som ett direkt avståndstagande från upplysningsromanens realistiska och rationella drag. Sålunda menar Gisela Dischner i *Friedrich Schlegels Lucinde und Materialien zu einer Theorie des Müßiggangs* (1980): »Stilfigurerna och stilmедlen – vits, romantisk ironi, allegori, arabesk – koncipieras a-mimetiskt.«<sup>11</sup> Marike Finlay hävdar i sin tur att *Lucindes* be-

ryktade brist på handling och formblandning fragmenterar »the code of representation or of mimesis«.<sup>12</sup>

I likhet med exempelvis Frederick Burwick, Stephen Halliwell och Winfried Menninghaus, menar jag emellertid att man måste se såväl romanen *Lucinde* och dess sätt att hantera det mimetiska som romantikens förhållande till mimesis, inte som ett regelrätt förkastande, utan som en omtolkning och vidareutveckling.<sup>13</sup> Mimesis-begreppet ska alltså inte, som hos Preisendanz, reduceras till återspeglning eller, som i Erich Auerbachs berömda *Mimesis* (1946), till ren och skär verklighetsframställning. Begreppets historia alltsedan Platon och Aristoteles uppvisar snarare en påfallande elasticitet, som gjort att det kontinuerligt kunnat anpassas till rådande estetiska normer. Inte minst under 1700-talet, då mimesis intar rollen som det kanske viktigaste estetiska begreppet, blir denna elasticitet påfallande. Naturimitation (*imitation de la nature*, *Naturnachahmung*), klassicismens översättning av mimesis, är allt annat än en omedelbar verklighetsåtergivning utan kan avse, som hos Bodmer, Breitinger och Sulzer, en imitation av naturens produktiva princip, eller, som hos Gottsched och Batteux, en ideal representation.<sup>14</sup> Det är mot denna bakgrund som Schlegels roman och dess romantiska kritik och omtolkning av begreppet ska läsas, inte utifrån 1900-talets ofta naiva förståelse av naturimitationen.

## Mimetiskt överskridande

Om *Lucinde* skriver Manfred Engel att den transcendentala poetiska dimensionen – mer specifikt talar han här om romanens andra kapitel, »Dithyrambische Fantasie über die schönste Situation« – ligger i dess »tematisering av textualitet och litteraricitet«.<sup>15</sup> Utan tvivel är Schlegels roman i allra högsta grad självreflexiv. Självreflexiviteten ingår också i den Schlegel-

ska uppfattningen om romanens väsen. I den poetologiska texten »Brief über den Roman«, som publicerades år 1800 i den sista årgången av Friedrich och August Wilhelm Schlegels tidskrift *Athenäum*, hävdar författaren: »En sådan [åskådlig] romanteori skulle själv behöva vara en roman, som skulle fantastiskt återge varje evig ton hos fantasin« (II, s. 337).<sup>16</sup> Med andra ord låter sig inte teori och litterär gestaltning skiljas åt hos Schlegel.<sup>17</sup> Snarare är det så, som Karl Konrad Polheim uppmärksammat i flera viktiga arbeten om Schlegels estetik, att målet för dennes romanform är att framställa en syntes av romanteori och romanpraktik.<sup>18</sup>

Den självreflexiva – med Engels ord, transcendentala – diskursen etableras redan i romanens prolog. Som läsare förvånas man något av att prologen till *Lucinde* inte är så mycket en ingång *in* i verket som en blick *bakåt* mot romankonstens historia. Här mediterar författaren i all korthet över denna specifika genres natur och funktion:

Med glad hänförelse börjar och sammanfattar Petrarca sin samling odödliga romanser. Artigt och inställsamt talar den kloke Boccaccio [sic] till alla damer i början och slutet av sin tjocka bok. Till och med den store Cervantes, vilken ännu som gubbe och döende är vänlig och full av fin kvickhet, smyckar med ett förords präktiga matta sitt verks brokiga och av liv överfulla skådespel, vilket redan i sig självt är en vacker romantisk målning. (s. 27)<sup>19</sup>

Redan i romanens första stycke antyds några av de centrala begreppen i Schlegels poetik, som kvickheten (*Witz*) och det romantiska. Dessutom utpekar författaren tre föregångare som har haft avgörande betydelse för honom: Petrarca, Boccaccio och Cervantes. Tillsammans med Ariosto och Shakespeare utgör dessa kärnan i den romantiska kanon som Schlegel gärna vill se sig som en arvtagare till. Petrarcas författarskap hyser, enligt anteckningar från 1798 i *Fragmente zur Poesie und Literatur*, »romantisk ironi« (XVI, s. 145), och befinner sig i »en mellanggenre mellan den transcendentala poesin och den romantiska« (XVI, s. 148). Det är följ-

aktligen inte förvånande att Schlegel kallar Petrarcas verk »klassiska fragment av en roman« (XVI, s. 114, kurs. MP). Hos Boccaccio, i sin tur, finner Schlegel »först den stora poetiska och mytologiska allegoriska tendensen« (XVI, s. 410). I Boccaccios och Cervantes verk framträder ställvis romanen som en romantisk bok, »där alla former och genrer är blandade och sammanflätade« (XI, s. 159).<sup>20</sup> Schlegel fullföljer alltså i sitt romantiska projekt tendenser som han finner hos dessa tidigare författare. Det romantiska är därför inte så mycket »en genre [...] som ett element hos poesin, som mer eller mindre härskar eller träder tillbaka, men som aldrig helt får saknas« (II, s. 335).

Vad som är intressant med prologen till *Lucinde* är att den i första hand inte talar om Petrarcas lyrik eller om Boccaccios eller Cervantes prosa. I stället är det just i deras respektive prologer som Schlegel finner exempel på romantiska element som vits och romantisk beskrivning. Dessutom får förordet hos Cervantes en närmast autonom status, då det »redan i sig självt är en vacker romantisk målning«, vilket är anmärkningsvärt, eftersom ett förord, med Gérard Genettes terminologi, är ett *paratextuell* element. Liksom bokomslag, baksidestext, motton, kapitelrubriker osv., bildar prologen en textuell gräns eller tröskel. Den utgör inte en del av verkets diegetiska värld som sådan men är lika fullt en viktig beståndsdel när vi bildar oss en uppfattning av texten.<sup>21</sup>

Det är alltså i detta gränsfenomen som Schlegel urskiljer den romantiska underströmmen i den västerländska litteraturhistorien. Man kan hävda att han här formulerar ett slags *imitatio*-estetik. Petrarca, Boccaccio och Cervantes är föredömliga såsom romantiska diktare, och det romantiska materialiseras i första hand inte i texten utan i *paratexten*. Därigenom suggererar Schlegel en idé om att verket alltid förutsätter ett redan existerande verk. Genom att reflektera över exemplariska prologer, tycks denna prolog, som bildar verkets gräns eller till och med ligger utanför det förhandenvarande verket –

den var ursprungligen tänkt att utgöra prologen till en svit om sammanlagt fyra romaner<sup>22</sup> – förutsätta existensen av exemplariska verk. I prologen, varifrån verket så att säga uppstår, visas att verket inte uppstår *ex nihilo* utan alltid förutsätter redan existerande verk, som kan och bör imiteras i ordets vidaste mening. Förordet förutsätter därmed indirekt ett konstonologiskt *imitatio*-begrepp. Ett sådant *imitatio*-begrepp implicerar att ett verk inte har något rent ursprung. Schlegel fastslog redan 1795, i det korta utkastet »Vom Ursprung der griechischen Dichtkunst«, att i »*konstens begynnelse är konsten oren*« (XI, s. 189).<sup>23</sup> Senare ska han definiera romangenren som en »kaotisk form« (XVI, s. 276) och som en »*blandning* av alla diktarter« (XVI, s. 90; se också II, s. 336), definitioner som alltså också gäller romanens intertextuella dimension. I denna kontext säger alltså Schlegel att romanen inte kan uppträda i ren form; den är alltid en blandning av genrer, stilar och texter. Som vi kommer se i analysen nedan återfinns denna orena *imitation*-estetik på flera nivåer i romanen, framför allt i den genomgående tendensen till upprepning.

Om man vidgar perspektivet kan man se att denna föreställning om romanen som *imitation* reproduceras på ett strukturellt plan i *Lucinde*. Trots att formen är kaotisk, helt i enlighet med Schlegels krav, är romanens kapitel ordnade efter ett strängt mönster. Av de tretton kapitlen utgör de sex första romanens första del, medan de sex sista utgör dess tredje. Dessa tolv kapitel använder sig av en rad olika stilar och tekniker (brev, dityramb, allegori, idyll, dialog, filosofisk reflexion osv.), vilka är fördelade på ett sådant sätt att jämvikt råder mellan den inledande och den avslutande delen.<sup>24</sup> Samtliga dessa stilar omfattas av det som Schlegel kallar *arabesk* och som alltsedan Polheims arbeten över författarskapet på 1960-talet brukar få gälla som beteckning för de enskilda kapitlen såväl som för den övergripande strukturen i *Lucinde*. Arabesken, ett begrepp som enligt Schlegel definierar romanens väsen, anger den dubbelhet av kaos

och ordning som karakteriserar genren.<sup>25</sup> Den består dels av en fantastisk form, vilken i sin tur är en syntes av oordning och estetisk ordning, dels av ett sentimentalt material, vilket är en omskrivning för kärlek. Den fantastiska formen och det sentimental innehåll bildar tillsammans den romantiska romanen.<sup>26</sup>

Mellan den första och den tredje delen, i det sjunde kapitlet, återfinns berättelsens mest omfattande kapitel, »Lehrjahre der Männlichkeit« (Manlighetens läroår). Till skillnad från de två omgivande delarna är mittenkapitlet mer traditionellt berättat av en enskild anonym och tillbakadragen extra- och heterodiegetisk berättare. Dessutom är redogörelsen tämligen rätlinjig och följer protagonisten Julius utveckling. I centrum står dennes erotiska eskapader, vilka leder fram till mötet med titelpersonen Lucinde. Först hos henne upplever han den verkliga kärleken. Även genremässigt avviker »Lehrjahre der Männlichkeit« från de omgivande arabeskerna. Det tillhör bekännelseromanen, en genre som liksom arabesken krävs i en romantisk roman (XVI, s. 206) och som Schlegel uppfattar som en »NaturR[oman]« (XVI, s. 217).<sup>27</sup>

Om man försöker rekonstruera historiens förlopp och på så sätt placera kapitlen i deras kronologiska ordning, blir det tydligt att den första delen (kapitel 1–6) tar vid där den andra delen (kapitel 7) slutar, det vill säga med den uppflammande kärleken mellan Julius och Lucinde. Den första delen skildrar sålunda kärleksförhållandets första fas. Den tredje delen (kapitel 8–13) utgör en fortsättning på den första och återger en mognare och svårare fas av relationen: bildandet av en familj, Lucindes sjukdom och hennes barns död. Ur historiefilosofisk synvinkel representerar mittenpartiet det förflutna, den första delen nuet och den avslutande delen framtiden; dessa delar motsvarar tre olika världar som också namnges i romanen: det förflutnas värld, den samtida världen och eftervärlden (59).<sup>28</sup>

Närmar man sig strukturen i *Lucinde* med representationsproblematiken i tankarna, upp-

täcker man att samma slags regression och repetition som vi såg i prologen återfinns även här. Man slås av att historiens (Chatmans *story* resp. Genettes *histoire*)<sup>29</sup> början återfinns i kapitel sju och att man som läsare får ta del av bakgrunden till Julius och Lucindes kärlekshistoria först efter det att en tredjedel av berättelsen förlöpt. Även om detta inte är unikt i sig, kan man se hur romanens diskurs, på samma sätt som prologen, förutsätter textelement som existerar redan innan historien kan börja och som upprepas i diskursen: historiens början (del 2) har, annorlunda uttryckt, redan skett när diskursen inleds i första delen. När Julius sålunda ett par sidor in i romanen skriver att han vill »återupprepa [...] vår ursprungliga harmoni« (s. 35),<sup>30</sup> blir romanen redan från början en fråga om att upprepa (*wiederholen*) något ursprungligt (*ursprünglich*), som först senare (på diskursnivån) upprepas i mittpartiet i form av en ursprunglig harmoni (som i diskursen redan har omtalats). Vad Julius kräver i den första delen är alltså inget annat än en upprepning av något som redan har hänt på historienivå men som ännu inte skett på diskursens nivå. När skeendet så slutligen skildras i det sjunde kapitlet rör det sig om en upprepning av något som inte skett förrän nu. Vad romanstrukturen, i likhet med den reflexiva prologen och Schlegels romanpoetik, gör är alltså att ifrågasätta ett rent ursprung. I stället tycks representationen i *Lucinde* vara förbunden med repetition.

I Schlegels roman framträder ett mönster av mimetisk repetition, det vill säga att textens representationslogik materialiseras i form av imitativ upprepning. Representation förutsätter en *Vorbild* eller en idé i närmast platonsk mening som den imiterar. »Varje idé«, hävdar Julius, »öppnar sitt sköte och utvecklar sig till otaliga nya födelser« (s. 35).<sup>31</sup> Julius menar alltså att den översinnliga idén ständigt reproducerar sig i nya sinnliga representationer. Det finns således all anledning att peka ut repetitionen som den grundläggande estetiska strukturen i *Lucinde* och i den meningen traderar

och omtolkar romanen ett nedärvt mimesis-begrepp.

Den här tolkningen av mimesis-begreppet i *Lucinde* har vid det här laget avlägsnat sig långt från exempelvis Preisendanz beskrivning av mimesis som återspeglning. Icke desto mindre menar jag att det i romanen finns en tydlig koppling till en nyligen lanserad uppfattning om den romantiska tolkningen av konstnärlig representation. Frederick Burwick har i *Mimesis and Its Romantic Reflections* (2001) uppmärksammat, i första hand hos de brittiska romantikerna, en uppfattning av mimetisk representation som en dialektik mellan identitet och skillnad (*idem et alter*).<sup>32</sup> Vad Burwicks föreställning om mimesis saknar är emellertid ett produktivt moment, som är avgörande för förståelsen av mimetisk representation så som den kommer till uttryck i *Lucinde*. Där innesluter upprepningen såväl den passiva dialektiken mellan likhet och skillnad som det aktiva konstnärliga forandet av denna dialektik i konstverket. Schlegel och de tyska romantikerna talade förvisso inte om mimesis i termer av upprepning – i själva verket diskuterade de mycket sällan frågan om naturimitation – men *Lucinde* är ändå ett exempel på hur det mimetiska arvet från klassicismen enligt min mening traderas: genom Schlegels estetiska praktik och just i romanens lek med upprepningar. I min läsning av Schlegels roman är således repetitionen en formell kategori snarare än en historisk i sträng mening.<sup>33</sup>

I *Lucinde* genomsyrar upprepningen hela romanen – i berättande, former, motiv och teman – och konstituerar en mimetisk poetik. Romanen är strukturerad som en oändlig serie av upprepningar, vars slutpunkt, det vill säga romanslutet, enbart är provisoriskt och tillfälligt. Som anges på titelbladet var *Lucinde* planerad att utgöra den första delen i en svit romaner. I de postumt publicerade fragmenten om litteratur avslöjar Schlegel att den andra volymen var tänkt att berättas ur Lucindes perspektiv. »I [= *Lucinde*] bokens manliga del, II [= den andra volymen] den kvinnliga utgör först en



hel bok« (XVI, s. 225). Inalles skulle det bli fyra romaner, vilka skulle representera de fyra grundgenrerna i Schlegels romanpoetik: fantastisk, sentimental, filosofisk och psykologisk roman.<sup>34</sup> Dessa finns dessutom allegoriskt personifierade i det fjärde kapitlet i *Lucinde*, »Allegorie von der Frechheit«.<sup>35</sup> Målet med detta omfattande projekt var inget mindre än »att framställa det oframställbara« (XVI, s. 241).

För att framställa det oframställbara använder sig Schlegel av en hel serie repetitiva strategier. Dessa tar, som vi redan sett, sin början redan i det paratextuella förordet. I det därpå följande första kapitlet skildrar den brevskrivande Julius en erotisk-utopisk vision, i vilken han vill utplåna »ett tomrum i harmonin« (s. 31).<sup>36</sup> Detta sker genom att Julius inte bara njuter – njutningen är det centrala temat i romanens första del – av kärleksförhållandet med *Lucinde* utan också »njuter av njutningen« (s. 31).<sup>37</sup> Denna andra gradens njutning kan givetvis i sin tur blir föremål för ytterligare njutning. Den möjligen oändliga serie av njutningar som den reflexiva njutningen öppnar för, innebär dock inte att den ursprungliga njutningen upphävs eller upphöjs (*aufheben*) i hegeliansk mening av den andra gradens njutning. I stället rör det sig om en dubbling som, teoretiskt sett, kan fortgå som en oändlig oscillerande rörelse.<sup>38</sup> Det finns med andra ord ingen ursprunglig eller slutgiltig njutning, utan den är redan från början kluven.<sup>39</sup> Den progressiva rörelsen innebär inte heller nödvändigtvis något slags elevation. Snarare tycks den njutningsdialektik som formuleras i *Lucinde* vara sekventiell och horisontal, då njutning av njutning i grunden inte är någonting annat än njutning.

Samma slags sekventiella och horisontala progression präglar dessutom romanens framställning av förhållandet mellan å ena sidan en förnimmelse eller en känsla och å den andra det språkliga uttrycket. Julius hävdar i övergången mellan det andra och det tredje kapitlet: »[K]änner man det [sc. som knappast är tillåtet att tala om], så måste man vilja säga det,

och det som man vill säga, det bör man också kunna skriva« (s. 40).<sup>40</sup> Känslan måste uttryckas i tal, vilket man därefter kan nedteckna i skrift. I *Lucinde* förutsätter alltså skriften en vilja att tala, som i sin tur förutsätter en känsla. Men förhållandet mellan förnimmelse och uttryck är samtidigt reversibelt och kan liksom njutningen beskrivas som en ständig växling. Känslan utgör nämligen ingen bestämd utgångspunkt för språket, eftersom den känsla som man vill uttrycka i tal och text har sin upprinnelse i text, närmare bestämt i »den dityrambiska fantasin om det ljuvligaste tillståndet i den ljuvligaste av världar« (s. 39). Det är nämligen en »liten bok« med »tillförlitlig historia« (s. 39 f., övers. mod.) som uppväcker känslan som i sin tur sägs producera mer text.<sup>41</sup> *Lucinde* framstår alltså som en oändlig cirkel av överföringar och översättningar mellan känsla, tal och text. Därför menar jag att det inte går att fastställa någon ursprunglig punkt i denna cirkelrörelse, utan varje representation är en representation av någonting föregående (känsla, tal eller skrift).

Representationens 'onda' cirkel föranleder oss att närmare diskutera frågan om mediering, då romanens beskrivning av teckenproduktion tycks utgå från att överföringen mellan olika medier är tämligen oproblematiske.<sup>42</sup> Kroppen framträder här som ett universellt medium som möjliggör översättning mellan olika medier genom ett språk som i grunden är mimetiskt. I det tredje kapitlet, »Charakteristik der kleinen Wilhelmine«, heter det:

Om jag härmar hennes [sc. Wilhelmines] åtbörder, så härmar hon genast min efterhärming, och så har vi utbildat ett mimiskt språk och gör oss förstädda genom den framställande konstens hieroglyfer. (s. 41, övers. mod.)<sup>43</sup>

I citatet talas det uttryckligen om ett *mimiskt* språk, alltså ett språk som i grunden är imitativt. De båda individerna kommunicerar med varandra genom att helt enkelt imitera varandras gester. Det intressanta i citatet är att imi-

tationen inte tycks ha någon grund i någon ursprunglig gestik utan verkar kunna pågå i oändlighet, som en ständig imitativ oscillering mellan de kommunicerande parterna. Dessutom vidgas perspektivet genom att partiet därefter helt oväntat refererar till »den framställande konstens hieroglyfer«, vilket förflyttar läsarens fokus från den gestiska mimiken till andra former av representation. I grund och botten tycks här all form av konst – från mim, via bildkonst och skulptur, till litteratur – vara i någon form framställande (*darstellend*). Denna vidgning av perspektivet, från det specifikt kroppsliga till all form av konstnärlig gestaltning, understryks dessutom av hänvisningen till hieroglyfen, ett teckenslag som befinner sig på gränsen mellan det språkliga och det bildliga tecknet. Av citatet att döma förefaller den framställande hieroglyfen vara analog med mimen – det *mimiska* utvidgas sålunda och blir *mimetiskt*. Representationens överskridanden, från tanke till språk, från tal till skrift osv., framstår med andra ord som i grunden imitativa.

## Mimetisk överträdelse

Det hieroglyfiska tecknet från citatet ovan antyder att den mimetiska representationsprocessen i *Lucinde* inte består av en likformig växling mellan inre och yttre, mellan känsla och skrift, mellan bild och språk. Hieroglyfen är, som tecken betraktad, i sig själv instabil och möjliggör *inom sig själv* en övergång från språk till bild och vice versa. (Det bör i sammanhanget också påpekas att både Julius och Lucinde är bildkonstnärer.) För detta slags tecken liksom för romanen i stort gäller nämligen inte bara att en representation överskrider sin givna plats, som sker i exempelvis det mimetiska språket, utan också en överträdelse av representationens lagar. Den dialektiska rörelsen från tanke till språk och vice versa är inte enbart en övergång från ett medium till ett annat. Det rör sig lika mycket om övergrepp

på mediet som sådant, så att tecknen (det vill säga bild och språk) tvingas byta plats.

En undersökning av genusdiskursen i *Lucinde* kan förhoppningsvis klargöra denna distinktion mellan det mimetiska överskridandet (den gängse definitionen av mimetisk representation) och den mimetiska överträdelsen. Den omfattande genusteoretiska diskussion som omger Schlegels roman har inte behandlat denna motsättning, utan har huvudsakligen ägnat sig åt frågan om romanens eventuella radikalitet. Marc Redfield, inspirerad av Judith Butlers analys av performativitet, tangerar emellertid ämnet när han i sin »*Lucinde's Obscentity*« (2000) påpekar att ironin i Schlegels text »destabilizes gender difference and disarticulates identity.«<sup>44</sup> Redfields läsning är intressant, eftersom den uppfattar ett nära förhållande mellan ideologi, i det här fallet relationen mellan könen, och form, närmare bestämt ironin. Han menar att Schlegel med hjälp av ironin undergräver alla former av slutgiltiga och enhetliga lösningar. Något förvånad blir man emellertid av att Redfield inte behandlar den ur ett genusteoretiskt perspektiv mest intressanta passagen i hela *Lucinde*. I kapitlet »Dithyrambische Fantasie über die schönste Situation« skildrar nämligen berättaren en scen, där Julius och Lucinde ägnar sig åt att byta roller med varandra:

En bland dem alla [sc. situationer] är den kvickaste och ljuvaste: när vi blandar om rollerna och med barnslig lust tävlar om vem som mest förvillande kan spela den andres roll, om mannens skonsamma häftighet bättre lyckas för dig eller kvinnans tilldragande hängivelse för mig. Men vet du att detta ljuva spel för mig också har en helt annan tjusning än sin egen? Det är heller inte bara trötthetens vällust och förkänslan av hämnd. Jag ser här en underbar, sinnrik, betydelsefull allegori över det manligas och kvinnligas fulländning till full, hel mänsklighet. (s. 39)<sup>45</sup>

Framställningen tycks utgöra ett exempel på det slags performativitet som Redfield pekar på. Julius och Lucinde ägnar sig åt att byta kläder med varandra och imitera varandras bete-

enden – »mannens skonsamma häftighet« mot »kvinnans tilldragande hängivelse« – i syfte att helt enkelt se vem som kan bedra sin motpart. Den performativa leken består i imitation i synnerligen konkret bemärkelse, i form av ett efterterapande (*nachäffen*) av varandras uppträdande. Ytterst handlar denna lek om att framställa »en underbar, sinnrik, betydelsefull allegori över det manligas och kvinnligas fulländning till full, hel mänsklighet«.

Det förefaller som att Schlegel här gestaltar den yttersta syntesen: mänskligheten (*Menschheit*) som en sammansmältning av det manliga och det kvinnliga.<sup>46</sup> Ett par lätt förbisedda detaljer bör emellertid göra oss misstänksamma. För det första är det inte en fulländning som sådan utan en allegori över fulländningen som Julius och Lucindes lek skapar. Med tanke på att Schlegels allegoribegrepp är ovanligt problematiskt finns det anledning att reagera på beskrivningen. Allegorin är starkt förknippad med romanformen, eftersom denna »inte kan, om den inte är allegorisk, göra några anspråk på att vara poetisk« (XV/2, s. 73). Dessutom ska allegorin inte gestalta det absoluta – i det här fallet syntesen av manligt och kvinnligt i mänskligheten – utan peka på det. »Varje allegori betyder Gud och man kan inte tala om Gud på något annat sätt än allegoriskt« (XVIII, s. 347), skriver Schlegel i en anteckning i *Philosophische Lehrjahre* (nr 315, 1799). Och i en berömd passage i »Brief über den Roman« heter det: »Det högsta kan man, just eftersom det är uteslutande, bara säga allegoriskt« (II, 324). Gud och det högsta kan med andra ord bara omtalas indirekt, genom allegoriska antydningar.

Detta kan jämföras med exempelvis Paul de Mans tolkning av allegoribegreppet i »The Rhetoric of Temporality« (1969) där han tar fasta på att

meaning constituted by the allegorical sign can then consist only in the *repetition* (in the Kierkegaardian sense of the term) of a previous sign with which it can never coincide, since it is of the essence of this previous sign to be pure anteriority.<sup>47</sup>

de Mans tolkning innebär en kontinuerlig kedja av hänvisningar som ytterst instiftar ett »negative moment« eller ett »temporal void« i allegorin.<sup>48</sup> Liksom Walter Benjamin före honom, uppfattar han alltså allegorin som skillnadens och det sönderbrutnas trop.<sup>49</sup> Hos Schlegel kan den allegoriska referensen till det fullständiga endast uppstå genom att skillnaden mellan de två könen och mellan de två könen och mänskligheten bevaras. Manligt och kvinnligt förvandlas till tecken för en enhet som endast kan existera genom dess skillnad i förhållande till skillnaden mellan det manliga och kvinnliga.<sup>50</sup>

Följaktligen kan inte det fullständigas allegori i *Lucinde* representera vare sig ursprung eller slutpunkt. I stället framträder könen som en kontinuerlig kedja av upprepningar och skillnader. Mannens upprepning av det kvinnliga pekar mot det mänskliga i kraft av skillnaden mellan det manliga och det kvinnliga. Julius och Lucindes lek med imitation gestaltar alltså inte identitet utan snarare likhetens och skillnadens samtidighet. »Leken« har här föga att göra med Schillers teori om lekdriften (*Spieltrieb*), vars mål ju är att skapa en »*lebende Gestalt*«: det vill säga den sammansmältning av den sinnliga driften (*sinnlicher Trieb*) och formdriften (*Formtrieb*) som sker i den estetiska leken.<sup>51</sup> I Schlegels roman är leken helt och hållet artificiell. Den syftar inte som hos Schiller till estetisk och moralisk bildning utan till att bedra den andra: genom att apa efter varandra försöker de lekande lura varandra, för att därigenom skapa en allegori som är minst lika bedräglig.

Allegorin i *Lucinde* präglas också av sannolikhet (*Wahrscheinlichkeit*), som i det här sammanhanget kan knytas till Julius önskan att skapa en bedräglig illusion – Julius ber helt enkelt Lucinde att ha överseende med hans »tafathet i skildringen« (s. 44).<sup>52</sup> Senare i romanen reflekterar berättaren över hur allegorin tränger sig in i den »rena framställningen« genom att »skön sanning« blandas med »betydelsefulla lögn« (s. 114, övers. mod.).<sup>53</sup> Inte olik den hierogly-

fiska fusionen av bild och språk betecknar allegorin alltså ett slags »mixed mode«; i allegorins fall rör det sig om en förening av sanning och lögn till en njutningsfull blandning. Det allegoriska intrång i det som framstår som ren representation (*reine Darstellung*) undergräver sanningens stabilitet. Den lögn som allegorin producerar är emellertid meningsfull (*bedeutend*), vilket innebär att den tyder på (*deuten*) någonting bortom sig själv, det vill säga sanningen, vilket i sin tur betyder att sanning och lögn byter plats med varandra: den lögnaktiga allegoriska representationen pekar mot sanningen från vilken den, såsom allegori, är åtskild och som den endast kan och måste peka mot.

I *Lucinde* kan man alltså se hur imitation inte bara innebär ett överskridande av medier (från tanke till språk eller från en kropp till en annan), utan också en överträdelse av samtidens representationslagar samt syftar till en upplösning av dåtidens uppfattning om skillnaden mellan sanning och falskhet. I romanen övergår tecknen i varandra och byter plats, utan att de fogas samman till en ny helhet. Söker vi oss tillbaka i representationskedjan hittar vi inte heller något transcendentalt ursprung till vilket alla tecken kan hänföras. Varje utsaga, varje handling förutsätter en föregående utsaga eller en föregående handling som kan inta den aktuella utsagans eller handlingens plats – och så vidare i en oändlig kedja.

Som redan nämnts utgör kroppen ett lika viktigt som problematiskt medium i den över-skridandets och överträdelsens dialektik som gestaltas i Schlegels roman. Vi har noterat att kroppen fungerar som ett medium mellan tanke och språk och hur den blir en plats för skapandet av ett mimetiskt språk. Kroppen är i första hand en passage, vilket får till följd att den genom hela *Lucinde* materialiseras i ständigt nya och tvetydiga situationer. Som klädbytarscenen antyder består kroppens obscenitet i romanen just i detta: att den är en övergångsort som möjliggör den mimetiska överträdelsen. Såsom medi-

um för den mimetiska upprepningen förmedlar kroppen representationens övergrepp på det presenterade. Den berövas sin transcendentala självidentitet och förvandlas till inget mer än en plats för mimetiska upprepningar.

En plats lika tvetydig som kroppen är skriften, vilket är ytterligare ett förmedlande och tillika ständigt aktuellt medium i Schlegels bok – det rör ju sig om en serie brev som Julius skriver till bland andra Lucinde. Berättaren, den brevskrivande Julius, reflekterar tidigt i romanen över skriftmediets både statiska och progressiva dialektik:

För mig och för denna bok, för min kärlek till den och för dess utveckling i sig, är emellertid inget ändamål ändamålsenligare än att jag genast från början förintar och avlägsnar mig långt bort ifrån allt som vi kallar ordning och otvetydigt tillägnar mig och i handling kämpar för rätten till ett behagligt kaos. [...] Vore nu också formen sådan, så skulle den på sitt sätt bilda en odräglig enhet och enformighet och inte mer kunna – vilket den dock vill och bör – fullända och efterbilda det skönaste kaos av upphöjda harmonier och intressanta njutningar. Jag använder mig alltså av min aldrig ifrågasatta rätt att ställa till kaos och sätter eller ställer – på alldeles galen plats – ett av de många kringströdda pappersblad, som du, min älskade, omsorgsfullt har tagit vara på utan att jag visste om det, och som jag med den av dig senast använda pennan i längtan och otålighet fyllde eller fördärvade med första bästa ord som föll mig in, när jag inte fann dig där jag säkrast hade hoppats finna dig: i ditt rum, på vår soffa. (s. 33, övers. mod.)<sup>54</sup>

Föremålet för Julius begär, Lucinde, producerar text, som i sin tur blir föremål för det manliga begäret. Begäret efter skriften skapar i nästa steg mer begär för Lucinde som Julius, på grund av skriften, ger sig ut på jakt efter. Hennes fjäderpenna liksom det skrivna arket blir tvetydiga fetischer som antyder ett växlande erotiskt begär till både kvinnan och skriften. Skapandet av skriftens ordning är på samma gång dess upplösning, och dess början är samtidigt dess slut (»från början förintar och avlägsnar mig långt bort ifrån allt som vi kallar ordning«). Därigenom uppstår ett tvetydigt

»skönaste kaos av upphöjda harmonier«, alltså en motsägelsefull enhet av kaos och ordning.

Simonetta Sanna har i essän »Schlegels *Lucinde* oder der ästhetische Roman« (1987) föreslagit att *Lucinde* bör betecknas som en estetisk roman, då erfarenheten av det estetiska utgör romanens grundelement. Vad som gestaltas i texten är, menar Sanna, en pågående estetisk kommunikation mellan de två älskande. I den kommunikativa akten, i den ständiga cirkulationen av skrift, fungerar *Lucinde* som den ideala mottagaren och Julius som textproducenten.<sup>55</sup> Sanna uppmärksammar emellertid inte att de två kommunikationspositionerna, avsändare och mottagare, är reversibla. Avsändaren kan utan problem förvandlas till mottagare och vice versa. Sålunda skriver inte bara Julius till *Lucinde*, och *Lucinde* är mer än bara en passiv mottagare. Den manliga parten läser vad både han själv och den kvinnliga har skrivit. Man bör även uppmärksamma att romansvitens andra del var tänkt att berättas ur *Lucindes* perspektiv. Av de fragment av fortsättningen som bevarats finns mycket riktigt ett brev från den kvinnliga huvudpersonen till den manliga (V, s. 84 f.).

Liksom kroppen bryter skriften upp statiska förhållanden och möjliggör positionsbyten, vars konsekvenser går långt bortom ett dualistiskt förhållande mellan en avsändare och en mottagare. Denna öppning innebär samtidigt vissa svårigheter. Inte helt olik allegorin skapar den en temporalitet, som får till följd att den efterlängtdade identiteten mellan den två älskande ständigt skjuts upp. Skriften gör kommunikationen dem emellan möjlig men upphäver deras identitet. I ett av romanens dialogkapitel utbrister *Lucinde*: »Jag tänkte tidigt i morse skriva till dig om alltsammans, men så rev jag sönder brevet igen« (s. 71).<sup>56</sup> Hennes ord, som i sammanhanget syftar på Julius oartighet, pekar på skriftens förhållande till temporalitet och begränsning. Talet refererar till en tidigare tidpunkt, »tidigt i morse«, då hon producerade en text i vilken hon avsåg att säga allt (*alles*). Men skriften kan inte innehålla allt utan bara,

som allegorin, hänvisa till detta. *Lucinde* förstör därför denna omöjliga text. Skriften omfattar sålunda också sitt ofrånkomliga slut, precis som kroppen innesluter sin egen död. Den kroppsliga döden tematiseras också i den avslutande delen, där Julius och *Lucinde* förlorar sitt gemensamma barn. Även detta motiv har kopplingar till skriften: som Schlegels kryptiska ord i prologen om sin andes son, representerar det döda barnet också romanen i sig själv.

På romanens sista sidor upphör slutligen skriften att vara enbart ett medium och sammanfaller med den diegetiska värld som den förmedlar:

Nu förstår själen näktergalens klagan och den nyföddes leende, och det som på blommor liksom på stjärnor meningsfullt uppenbaras i hemlig bildskrift förstår den – livets heliga mening såväl som naturens sköna språk. Alla ting talar till den, och överallt ser den den milda anden genom det tunna höljet. (s. 151)<sup>57</sup>

På nytt aktualiserar texten idén om den hieroglyfiska bildskriften, som här blir identisk med naturen och synlig »på blommor liksom på stjärnor« och som »naturens sköna språk«. Skillnaden mellan mening, medium och värld har vid denna punkt i romanen helt upplösts. Skriften möjliggör den slutgiltiga mimetiska överträdelsen genom att helt upplösa skillnaderna eller snarare låta skriftens skillnad bli den allenarådande principen. Det rör sig inte längre om tankens överskridande till språk eller jagets upprepning av den andre. I stället uppgår allt i skriftens mimetiska representation av sig själv.

Den poetik som Schlegel låter ta gestalt i *Lucinde* bryter motsättningen mellan klassicism och romantik. Genom en ständig lek med upprepningar, imitationer och allegorier omformar Schlegel den traditionella imitationsetetiken och gör den till en reflektionsyta, där hans syn på konst och medier speglas. Det sätt på vilket romanen framställer kroppen och skriften som medier, reflekterar sålunda den mimetiska representationens möjligheter och öppning mot det oändliga. Texten överskrider därigenom inte

bara sina egna gränser utan överträder också de lagar som av hävd styr den mimetiska representationen. Schlegels estetiska praktik i *Lucinde* upphäver med andra ord motsättningen mellan

motpolerna mimeticism och transcendentalism, vilka sammanfaller i skriften, det medium där den transcendentala reflexionen över textens textualitet gestaltas som imitation.

1. Rudolf Haym, *Die romantische Schule: Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes*, Unveränderter photomechanischer Nachdruck der ersten Auflage, Berlin 1870, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1961, s. 501; Wilhelm Dilthey, *Leben Schleiermachers* (1870), i *Gesammelte Schriften*, 13, Martin Rodeker (red.), Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1970, s. 501; Søren Kierkegaard, *Om begrebet ironi* (1841), i *Søren Kierkegaards skrifter*, 1, red. Niels Jørgen Cappelørn m.fl., Köpenhamn: Gad, 1997, s. 330.
2. Se exempelvis Isaac Rouge, *Erläuterungen zu Schlegels Lucinde*, Halle: Niemeyer, 1905, s. 15, och Friedrich Gundolf, *Romantiker*, Berlin: Keller, 1930, s. 128.
3. Marc Redfield, »*Lucinde's Obscenity*«, i Martha B. Helfer (red.), *Rereading Romanticism*, Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, 47, Amsterdam & Atlanta, GA: Rodopi, 2000, s. 104.
4. Redfield, »*Lucinde's Obscenity*«, 2000, s. 106.
5. Exempelvis av Nelson Goodman i *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis etc: Bobbs-Merrill, 1968, s. 4.
6. Wolfgang Preisendanz, »Zur Poetik der deutschen Roman I: Die Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung«, i Hans Steffen (red.), *Die deutsche Romantik: Poetik, Formen und Motive*, 3:e uppl., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, (1967) 1978, s. 67. Översättningar till svenska är mina egna om inte annat anges.
7. Preisendanz, »Zur Poetik der deutschen Roman I«, 1978, s. 63 ff.
8. Manfred Frank, *Die Ästhetik der Frühromantik: Vorlesungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, s. 14; Ernst Behler, *Frühromantik*, Berlin & New York: de Gruyten, 1992, s. 13 ff. Man kan spåra traditionen åtminstone tillbaka till H. A. Korffs »Das Wesen der Romantik« (1929), i Helmut Prang (red.), *Begriffsbestimmung der Romantik*, Wege der Forschung, 150, 2:a uppl., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, (1968) 1972, s. 201 ff., och har på senare år uppreparats av Azad Seyhan i *Representation and Its Discontents: The Critical Legacy of German Romanticism*, Berkeley etc: University of California Press, 1992, s. 4 ff.
9. Manfred Engel, *Der Roman der Goethezeit*, Bd 1, *Anfänge in Klassik und Frühromantik: Transzendente Geschichten*, Stuttgart & Weimar: Metzler, 1993, s. 5 f.
10. Engel, *Der Roman der Goethezeit*, 1993, s. 4.
11. Gisela Dischner, *Friedrich Schlegels Lucinde und Materialien zu einer Theorie des Müßiggangs*, Hildesheim: Gerstenberg, 1980, s. 32.
12. Marike Finlay, *The Romantic Irony of Semiotics: Friedrich Schlegel and the Crisis of Representation*, Approaches to Semiotics, 79, Berlin etc: Mouton de Gruyter, 1988, s. 102.
13. Frederick Burwick, *Mimesis and Its Romantic Reflections*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2001, passim; Stephen Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2002, s. 360; Winfried Menninghaus, »'Darstellung': Friedrich Gottlieb Klopstocks Eröffnung eines neuen Paradigmas«, i Christiaan L. Hart Nibbrig (red.), *Was heißt »Darstellen«?*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994, s. 219.
14. För betydelsefulla diskussioner om mimesistanken i tysk 1700-talsetetik, se Hans Peter Herrmann, *Naturnachahmung und Einbildungskraft: Zur Entwicklung der deutschen Poetik von 1670 bis 1749*, Ars poetica, Texte und Beiträge zur Dichtungslehre und Dichtkunst, Studien, 8, Bad Homburg etc.: Gehlen, 1970, Ulrich Hohner, *Zur Problematik der Naturnachahmung in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, Erlanger Studien, 12, Erlangen: Palm & Enke, 1976, samt Irmela von der Lühe, *Natur*

- und Nachahmung in der ästhetischen Theorie zwischen Aufklärung und Sturm und Drang: Untersuchungen zur Batteux-Rezeption in Deutschland*, Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, 283, Bonn: Bouvier, 1979.
15. Engel, *Der Roman der Goethezeit*, 1993, s 426.
  16. Hänvisningar i den löpande texten gäller volym och sidnummer i Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, red. Ernst Behler et al., Paderborn etc: Schöningh, 1958-. I brödtexten citeras *Lucinde* i Erik och Ilse Gambys översättning (*Lucinde: Romantisk berättelse*, Uppsala: Bokgillet, 1957). Det tyska originalet följer den av Hans Eichner redigerade femte volymen av *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, s. 1–82, och återges i fotnoter. Till dessa ges endast hänvisning till sidnummer.
  17. Ernst Behler, »Friedrich Schlegel: *Lucinde*«, *Interpretationen: Romane des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart: Reclam, 1992, s. 93 f.
  18. Karl Konrad Polheim, »Nachwort«, i Friedrich Schlegel, *Lucinde: Ein Roman*, Studienausgabe, Stuttgart: Reclam, (1963) 1999, s. 220 f.
  19. »Mit lächelnder Rührung überschaut und eröffnet Petrarca die Sammlung seiner ewigen Romanzen. Höflich und schmeichelnd redet der kluge Boccac am Eingang und am Schluß seines reichen Buchs zu allen Damen. Und selbst der hohe Cervantes, auch als Greis und in der Agonie noch freundlich und voll von zartem Witz, bekleidet das bunte Schauspiel der lebensvollen Werke mit dem kostbaren Teppich einer Vorrede, die selbst schon ein schönes romantisches Gemälde ist.« (s. 3)
  20. För diskussioner om Schlegels romanteori, se exempelvis Hans Eicher, »Friedrich Schlegel's Theory of Romantic Poetry«, *PMLA* 71 (1956), s. 1018–1041, och Helmut Schanze, »Friedrich Schlegels Theorie des Romans«, i Reinhold Grimm (red.), *Deutsche Romantheorien*, Frankfurt am Main: Athenäum, 1968, s. 105–124.
  21. Gérard Genette, *Seuils*, Paris: Seuil, 1987, s. 7, om prologen s. 150–270. På motsvarande sätt talar Jacques Derrida om ett verks *parergon*, exempelvis den utsmyckade ramen runt en tavla, som inte är en del av konstverket men som heller inte tillhör omgivningen. Parergon utgör själva gränsen mellan verket och det som inte är verket och är därmed fundamental för konstverkets existens. Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, Paris: Flammarion, (1978) 2005, s. 62 ff.
  22. Hans Eichner, »Einleitung«, i *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, 5, red. Hans Eichner, Paderborn etc: Schöningh, 1962, s. XLV n. 104.
  23. I »Rede über die Mythologie« (1800) skriver Schlegel: »Ty det är all poesis begynnelse, att upphäva förloppet och lagarna för det förnuftigt tänkande förnuftet och att åter försätta oss i fantasins sköna förvirring, i den mänskliga naturens ursprungliga kaos, för vilket jag tills nu inte känner till någon skönare symbol än de gamla gudarnas brokiga vimmel« (II, s. 319).
  24. Se Wolfgang Paulsen, »Friedrich Schlegels *Lucinde* als Roman«, *Germanic Review* 21 (1946), s. 178 f., samt Karl Konrad Polheim, »Friedrich Schlegels 'Lucinde'«, *Zeitschrift für deutsche Philologie* 88 (1969), Sonderheft, s. 61–90.
  25. »Det väsentliga i romanen är«, hävdar Schlegel i de opublicerade *Fragmente zur Poesie und Literatur* (nr 274, 1799), »den kaotiska formen – arabesk, saga« (XVI, s. 276).
  26. Karl Konrad Polheim, *Die Arabeske: Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*, Paderborn etc: Schöningh, 1966, s. 122 ff.
  27. Som Polheim påpekar tillhör *hela* romanen bekännelse-litteraturen, som alltså utgör en väsentlig beståndsdel av arabesken. Se Polheim, *Die Arabeske*, 1966, s. 190.
  28. »Vorwelt«, »Mitwelt« resp. »Nachwelt« (s. 25). I fragmentsamlingen »Ideen« (publicerad i *Athenäum* 1800) finner man ett par av begreppen igen: »Genom konstnärerna blir mänskligheten en individ, i det att den förbinder förvärd (*Vorwelt*) och eftervärld (*Nachwelt*) i nutiden« (II, s. 262).
  29. Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca: Cornell University Press, 1978, s. 19; Gérard Genette, »Discours du récit«, *Figures III*, Paris: Seuil, 1972, s. 72.
  30. »ursprünglichen Harmonie von neuem wiederholen« (s. 10).
  31. »jede Idee öffnet ihren Schoß und entfaltet sich in unzählige neue Geburten« (s. 10).
  32. Burwick, *Mimesis and Its Romantic Reflections*, 2001, s. 51 ff.

33. Uppfattningen av mimesis som upprepning finns utvecklad i Arne Melbergs *Mimesis – en repetition*, Stockholm/Stehag: Symposion, 1992, som emellertid inte närmare behandlar romantikerna.
34. Om de fyra romangenrerna se XVI, s. 113, s. 119 f., s. 208.
35. Polheim, »Nachwort«, 1999, s. 222.
36. »eine Lücke in der Harmonie« (s. 8).
37. »genoß auch den Genuß« (s. 8).
38. Min uppfattning avviker således helt från Esther Hudgins och Cornelia Hotz-Steinmeyers hegelianska läsningar av *Lucinde*. Jämför Esther Hudgins, *Nicht-epische Strukturen des romantischen Romans*, De Proprietatibus Litterarum, Series Practica, 101, Haag & Paris: Mouton, 1975, s. 47, och Cornelia Hotz-Steinmeyer, *Friedrich Schlegels »Lucinde« als »Neue Mythologie«: Geschichtsphilosophischer Versuch einer Rückgewinnung gesellschaftlicher Totalität durch das Individuum*, Marburger germanistische Studien, 4, Frankfurt am Main etc: Lang, 1985, s. 33 f.
39. Jämför Winfried Menninghaus, *Unendliche Verdopplung: Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987, s. 91.
40. »Fühlt man es, so muß man es sagen wollen, und was man sagen will, darf man auch schreiben können« (s. 13).
41. »die dithyrambische Fantasie über die schönste Situation in der schönsten Welt«; »Büchelchen«; »treue Geschichte« (s. 13).
42. Begreppet 'medium' ska här förstås i tämligen vid bemärkelse och omfattar inte bara tekniska medier utan även exempelvis språk och kropp.
43. »Mache ich ihre Gebärden nach, so macht sie mir gleich wieder mein Nachmachen nach; und so haben wir uns eine mimische Sprache gebildet und verständigen uns in den Hieroglyphen der darstellenden Kunst.« (s. 14)
44. Redfield, »*Lucinde's* Obscenity«, 2000, s. 120.
45. »Eine unter allen ist die witzigste und die schönste: wenn wir die Rollen vertauschen und mit kindischer Lust wetteifern, wer den andern täuschender nachäffen kann, ob dir die schonende Heftigkeit des Mannes besser gelingt, oder mir die anziehende Hingebung des Weibes. Aber weißt du wohl, daß dieses süße Spiel für mich noch ganz andre Reize hat als seine eignen? Es ist auch nicht bloß die Wollust der Ermattung oder das Vorgefühl der Rache. Ich sehe hier eine wunderbare sinnreich bedeutende Allegorie auf die Vollendung des Männlichen und Weiblichen zur vollen ganzen Menschheit.« (s. 12 f.)
46. Beskrivningen förekommer också i essän »Über die Philosophie: An Dorothea« (VIII, s. 45), som utkom samma år som *Lucinde*.
47. Paul de Man, »The Rhetoric of Temporality'' (1969), *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Theory and History of Literature, 7, 2: a uppl., Minneapolis: University of Minnesota Press, (1971) 1983, s. 207.
48. de Man, »The Rhetoric of Temporality'', 1983, s. 222.
49. Se Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1925), i *Gesammelte Schriften*, I/1, red. Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, s. 361 f. et passim.
50. Jämför Jochen Hörisch, *Die fröhliche Wissenschaft der Poesie: Der Universalitätsanspruch von Dichtung in der frühromantischen Poetologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976, s. 102. Hörischs resonans förutsätter emellertid en identitet av identitet och skillnad, att jämföra med Menninghaus som i stället utgår från skillnaden.
51. Friedrich Schiller, »Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen« (1795), i *Schillers Werke. Nationalausgabe*, 20, red. Lieselotte Blumenthal & Benno von Wiese, Weimar: Böhlau, 1962, s. 355.
52. »Ungeschicklichkeit im Erzählen« (s. 15).
53. »reine Darstellung«; »schöne Wahrheit«; »bedeutende Lügen« (s. 59).
54. »Für mich und für diese Schrift, für meine Liebe zu ihr und für ihre Bildung in sich, ist aber kein Zweck zweckmäßiger, als der, daß ich gleich anfangs das was wir Ordnung nennen vernichte, weit von ihr entferne und mir das Recht einer reizenden Verwirrung deutlich zueigne und durch die Tat behaupte. [...] Wäre es nun auch die Form, so würde dieser in seiner Art einzige Brief dadurch eine unerträgliche Einheit und Einerleiheit erhalten und nicht mehr können, was er doch will und soll: das



schönste Chaos von erhabnen Harmonien und interessanten Genüssen nachbilden und ergänzen. Ich gebrauche also mein unbezweifeltes Verwirrungsrecht und setze oder stelle hier ganz an die unrechte Stelle eines von den vielen zerstreuten Blättern die ich aus Sehnsucht und Ungeduld, wenn ich dich nicht fand wo ich dich am gewissesten zu finden hoffte, in deinem Zimmer, auf unserm Sofa, mit der zuletzt von dir gebrauchten Feder, mit den ersten den besten Worten, so jene mir eingegeben, anfüllte oder verdarb, und die du Gute, ohne daß ich es wußte, sorgsam bewahrtest.« (s. 9)

55. Simonetta Sanna, »Schlegels *Lucinde* oder der ästhetische Roman«, *Deutsche Vierteljahrsschrift* 61 (1987), s. 461 ff.
56. »Ich wollte dir heute früh alles schreiben, aber ich habe es wieder zerrissen.« (s. 32)
57. »Nun versteht die Seele die Klage der Nachtigall und das Lächeln des Neugeborenen, und was auf Blumen wie an Sternen sich in geheimer Bildschrift bedeutsam offenbart, versteht sie; den heiligen Sinn des Lebens wie die schöne Sprache der Natur. Alle Dinge reden zu ihr und überall sieht sie den lieblichen Geist durch die zarte Hülle.« (s. 82)



# ATT SJUNGA PASSIONERNA

Medium och performativitet hos Thomas Thorild

av Otto Fischer

Fischer (1968) är docent i litteraturvetenskap och föreståndare för Avdelningen för retorik vid litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet. Han disputerade 1998 på en avhandling om Atterboms *Lycksalighetens ö*, och har därefter arbetat med ett projekt om litterär kommunikation under det sena 1700-talet. För närvarande är Fischer sysselsatt med ett projekt kring retorikens förändrade status under 1700-talet.

# 1

I en längre text som Thomas Thorild skrev till ungdomsvännen Sven Erland Heurlin berättas det om en promenad på Kungsholmen:

Jag gick högre up mot skogshögden, för at se guldet på Tornspitsarne glimma, Glaskronan blixtra i Konungens Sal mot den nedgående Solen, för at se Staden, Mälarn, vida rymden. O min vän, jag hant de ställen där jag ofta välsignat dig, sett vår Guds helgedom brinna i vester; och känt den Vises Lyksalighet. under dessa träden, mellan dessa sälla klippor, där bör din inbillning söka mig, där är mit Tempel, där söng jag om Passionerna.<sup>1</sup>

I Thorilds skildring fyller beskrivningen av Kungsholmens klippor flera funktioner. I brevväxlingen med Heurlin är det vanligt att skribenterna utförligt skildrar de platser där de befinner sig; inte minst när de läser och skriver. Sådana beskrivningar spelar en viktig roll i det spel mellan vännernas fysiska frånvaro och oavbrutna själsliga kontakt som iscensätts i korrespondensen. Genom att peka ut en specifik plats där »din inbillning [bör] söka mig« anger Thorild en hållpunkt för vännens fantasi: när Heurlin läser brevet bör han föreställa sig honom i denna specifika miljö.<sup>2</sup> Men brevet anger också scenen för en epokgörande händelse: det var precis på denna plats, i skärningspunkten mellan natur och kultur, mellan mänskligt och gudomligt, som Thorilds stora dikt »Passionerna« tillkom. Kungsholmsklipporna blir därmed en del av scenografin i ett imaginärt drama som kretsar kring skapandet av ett diktverk som förebådar en ny era i Sveriges intellektuella och kulturella liv.

Men skildringen reser också frågor. Vad innebär egentligen detta att Thorild »söng om Passionerna«? Har vi att göra med sången som ett konventionellt metonymiskt uttryck för det poetiska skapandet, eller skall vi faktiskt tolka det som att Thorild under sommaren 1781 satt på klipporna på Kungsholmen och sjöng eller åtminstone högt deklamerade, den dikt som han i september skulle lämna som ett bidrag till en tävling i sällskapet *Utile Dulcis regi*?<sup>3</sup>

Det kan vi naturligtvis inte veta. Men Thorilds berättelse är viktig därför att den pekar ut centrala drag i den kommunikationsmodell som Thorild försökte etablera, och där »Passionerna« i så hög grad utgör paradexemplet.<sup>4</sup> För det första handlar det om föreställningen om dikten som »sång«, som någonting som åtminstone i en väsentlig mening primärt existerar i akustisk form, som röst och musik. Som vi dock snart skall se är denna föreställning om dikten som ett akustiskt fenomen ytterst bunden till att den också existerar i form av skrift. Berättelsen sätter fokus på diktens *medium* och i det följande kommer jag att försöka visa att Thorilds texter i hög grad har sina förutsättningar i ett spänningsfyllt, men också produktivt, förhållande mellan tal och skrift.

Berättelsen är emellertid viktig också i ett annat avseende: den pekar ut dikten som en unik *handling*, knuten till en given tidpunkt och en given plats. Diktens tillkomstögonblick är en integrerad del av själva konstverket, vars energi i hög grad är att uppfatta som återglansen av denna kreativa urscen. När läsaren möter dikten utgör fantasin om denna urscen en oundgänglig fond för den estetiska upplevelsen. Autenticiteten hos de känslor Thorild erfor när han skapade dikten är i den kommunikationsmodell han vill etablera en grundläggande förutsättning för att kommunikationen skall fungera: därför blir diktandet som ursprunglig kreativ handling viktigare än dikten som språklig utsaga och konstnärlig form.

Detta innebär att ingen av de texter som i september 1781 i anonymt skick lämnades in till sällskapet *Utile Dulci*, eller 1785 trycktes hos controlleuren C. G. Cronland, är identiska med dikten »Passionerna«. För det första är den tryckta texten bara att uppfatta som en nödvändigtvis ofullständig återgivning av ett ursprungligen akustiskt uttryck i form av röst och sång. Exakt hur denna »sång« låter kan bara den läsare som har särskilda förutsättningar att tränga in i författarens känslomässiga och intellektuella universum bilda sig en föreställning om,

och då endast om han eller hon för det första, genom en tolkande akt, etablerar en förståelse vari läsaren öppnar sig för den levande harmoni som ligger förborgad i texten, och för det andra lånar sin egen röst åt texten och deklamerar den högt. Först då kan, som vi skall se, diktens ursprungliga ande sägas ha befriats ur bokstävernans fängelse. För det andra innebär diktens grundläggande handlingskaraktär att den skrivna, och i än högre grad den tryckta, texten antar karaktären av en *dokumentation*. Dikten är till sitt väsen intimt förbunden med sitt tillkomstögonblick, och texten bär endast ofullständigt vittnesbörd om detta ögonblick.

Det är med utgångspunkt i dessa omständigheter som jag i den här artikeln vill diskutera »medium« och »performativitet« hos Thomas Thorild. Som vi skall se är de frågeställningar som dessa båda begrepp aktualiserar intimt förknippade med varandra i Thorilds föreställning om vad poetisk kommunikation egentligen innebär.

## 2

Låt oss börja med frågan om diktens medium. Föreställningen om dikten som någonting som i väsentlig mån existerar i muntlig form och som måste realiseras via rösten spelar uppenbarligen en viktig roll för Thorild och han återvänder till tanken vid flera tillfällen. I en fragmentarisk anteckning i notisboken från Englandsresan från slutet av 1780-talet skriver han:

Recitera *Passionerna*. ljud, musik, lefvande Harmoni. Lectioner. recitera med biträde af et instrument. Rhapsoderne af forno. *Uplifva gamla Barderna*. uplifva gamla Vise och druiderna.<sup>5</sup>

Anteckningen är inte alldeles lättolkad, men uppenbarligen så ligger det för Thorild något djupt fascinerande i tanken på dikten som någonting som levandegörs genom recitation. Termen »lectioner« i det citerade stycket skall för övrigt, som Arvidsson framhållit, förstås i bemärkelsen »uppläsningar«.<sup>6</sup> Genom den

muntliga uppläsningen närmar man sig de gamla beundrade rhapsoderna och barderna och härigenom så kommer man att uttrycka diktens »levande Harmoni«. Denna föreställning om en levande harmoni som en svårdefinierbar men central kvalitet hos den poetiska texten har Thorild gemensam med t.ex. Klopstock och den diskuteras också flitigt i samtidens poetologiska litteratur. Den levande harmonin eller »der lebendige Ausdruck« (Klopstock) kan inte reduceras till, men inte heller skiljas från, diktens akustiska och versifikatoriska kvalitéer. I hög grad är det den levande harmonin som är bäraren av diktens känslomässiga innehåll och förmedlar författarens ursprungliga känslöstämning till läsaren.<sup>7</sup> Även Thorilds intresse för primitiv och ursprunglig poesi är tidstypiskt. Hans fascination och beundran för Ossian och Homeros har diskuterats utförligt i forskningen, och åtskilliga har lyft fram den rent stilistiska påverkan som föreligger från i synnerhet den förstnämnde.<sup>8</sup> I det här sammanhanget är det dock främst den homeriska och »bardiska« poesins karaktär av »sång«, av muntligt framförande, som har fascinerat Thorild. Det är den aspekten av deras poesi som han önskar uppliva.<sup>9</sup>

Tanken på deklamation eller recitation som ett centralt moment i den poetiska kommunikationen förefaller ha funnits länge hos Thorild. Redan när han skickade in »Passionerna« som ett tävlingsbidrag till sällskapet *Utile Dulci* i september 1781 så lät han den åtföljas av noggranna instruktioner till den som skulle läsa upp stycket för sällskapet.

*Avertissement: Jag ber att den, som uppläser detta, icke ville tillägga någon annan ton, än ordens naturliga: intet oädeligt Dactyl- eller Spondei ljud, ingen utmärktare pause än Tankans; men uptaga den så kallade lefvande Harmonien, hvar den finnes. Det fordrar nära intill så mycken smak att läsa en god Hexameter, som att göra den. Men nöjet belönar bägge.<sup>10</sup>*

Thorild hade naturligtvis anledning att befara att den som skulle deklamera dikten var ovan

vid hexameter (i stället för de obligatoriska alexandrinerna), men instruktionen vittnar också om ett intressant synsätt på vad deklamation av dikt egentligen innebär. Snarare än en teknisk behärskning av diktens meter, så förutsätter den korrekta deklamationen ett naturligt uttryck som i sig betingas av att läsaren sätter sig in i diktens »tanka« och upptar »den så kallade levande Harmonien«. Att deklamera hexameter på ett riktigt sätt förutsätter en särskilt utvecklade estetisk sensibilitet som gör det möjligt att såväl intellektuellt som emotionellt sätta sig in i diktens grundstämning.

Detta intresse för deklamationen återkommer på flera ställen i Thorilds texter. I den entusiastiska recensionen av Lidners »Grefvinnan Spastaras död« i *Stockholms Posten* i december 1783, klagat han:

ach at man ännu ej kan läsa en vers! Jag har ej funnit en enda, knapt en enda, som kan det. Sjelva Snillena tilstå sin svaghet. Gud! mine Herrar – om edra Snillen ej kunna *läsa*, huru skola de *förstå* eller *göra*?<sup>11</sup>

I själva verket så visar sig förmågan att deklamera rätt hänga intimt samman med förmågan att förstå. I en artikel i *Den nye granskaren* där Thorild skarpt kritiserar prästernas predikningar, skriver han:

Konsten at *Uttala* rätt, är endast Konsten at *Begripa* och *Känna*. Detta bevisar huru *många* Präster som äro blott Larmare, utan Själens vetande och känsla! Man säger det *Straffande* med alfvar, eftertryck och värdighet; det *Öma* och *öfvertalande*, med öpenhet, ljuf och okonstlad ton; det *Lärande* med jämnhet; man *öfverfar* de lätta orden; man ger de starkare *vigt*. Ännu en gång: alt detta är ej annat än Konsten at *Förstå*. Man begär ingen *Skönhet*, utan blott Urskilling.<sup>12</sup>

Återigen ser vi hur Thorild betonar vikten av förståelse som det grundläggande för en korrekt deklamation. Men för Thorild innebär förståelse någonting mycket mer än endast ett intellektuellt tillägnande. I stället förutsätter det att man närmast genom en intuitiv akt försätter

sig i ett tillstånd av omedelbar kommunikation med författarens subjektivitet.<sup>13</sup> Genom en in-kännande läsning kan en läsare med de rätta emotionella och intellektuella förutsättningarna övervinna de avstånd som tid, rum och medium representerar. Genom förståelse förvandlas dikten därmed från text till erfarenhet och upplevelse. För att det skall ske måste den ursprungliga diktningssituationens energi så restlöst som möjligt passera via den språkliga och skriftliga formen för att kunna omsättas av läsaren i en egen inspirerad handling. En läsare som approprierar texten genom en aktiv akt av förståelse förmår avlocka den den »levande harmoni« som ligger förborgad i den.

Härmed blir dikten ett program som möjliggör en återupprepning av dess egen tillkomst. När texten läses högt, och läses rätt, iscensätter den läsande återigen den ursprungliga poetiska handlingen.

Tanken återkommer på flera ställen i Thorilds författarskap, och då inte bara i samband med de stora, filosofiskt anlagda texterna. I dikten »Till Louise« formuleras det på följande sätt:

På dessa rader, min Louise,  
Låt dina vackra ögon falla;  
Fastän, så eldig och så vis,  
Du kanske skall dem matta kalla;  
Men när i dessa svaga drag,  
Du åter finner det behag,  
Som hjertat och som känslan gifva,  
Du skall dem med din sång, och med ditt bifall lifva.<sup>14</sup>

Tanken är som synes att när den rätta läsaren eller läsarinna tillgodogör sig det känslomässiga innehåll som själva texten endast otillräckligt kan återge så kan dikten levandegöras i »sång«. Den skrivna texten är i sig en ofullständig vehikel för den känslorferenhet som det är den poetiska kommunikationens uppgift att förmedla.<sup>15</sup>

Härmed står vi inför en annan aspekt av diktens mediala dimension för Thorild. När allt kommer omkring så är ju dikten inte bara känsla, eller ens sång, utan först som sist skrift, och just skriften representerar ett kritiskt moment

i Thorilds kommunikationsmodell. Att Thorild uppfattade skriftmediet som problematiskt kommer till uttryck på flera sätt. Sitt mest berömda uttryck får denna uppfattning i anmärkningarna till »Inbildningens nöjen« där Thorild framhåller att »den uprörda känslan älskar ej at skrifva: hannes språk är suckar: hannes lifliga vältalighet, tårar«. <sup>16</sup> Hållningen är, som jag i andra sammanhang belyst, på många sätt typisk för det sena 1700-talets skeptiska inställning till skriftmediet. <sup>17</sup> Ofta framhålls skriften som ett kallt, mekaniskt och dött medium, oförmöget att fånga in den levande människans känslomässiga uttryck, eller som ett otillräckligt substitut för den närvarande rösten. Inte desto mindre fortsätter Thorild att skriva, och vad mera är: han gör det med de allra största anspråk. På ett annat ställe i samma text deklarerar han frankt: »Andra kunna skrifva Versar: Jag ville skrifva GENIE. Jag ville kunna röra, uplyfta, förtjusa mina medlefvand«. <sup>18</sup>

Men hur är detta möjligt genom skrift? Hur kan en kommunikation som ytterst förutsätter röst, närvaro och handling möjliggöras med bläck, penna och papper? Hos Thorild ger själva textens grafiska utformning en ledtråd till vad som kan avses med att »skrifva genie«. Oaktat de föreställningar om en omedelbar transmedial kommunikation som Thorild uppenbarligen laborerade med, så ägnar han en anmärkningsvärd möda åt själva skriftbilden. I sina texter arbetar han konsekvent med ett komplicerat system av kursiveringar, spärning, fetstil och olika gradstorlek för att förvandla skriftbilden till en provkarta av hela den emotionella variationsrikedom som han önskar förmedla. <sup>19</sup>

Genom dessa grafiska arrangemang semantiserar skriftbilden. Den blir en uttrycksform i sin egen rätt. Texten antar därmed närmast karaktären av ett partitur som åtminstone i teorin skall möjliggöra ett återupprepande av den ursprungliga poetiska handlingen. Det är dock viktigt att understryka att Thorild inte arbetar med något utvecklat kodsysteem där de olika grafiska arrangemangen fungerar som ton-

markeringar med fastlagda betydelser. Typografin är en integrerad del av den poetiska formen och skall inte ses som en artificiell kod. Den skall läsas och förstås intuitivt, inte avkodas systematiskt. I ett brev till Heurlin i samband med att han för dennes räkning författat en gravdikt skriver Thorild: »Ni måste laga, kandidat, at aftryckningen sker precis. det är en delikatess i interpunktionerna som man känner utan at reflektera på.« <sup>20</sup>

Som brevet till Heurlin antyder är detta projekt förenat med en del praktiska svårigheter. Att få tryckaren att uppfatta och korrekt återge alla de nyanser som Thorild ville låta den grafiska formen förmedla visade sig ibland vara svårt. När försvarsskriften till sällskapet *Utile Dulci* trycktes i *Stockholms Posten* i mars 1783, valde sättaren att återge en del av Thorilds grafiska egenheter på ett sätt som författaren inte kunde acceptera, varpå Thorild omedelbart kände sig föranlåten att i en insändare förklara sig:

Den Italiska Signaturen i stycket til Sällskapet *Utile Dulci*, för igår, är icke af mig. Den är använd i et par vissa ord aldeles mot min känsla och naturen af mit uttryck. Correcteuren har öfversett det laggranna i detta lapprit. Men jag hatar all affectation: Jag skulle icke kunna söka en så löjelig och oädel styrka: jag förnekar den. <sup>21</sup>

Redaktionen lät helt kort svara att man med de stilar man hade tillgång till inte hade möjlighet att återge de typografiska markeringarna i Thorilds manuskript. <sup>22</sup> Utan adekvata stilar blir tryckpressen ytterligare en potentiell bruskälla i Thorilds kommunikationsmodell, och känslans väg från författare till läsare via röst, skrift och tryck, riskerar att ytterligare försvåras.

Men är det verkligen det här som menas med att »skrifva genie«? Handlar det om att med diverse typografiska arrangemang förvandla skriftbilden till ett uttryck för vad Thorild kallar »min känsla och naturen af mit uttryck«? Delvis tror jag det, men samtidigt pekar Thorild själv ut svårigheterna. För det första lägger man naturligtvis märke till den konsekventa

konjunktivformen i citatet (»Jag ville skriva GENIE. Jag ville kunna röra, uplyfta, förtjusa mina medlevande«). Thorilds formulering tycks signalera ett program med reservationer och själva möjligheten att faktiskt »skriva geni« framstår som högst eventuell.

Uttalandet belyses ytterligare i brevväxlingen med Pehr Tham på Dagsnäs, som under åtskilliga år fungerade som Thorilds beskyddare och mecenat. I ett brev till Tham från augusti-september 1787 turneras formuleringen på ett mycket intressant sätt: »Skriv *genie*: som *tänka bläck*. admirabelt!«<sup>23</sup> Huruvida det faktiskt är Thorild som är upphovsman till den elegant formulerade repliken till hans eget mer bekanta yttrande är inte helt klart; meningen följer på ett avsnitt där Thorild citerar och kommenterar ett antal särskilt minnesvärda passager ur Thams brev. Dessa brev är inte bevarade, men sammanhanget gör det sannolikt att vi har att göra med ännu ett Thamcitat, ehuru inte uttryckligen markerat som sådant. I vilket fall som helst så formulerar passagen mycket precist den medieteoretiska paradox som ligger i botten av Thorilds program, och som ytterst sällan belyses av det sena 1700-talets skriftskeptiska mångskrivare. Paradoxen blir inte mindre påtaglig av Thorilds omedelbart följande frågor: »men skriv *Sanning*? etc. *sjunga sin Kärlek*? etc.«<sup>24</sup> Formuleringarna låter sig närmast läsas som en fragmentarisk motargumentation, men är ovanligt elliptiska till och med för att vara Thorilds. Menar Thorild att sanning trots allt kan skrivas, eller att kärlek kan sjungas, vilket i sig eventuellt skulle borge för att geni faktiskt *kan* skrivas? Frågetecknen låter sig knappast upplösas.

### 3

Inledningsvis diskuterade jag hur Thorilds dikt är att uppfatta som en handling och lyfte fram i hur hög grad denna uppfattning är konstitutiv för den kommunikationsmodell som Thorild försökte etablera. Dikten antar, skulle vi med ett begrepp som tilldragit sig flitig uppmärk-

samhet under senare år, en *performativ* dimension.

Performativbegreppet så som det används i samtida humaniora kan sägas ha två huvudsakliga dimensioner. Dels anknyter det till Austins och Searles talaktsteori, där ett performativt yttrande är ett sådant yttrande som i sig självt är en handling, dels anknyter det till det antropologiska och teatervetenskapliga intresset för föreställningar, iscensättningar och ritualer, där själva handlings- och händelsedimensionens meningspotential lyfts fram som central.<sup>25</sup>

I Thorilds dikter kommer båda dessa performativa dimensioner till uttryck. Den språkliga utsagan som sådan är framför allt att uppfatta som ett uttryck, vars innehållsliga funktion är starkt underordnad dess expressiva verkan. *Vad* som sägs är mindre viktigt än *att* det sägs. Dikten blir därmed en språkhandling i egen rätt, vars funktion egentligen kan sammanfattas med Thorilds program för »Passionerna«: »Min lag har varit at UTTRYCKA, ej at BESKRIVA min känsla«.<sup>26</sup>

Som vi har sett har dikten en performativ karaktär också därigenom att den utpekar diktandet som en unik handling, förlagd till en viss plats och en viss tidpunkt. Det är den skapande akten, snarare än dess resultat, som är diktens egentliga väsen.

Går man till Thorilds övriga lyriska författarskap finner man att påfallande många av hans dikter uttrycker samma grundstruktur: dikterna gestaltar ett diktande subjekt i färd med att monologiskt uttrycka sina känslor. En sådan struktur återfinns vi exempelvis i de ossianskt inspirerade dikterna till »Nina« och »Hildur«. I den dikt som i utgåvan av Thorilds samlade skrifter bär titeln »Hildur. I« ser det t.ex. ut på följande vis:

Himmelska Flicka! Skön i ljust af dina läckar,  
som dagens Ängel; liflig och glad, som Ungdomen!  
Ack! skola dessa ljufva, häftiga ropen förlora sig i  
Luftens rymder? Ej hinna en Gud, som hörer dem?  
Ej välsignas, Himmelska af din leende blick?



Jag irrar ensam bland skogarna. Kärlek! Kärlek! eviga förtärande, ljufva brinnande Låga! du följer mig – bland Vintrens snö, och i Sommar-dalen; bland Klippans ishällar och Nordvindarne följer du mig, med qval och ljufhet, O! lifvet af mitt väsende.

Tyst! tyst! rusande Stormvind! Låt mina suckar ströma på luftens vågor, Naturen medålska, andas mitt väsendes Känsla. Ack! du ilar du rasar, du hör mig icke, men evigt brinner Lågan.

Vid morgonrådnans stränder brann Sappho af det himelska qvalet: i medel-zonens nejd, du Julias Ålskare, min Rousseau: och här i Nordens isiga Klyftor ropar jag Hildur! Hildur! oafåtligt dig!<sup>27</sup>

Vad vi här möter är en direkt rapport från en kommunikationssituation som är mer eller mindre analog med den vi stött på vid Kungsholmens klippor: ett subjekt uppsöker ensamheten i naturen för att där ge fritt utlopp åt sina känslor. Dikten är som synes fylld av apostroferingar, men det innebär inte att något faktiskt lyssnade subjekt skrivs in i texten; tvärtom förblir den talande i grunden ensam och alla försök att etablera en faktisk kommunikation misslyckas.

Mot den bakgrunden framstår diktens tvåfaldiga mediala dimension (röst/skrift) som intimt förknippad med dess performativa karaktär. Dikten är samtidigt *dokumentation* och *partitur*. Den dokumenterar i skriftlig form en unik händelse, men möjliggör samtidigt en återiscensättning av denna händelse i form av röst. Den skrivna texten, ja, till slut själva orden, är bara ett transportmedium för en unik erfarenhet som upplöses när den verkliga poetiska kommunikationen förverkligas i form av den rätta läsningen.

Diktens mediala framträdeform blir därmed en sorts imaginär eller virtuell muntlighet. Som en konsekvens av den skripturalisering av litteraturen som låter sig urskiljas under 1700-talet så försvinner den läsande/deklamerande rösten som diktens nödvändiga existensform. I stället blir texten någonting man primärt läser tyst och uppfattar som i första hand förknippad med sin skriftliga form. Men just därför åter-

uppstår föreställningen om rösten som en fantasi som besjälär den skrivna texten och lockar läsaren till att frambesvärja den genom egen inspirerad deklamation. Jørgen Fafner ser det sena 1700-talets förnyade intresse för deklamationen som en direkt följd av skripturaliseringen och den tysta läsningen och menar att »digtenes skriftbundethed blev en utmaning til mundtlig realisation. Skrift og stillelæsning indbød næsten med en naturlovs selvfølgelighed til, at man søgte tonen i teksten«.<sup>28</sup> Det innebär inte nödvändigtvis att dessa texter *de facto* måste recipieras genom högläsning, men däremot skrivs föreställningen om en muntlig återbesjälning in i texten som en integrerad möjlighet i dess möte med läsaren. Denna röst är dock en annan än den skolade talarens eller skådespelarens; det är författarens egen unika och spontana röst som läsaren uppmanas att locka fram, eller åtminstone fantisera om, via skriftens tigande och anonyma bokstäver.<sup>29</sup> I Thorilds dikt, liksom på många andra håll i den lyriska poesin i Europa under det slutande 1700-talet, kommer muntligheten att omdefinieras från en faktisk oratorisk röst, till det ensamma känslösa subjektets imaginära röst.<sup>30</sup>

## 4

De drag som här lyfts fram i Thorilds dikter återfinns i hög grad också hos vännen och kollegan Bengt Lidner. Även här antar dikten alltsomoftast karaktären av en händelse. Och liksom hos Thorild kan vi även hos Lidner se hur intresset länkas till diktens ursprungliga tillkomstsituation som en integrerad del av den poetiska kommunikationen.

I ett brev till vännen Johannes Lychou skrivet under en tid då Lidner bodde inackorderad på landet i Österåker berättar poeten:

Roligt är, at de här ute hålla mig öfveralt för galen. Flera hafva sagt det til Gumman. Härom dagen hände mig en ridicule scene.

Jag skref i skogen på det stycket i mit poëme, då den ifrån sina sinnen komna olyckeliga Mariana

står framför elden och ser sin otrogne Älskare brinna. Jag talte framför et träd, kanskje något høgt, och med passion det hon då säger:

»Fort Djeflar! nerv från nerv!.. ännu en dans!.. Så! så!

»Hvar ådra ... lustigt! Ha! etc

En vagn kom, den jag ej observerade, och, som der var en hög backa; voro tvenne Herrar utstegna. De hade förmodeligen länge sedt på mig. Äntligen blef jag dem varse, då den ena sade: Det är oförsvarligt, at lemna honom så ensam i bergena. Det är en ung vacker karl, sade den andra, han lära vara bortlupen från staden. Priez le bon Dieu M:<sup>e</sup>, ropade jag, qu'il Vous donne un fils si sensé comme je le suis. Herre Gud! sade han, han måtte vara af folk – Vore jag väckeligen galen, fortfor jag och nalkades dem, så vore det ju Er skyldighet, Mine Herrar, at taga mig i Er vagn – Fan taga Er, svarade den ena, och lopp häpen i vagnen – Jag hade lust skriva til dem i Allehanda.<sup>31</sup>

Poängen är ju här snarast komisk, men det som för mig, i det här sammanhanget, är mest intressant är den litterära praktik som skildringen vittnar om. Så här har det alltså, eventuellt, gått till när Lidner skrev dikt. Han har gått ut i skogen, gripits av inspiration och börjat deklamera högt för sig själv. Ingenting i Lidners brev antyder att han känner sig föranlåten att förklara sitt beteende närmare; för 1780-talets initierade kretsar av litterära och emotionella avantgardister var en sådan diktarpraxis uppenbarligen inte främmande. Ungefär så kan vi ju tänka oss att det gick till även när Thorild »söng om Passionerna«. Huruvida brevet skildrar ett autentiskt skaparögonblick är mer diskutabelt; Lidners böjelse för självmytifiering är välkänd. Men oaktat den eventuella verklighetsbakgrunden så bär Lidners berättelse vittnesbörd om en viktig kulturell praktik.

Anna Cullhed har i en uppsats om Lidners dikt »Till min mors skugga« visat hur Lidner i själva dikten iscensätter sin samtids poetologiska teorier om hur lyrisk dikt kommer till. Diktaren bör, enligt de anvisningar som där ges, initialt försätta sig i ett adekvat känslomässigt tillstånd, och först därefter fatta pennan. Lidner väljer att göra denna poetiska »uppvärmning«

till en väsentlig del av den lyriska texten, genom att i diktens inledning gestalta ett diktjag i färd med att gripas av häftiga känslor.<sup>32</sup> Precis som i brevet till Lychou presenteras diktandet som en mer eller mindre spontan aktivitet, framkallad av ett häftigt emotionellt tryck. Tekniken är vanlig i Lidners diktning. Det mest kända exemplet är kanske »Grefvinnan Spastaras död«, där dikten till stora delar varierar diktjagets emotionella reaktioner på det som skildras. Diktjagets känsla står i fokus och genom denna filtreras de händelser dikten behandlar. Horace Engdahl har i samband med den här tekniken talat om den lidnerska dikten som en skildring av en »inre katastrofplats«, där det känslomässigt agiterade diktjaget uppträder nära nog som en estradör.<sup>33</sup> Enligt Engdahl gör Lidner »texten till en scen för det poetiska talets födelse. Det skrivna skall vara det direkta avtrycket av upplevelsens nu och dela händelsernas presens«. <sup>34</sup> I Lidners dikt iscensätts ett känsligt subjekts häftiga reaktioner i realtid inför läsaren. Det är dessa reaktioner, snarare än diktens ' egentliga' föremål, som drar vår uppmärksamhet till sig. Därtill kommer att dikterna av de samtida läsarna i hög grad uppfattades som autentiska uttryck för skaldens egen personliga upplevelse.<sup>35</sup> Det är denna upplevelse som utgör kärnan i läsarnas intresse för dikten, och mot en sådan bakgrund är det diktens tillkomst som ett symptom på en känslomässig situation, snarare än som konstnärligt verk, som framstår som det primära. Lidners berättelse sätter fokus på diktandet som en unik handling, knuten till en viss person, en viss plats och en viss tidpunkt. Diktandet självt blir, skulle vi kunna säga, en *performance*, och dikten i sig en dokumentation av denna unika händelse.

## 5

Ett konstitutivt drag för den kommunikations-situation som diktare som Lidner och Thorild försöker etablera, är att de vänder läsaren ryggen. Textens karaktär av handling och händelse

betonas starkt, samtidigt som publiken skrivs bort. Vi har att göra med en performance, men utan publik. Dikten iscensätts som ett spontant uttryck för ett autentiskt emotionellt tillstånd, men dess retoriska funktion förblir diffus, och där diktjaget i första hand förefaller tala med sig själv. Det hör till texternas retoriskt paradoxala natur, att läsarpositionen inte kan tematiseras, än mindre definieras, och någon adressat kan aldrig skrivas in i texten. Dikterna iscensätter ett tilltal som vore omöjligt med en åhörare i tankarna. Att läsa dessa texter innebär därför att läsa över axeln på den ensamme författaren, eller kanske hellre, för att nu anpassa beskrivningen till texternas egen fiktion, att tjuvlyssna på de spontana känsloutbrott som tänks äga rum i ensamhet i naturens sköte. Snarare än författarens adressat blir läsaren hans eller hennes spegelbild som inbjuds att dela den erfarenhet som kommer till uttryck i texten. I denna kommunikationsstruktur sammanfaller skrivande och läsande i ett emotionellt kontinuum där gränserna mellan författare och läsare upplöses.<sup>36</sup>

Som jag visat i en annan artikel så kan vi se hur den poetiska texten fungerar på samma sätt i Hedvig Charlotta Nordenflychts *Den sörgande Turtur-Dufwan*. Också här framställs dikterna som en dokumentation av ett ensamt subjekts upprörda känslomässiga reaktioner på en krissituation.<sup>37</sup> Men det adressatlösa tilltal som Nordenflycht experimenterar med måste på 1740-talet bäddas in i en ramfiktion, enligt vilken ett tyst vittne dokumenterar diktjagets utgjutelser och förmedlar dem till en utgivare. Genom att inta den fiktiva läsarens position, ges den verkliga läsaren en möjlighet att ta del av denna i grunden paradoxala kommunikationssituation.<sup>38</sup> Bara på det sättet var det möjligt för Nordenflycht att skriva sig förbi diktens faktiska kommunikationssituation i vilken en diktare kommunicerar med en publik.

När vi kommer till Thorild och Lidner förefaller det inte längre finnas något behov av den typ av ganska komplexa preliminärer som Nordenflycht tvingas låta föregå sina dik-

ter. Som Stina Hansson påpekat kan man se hur offentliggörandet av förment privata och autentiska utgjutelser under 1700-talet automatiseras.<sup>39</sup> Vare sig det faktum att diktjagen uppenbarligen finner det för gott att ensamma i naturen utgjuta sina innersta känslor i spontan sång, eller det faktum att denna spontana sång också föreligger mellan pärmarna i en bok eller i ett dagbladsark, tarvar uppenbarligen inte längre någon förklaring.

En förutsättning för att detta skall fungera är dock, menar jag, att det hos läsarna finns en stark föreställning om att diktande *de facto* innebär just ett sådant spontant och i kommunikativt hänseende paradoxalt känslouttryck. Bilden av den ensamme diktaren som i naturens sköte utgjuter sitt hjärta måste vara tydligt närvarande hos publiken för att texterna skall fungera på avsett vis. Dikten måste läsas som en dokumentation av en händelse, snarare än som en retoriskt utvecklade form för att uppnå vissa effekter.

## 6

Mot den bakgrunden är det belysande att ta del av ett sista exempel som än en gång får demonstrera Thorilds intensiva intresse för diktens handlingskaraktär. 1778 hade Carl Gustaf Leopold (som då ännu skrev sig Leopoldt) med anledning av kronprins Gustav Adolfs födelse låtit publicera sitt »Ode öfver den 1 November 1778«.<sup>40</sup> Texten är ett exempel på det som under 1700-talet kallades för »pindariskt ode«. Den pindariska diktningen uppfattades på den här tiden ofta som formlös och man lanserade tanken att Pindaros diktat i okontrollerad entusiasm.<sup>41</sup> I det pindariska odet strävade man efter att härma detta uttryck. För sitt ode fick Leopold utstå kritik av Kellgren vilket gav upphov till en animerad debatt i *Stockholms Posten* våren 1779.

Detta gjorde att Thorild några år senare i Leopold såg en tänkbar bundsförvant i sin ambition att omskapa den svenska litteraturen.<sup>42</sup>

Thorild hade tydligen varit djupt fascinerad av Leopolds dikt, och han återkommer till den vid flera tillfällen.<sup>43</sup> 1785, när Thorild och Leopold började brevväxla, hade emellertid Leopolds position ändrats; hans ode hade blivit en ungdomssynd och han var på god väg att etablera sig på den gustavianska parnassen. Uppenbarligen har Thorild i ett icke bevarat brev frågat Leopold om hur det egentligen gick till när han komponerade sitt ode. Leopolds svar är emellertid bevarat:

Jag mins ingen ting vidare af min författning den förmiddagen då jag skref min ode, än at jag komponerade den liggande, och at de första 3 verserne voro förut skrefna på prosa. En sak som jag hvarken förr eller senare haft tålmod at försöka.<sup>44</sup>

Leopolds svar verkar vara anlagt för att svalka Thorilds vid det här laget ovälkomna entusiasmer för hans dikt och person.<sup>45</sup> Med sitt välutvecklade sinne för satirisk konkretion beskriver han

det poetiska arbetet som en ytterst prosaisk process, där såväl tidpunkten som kroppsställningen signalerar något helt annat än pindarisk entusiasm. Det är också betecknande att han anger att han först arbetat med ett prosakoncept som han sedan omarbetat för att ge det en lagom dos av entusiasm och poetisk yra. Hans »Ode öfver den 1 november 1778« är inte resultatet av en dramatisk poetisk handling, utan snarare en mödosamt framkrystad arbetsseger. På snart sagt varje punkt framstår ett sådant litterärt skapande som en inversion av den typ av poetiska skapelseprocesser som Thorild och Lidner vittnar om. Självfallet var Leopold fullkomligt medveten om vilken typ av beskrivning Thorild bespatsat sig på och han förefaller göra sitt yttersta för att göra honom besviken. På så vis kan Leopolds svar ses som ett försåtligt försök att dekonstruera en bärande föreställning i den litterära kommunikationsmodell som Thorild försökte etablera.

1. Thomas Thorild, »Filosofiska betraktelser«, i *Samlade skrifter* [härefter *SS*] I (Svenska författare utgivna av Svenska Vitterhetssamfundet XV), red. Stellan Arvidson, Stockholm: Svenska vitterhetssamfundet, 1932–, s. 456. Texten är av allt att döma tillkommen under våren och sommaren 1782, se Stellan Arvidson, kommentar, i Thorild, *SS* 8, s. 192 f.
2. Se vidare Otto Fischer, »'At skrifva i luften': Brevet som medium hos Thomas Thorild«, i Stefan Ekman, Mats Malm & Lisbeth Stenberg (red.), *Den litterära textens förändringar: Studier tillägnade Stina Hansson*, Stockholm & Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2007, s. 162–176, här särskilt s. 166 ff.
3. Om diktens tillkomst, se i övrigt Stellan Arvidson, kommentar, i Thorild, *SS* 7, s. 104 f.
4. Om »Passionerna« som exempel på en ny litterär kommunikationsmodell, se Otto Fischer, »Uttryck och förståelse: Thorilds 'Passionerna'«, i Håkan Möller m.fl. (red.), *Poetiska världar: 33 studier tillägnade Bengt Landgren*, Stockholm & Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2002, s. 73–83.
5. Thomas Thorild, »[Notisbok]«, i *SS* 2, s. 426.
6. Stellan Arvidson, *Thorild. II: Harmens diktare*, Stockholm: Carlsson 1993, s. 430.
7. Se Inka Mülder-Bach, *Im Zeichen Pygmalions: Das Modell der Statue und die Entdeckung der »Darstellung« im 18. Jahrhundert*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1998, s. 156 ff.
8. Se Stellan Arvidson, kommentar, i Thorild, *SS* 7, s. 119 ff., s. 130 f.
9. Thorilds starka intresse för dikten som »sång« eller »musik« betonas i Roland Fridholm, *Thorild och antiken*, (diss. Göteborg), 1940, s. 115 f.
10. Citerat efter Stellan Arvidson, kommentar, i Thorild, *SS* 7, s. 74 f.
11. Thomas Thorild, »[12-13 december 1783]. Grefvinnan *Spastaras* Död: Skaldstycke af Herr Lidner. Recension«, i *SS* 1, s. 494.
12. Thomas Thorild, »Höra Prästerne under allmänna Granskningen?«, i Thorild, *SS* 2, s. 69. Thorilds inställning till deklamationen diskuterar jag mer utförligt i ett kommande arbete: »'To say great things greatly': Thomas Thorild on Rhetoric and Eloquence«, i Pernille

- Harsting, Sari Kivistö & Jon Viklund (red.), *Rhetoric and Literature in Finland and Sweden, 1600–1900* (Nordic Studies in the History of Rhetoric 2), under utgivning.
13. Se Fischer, »Uttryck och förståelse«, 2002, s. 78 f.
  14. Thomas Thorild, »Till Louise«, i Thorild, *SS 1*, s. 156.
  15. Motsvarande tankar hittar man på flera håll i samtiden. Ett exempel – som också lyfts fram flitigt i samband med Thorild i andra sammanhang – är Klopstock, som emfatiskt hävdar att författarens verk fullbordas först i deklamationen. Se Ursula Geitner, *Die Sprache der Verstellung: Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert* (Communicatio. Studien zur europäischen Literatur- und Kulturgeschichte 1), Tübingen: Niemeyer, 1992, s. 341; Mülder-Bach, *Im Zeichen Pygmalions*, 1998, s. 178 f.
  16. Thomas Thorild, »Inbildningens nöjen, prosaisk ode«, i Thorild, *SS 1*, s. 68.
  17. Otto Fischer, »Meaning and materiality: On the rise of the archive of modern literary scholarship«, i Yngve Sandhei-Jacobsen (red.), antologi om litteratur, medier och teknologi, under utgivning; Otto Fischer, »Retorisk och litterär kommunikation: Några historiska och teoretiska överbåganden«, i *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2005:1-2, s. 29 ff.
  18. Thorild, »Inbildningens nöjen«, i Thorild, *SS 1*, s. 71.
  19. Jfr Martin Lamm, *Upplysningstidens romantik: Den mystiskt sentimentala strömningen i svensk litteratur. Senare delen*, Enskede: Hammarström & Åberg, 1981 (1920), s. 429 f.; Fridholm, *Thorild och antiken*, 1940, s. 75.
  20. Thomas Thorild, brev till Sven Erland Heurlin 24/7 1780, i Thorild, *SS 6*, s. 17.
  21. Thomas Thorild, orubr. insändare i *Stockholms Posten* 5/3 1783, i Thorild, *SS 1*, s. 472.
  22. Stellan Arvidsson, kommentar, i Thorild, *SS 8*, s. 214.
  23. Thomas Thorild, brev till Pehr Tham, augusti–september 1787, i Thorild, *SS 6*, s. 157.
  24. Ibid.
  25. För en sammanfattande introduktion till forskningsområdet på svenska, se Wolfgang Beschnitt, »Text, teater, handling: Om performativitet som litteraturvetenskapligt forskningsperspektiv«, i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2007:4, s. 35–49.
  26. Thomas Thorild, »Passionerna: Skaldstykke«, i Thorild, *SS 1*, s. 51.
  27. Thomas Thorild, »Hildur. I«, i Thorild, *SS 1*, s. 88.
  28. Jørgen Fafner, »Det tidlige 1800-tal: brud eller kontinuitet i den retoriske tradition?«, i Louise Vinge (red.), *Tegnér och retoriken*, Lund & Åstorp: Tegnérsmfundet & Rhetor förlag, 2003, s. 19.
  29. Se vidare Otto Fischer, »Skatter af känslan – tecken af oskulden: Om sentimentalitet och litterär kommunikation. Exemplet Granberg«, i *Samlaren* 2006, s. 46 f.
  30. Jfr John Bender & David E. Wellbery, »Rhetoricity: On the Modernist Return of Rhetoric«, i John Bender & David E. Wellbery (red.), *The Ends of Rhetoric: History, Theory, Practice*, Stanford, California: Stanford University Press, 1990, s. 21.
  31. Bengt Lidner, brev till Johannes Lychou 22/10 1784, i *Samlade skrifter* 3 (Svenska författare utgivna av Svenska Vitterhetssamfundet XIV), Harald Elovson (red.), Stockholm: Svenska vitterhetssamfundet, 1961, s. 396.
  32. Anna Cullhed, »Tårarna och orden: Bengt Lidners 'Til min Mors Skugga'«, i Håkan Möller m.fl. (red.), *Poetiska världar: 33 studier tillägnade Bengt Landgren*, Stockholm & Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2002, s. 89 f.
  33. Horace Engdahl, *Den romantiska texten: En essä i nio avsnitt*, Stockholm: Bonniers, 1986 (diss. Stockholm 1987), s. 120.
  34. Ibid., s. 121.
  35. Detta tema utvecklar jag i en kommande uppsats: »'O skald med detta ömma bröst': Lidner inför läsarna«, i Anna Cullhed, Otto Fischer, Roland Lysell & Ann Öhrberg (red.), *Lidner 250 år 1757/59–2007/09* (prel. titel), utkommer 2009.
  36. Jfr Aleida Assmann, »Die Domestikation des Lesens: Drei historische Beispiele«, *LiLi: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 15, 1985, s. 107.
  37. Otto Fischer, »'Ty må jag för mig sjelf utgjuta mina tårar': Nordenflychts *Den sorgande Turtur-Dufwan*«, i *Sjuttonhundratals: Årsbok för Svenska sällskapet för 1700-talsstudier* 1, 2004, s. 113–130.

38. Ibid., s. 117 f.
39. Stina Hansson, *Från Hercules till Swea: Den litterära textens förändringar*, Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet 39, Göteborg: Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet, 2000, s. 134 f.
40. Carl Gustaf af Leopold, »Öde öfver den 1 November År 1778. då den af Kongl. Akademien i Upsala den 9 i samma månad firades«, *Samlade skrifter* [härefter SS] I:1 (Svenska författare utgifna av Svenska Vitterhetssamfundet 2), Knut Fredlund (red.), Stockholm: Svenska vitterhetssamfundet, 1912, s. 149–154.
41. Om Leopolds ode och dess förhållande till 1700-talets franska diskussion om det pinda-  
riska odet, se Allan E. Sjöding, *Leopold, den gustavianske smakdomaren: Hans utveckling till första upplagan av samlade skrifter (1800–1802)*, (diss. Uppsala), Västerås: eget förlag, 1931, s. 50–63.
42. Stellan Arvidsson, *Thorild och den franska revolutionen*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1938, s. 165 ff.
43. För en sammanfattning, se Stellan Arvidsson, kommentar, i Thorild, SS 7, s. 180 ff.
44. Carl Gustaf af Leopold, Brev till Thorild 2/12 1785, i Leopold, SS II:1, s. 205.
45. Jfr Arvidsson, *Thorild. II: Harmens diktare*, 1993, s. 167.

# DET LEVANDE NUET

Om perception och *enargeia* i bysantinska och svenska ekfraser ägnade ortodoxa ikoner och kyrkorum

av Helena Bodin

Bodin (1964) är universitetslektor i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet. Hon disputerade 2002 med avhandlingen *Hjalmar Gullberg och bysantinismen* och arbetar för närvarande med två olika projekt: en studie av hur Bysans representerats i svensk och finlandssvensk litteratur och kultur under 1950- och 60-talen, samt en intermedial studie av bysantinsk och svensk litteratur med arbetsnamnet »Ekfras och ikon«.

De senaste decennierna har flera kontextualiserande och perceptionsinriktade studier av bysantinska ekfraser, särskilt med ortodoxt kristna ikoner och kyrkorum som motiv, gjorts inom den internationella bysantinologins område (eng. *Byzantine Studies*). Dessa ekfraser, som skrevs på grekiska för mellan 600 och 1600 år sedan, ingår emellertid inte bland de litteraturhistoriska texter som är allmänt kända för västeuropeiska litteraturvetare, som till exempel ekfrasen av Akilles sköld i *Iliaden*. Mer bekanta är – åtminstone i vissa fall – de texter ur den svenska litteraturen som liksom de bysantinska ekfraserna ägnats ortodoxa ikoner och kyrkorum. Relationen mellan exempelvis Gunnar Ekelöfs, Lars Gyllenstens eller Ingemar Leckius texter och de ortodoxa ikonerna har belysts i flera litteraturvetenskapliga studier med komparativ interartiell eller intermedial inriktning, varvid särskilt ikonernas estetik och teologi uppmärksammas. Det rör sig om ekfrasstudier, där man utgått från det sena 1900-talets definitioner och teoribildning. Man har använt James A. W. Heffernans definition av ekfrasen som »en verbal representation av en visuell representation«, och man har analyserat relationen mellan text och bild i ekfrasen med hjälp av exempelvis Roland Barthes, A. S. Beckers eller Hans Lunds terminologi.<sup>1</sup>

Vad man däremot inte har gjort i de svenska studierna är att återknyta till hur ekfrasen fungerade under bysantinsk tid (ca 325–1453), då den var en mycket produktiv retorisk och litterär form som gärna behandlade ortodoxt kristna ikoner – det vill säga fristående ikoner – eller, då ikoner finns i många olika utföranden, mosaiker, fresker eller ortodoxa kyrkorum. Jag kommer här att behandla ett litet urval av bysantinska ekfraser samt några moderna svenska texter, för att belysa och diskutera ekfrasens verkningsmedel och möjligheter. Syftet är att pröva den bysantinologiska forskningens nyvunna förståelse av den bysantinska ekfrasens syfte och funktion på några svenska texter med

ortodoxa ikoner och kyrkorum som motiv. Meningen är inte att genomföra ytterligare en komparativ studie mellan text och bild. Ur ett vidare semiotiskt grundat, intermedialt perspektiv blir det däremot viktigt att återkoppla till ikonestetiken för att se hur de retoriska och litterära grepp som kännetecknar den bysantinska ekfrasen samverkar med den bildsyn, estetik och teologi som ligger till grund för ikonernas utformning. Därmed vill jag introducera en läsart för den moderna ekfrastiska texten, som betonar dialogicitet och det dynamiska samspelet mellan läsare, betraktare och motiv.

De exempel som tas upp här utgörs av några ofta diskuterade bysantinska ekfraser och svenska lyrik- och prosatexter, vilka har grupperats kring olika ikonografier: Gudsmodern med barnet och Kristus Pantokrator, samt kring olika kyrkorum, så som det kejsrerliga Gudsmoderskapellet respektive Hagia Sofia i Konstantinopel och Galla Placidias gravkapell i Ravenna. Men först görs en inledande översikt över forskningen om bysantinska ekfraser, där jag vill nämna något om tidigare problem, visa på de senaste studiernas rön, och – där det är motiverat – även kort säga något om ikonernas formspråk och estetik.

## Ekfrasen och ikonkonsten

Under hela 1900-talet har forskningen om bysantinska ekfraser stått i naturlig kontakt med den antika retoriken och dess användning och definitioner av ekfrasen, som var giltiga även under bysantinsk tid, genom de senantika handböckerna, som inte enbart talar om ekfraser av bilder eller konstverk utan också om ekfraser av exempelvis händelser, personer, platser, städer och strider.<sup>2</sup> Inom bysantinologin har man använt de grekiska termerna, som *ekfrasis* och *enargeia*, utan att behöva översätta dem, alltså på ett mer direkt men också mer oproblematiskt sätt än inom litteraturvetenskapliga och intermediala studier.



Länge var studiet av de bysantinska ekfraserna nära knutet till det nya intresse för ikonkonsten som uppstod i samband med att flera av de främsta kyrkorna från bysantinsk tid i Istanbul restaurerades. Med hjälp av ekfraserna, som uppfattades som beskrivningar och gärna användes som konstvetenskapliga källtexter, försökte man identifiera och rekonstruera de nyfunna, tidigare okända ikonerna, och när text och bild inte stämde ansåg man sig ibland nödsakad att korrigera antingen ekfrasen eller ikonerna. Det här snävt komparativa tillvägagångssättet har visat sig leda till missvisande tolkningar av återfunna ikoner och troligen även till brister i förståelsen av ikoner och kyrkor som för alltid har gått förlorade.<sup>3</sup>

Som Tomas Hägg uppmärksammat är det tankeväckande att ekfrasen som retorisk och litterär uttrycksform förblivit förhållandevis konstant, även då de konstnärliga och ideologiska förutsättningarna för dess motiv växlat över tid. De bysantinska ekfraserna liknar på alla sätt sina antika litterära förebilder, medan bildkonstens former och uttryck i hög grad förändrats under samma period, inte minst genom att de fått nya och kristna premisser. Hade man enbart de bysantinska ekfraserna att gå efter, skriver Hägg, »kunde man föreställa sig att den bysantinska konsten såg likadan ut som den antika, bortsett från motiven«. <sup>4</sup>

Men till skillnad från exempelvis den antika skulpturkonsten är den bysantinska konsten framför allt tvådimensionell. Ikonerna är särskilt utformade för att fungera i de välvda rummen i de bysantinska kyrkorna med dess många kupoler och absider, vilket påverkar till exempel proportionerna i de avbildade människokropparna. Inom ikonkonsten används också medvetet ett omvänt perspektiv och ibland även ett inifrånperspektiv, två perspektiv som båda gör att betraktaren fritt kan röra sig inför bilden och även vrida sig hela varv i det bildklädda rummet. Vidare används ett konventionellt, överenskommet, bild- och formspråk, som inte är omedelbart begripligt för betrakta-

ren, utan kräver tolkning och kunskap för att förstås som avsett. Detta är några av de drag som skiljer den bysantinska ikonkonsten från den antika konsten.<sup>5</sup>

## Ekfrasens *enargeia*

Som Ruth Webb och Liz James i flera studier visat, innebär synen på ekfrasen som en beskrivning, möjlig att använda som konstvetenskaplig källa, en missuppfattning av ekfrasens syfte och funktion under bysantinsk tid.<sup>6</sup> Av de antika och senantika handböckerna framgår att kriteriet på den bysantinska ekfrasen inte var dess föremål utan dess inriktning på *enargeia*, ett svåröversatt begrepp, som innebär att ekfrasen i ord klart och åskådligt skulle levandegöra exempelvis en viss ikon eller den kyrka som skulle invigas, så att även den som inte var närvarande men i efterhand tog del av ekfrasen skulle kunna känna det som om han var där, på plats. I ekfrasen fanns också utrymme för att tolka intentioner och innebörder, och genom att den alltid framfördes för en publik eller församling ingick den i ett retoriskt sammanhang där talarens syfte tydligt framgick för åhörarna.<sup>7</sup>

Vad Webb och James nu särskilt betonar är att de bysantinska ekfraserna syftar till att återge betraktarens *perception* av ekfrasens föremål, hans upplevelser och sinnesintryck. De har också lyft fram de narrativa, gestaltande och levandegörande dragen i ekfraserna som mycket väsentliga. Ekfrasen är alltså inte någon neutral eller strikt beskrivning, inskärper de.<sup>8</sup> Dess syfte är att göra motivet levande för åhöraren eller läsaren, något som i sig tjänar andra, överordnade retoriska syften och måste studeras i sin kontext.<sup>9</sup> I ett liturgiskt sammanhang innebar det att ekfrasen ofta framfördes inom en *homilia* (predikan), att den gärna hade ett didaktiskt syfte – att undervisa om kristen tro – och att det var ikonernas teologiska innebörd som uttolkades.

Ekfrasen bör alltså enligt Webb och James uppmärksammas i enlighet med sin ursprung-

liga funktion, inte bara i relation till eventuella förlagor, och den detaljerade komparationen mellan text och bild blir då av mindre intresse. Men det åskådliga levandegörande – *enargeia* – som är det centrala för ekfrasen, måste ändå sättas i relation till ikonkonstens estetik. De strikt mimetiska aspekterna är där av grundläggande betydelse, men än viktigare är sådana aspekter som har att göra med betraktarens perception av ikonerna.

Ekfrasens inriktning på åskådlighet och levandegörande verkar snarast förstärkas av den bildsyn som ligger till grund för ikonkonstens teologi och estetik. Precis som evangelierna förmedlar ikonkonsten ögonvittnenas traditioner, och ikonens utförande och innebörd bygger både på likhet med och närhet till den heliga person som avbildas: likhet i det att dess avbildning av en viss person ska vara porträttlik (återge vissa identifierande kännetecken), och närhet i det att avbildningen förmedlar närvaron av och mötet med den avbildade personen. Detta uppnås genom att ikonerna målas under bön och enligt traditionell teknik, att den har invigts som ett heligt föremål samt att betraktaren närmar sig ikonerna i vördnad och i bön till den eller de personer som avbildas. För att ett sådant möte ska kunna ske är det viktigt att betraktaren kan möta den avbildades blick, varför ikonkonsten enbart avbildar personer frontalt eller i halvprofil. Inriktningen på att levandegöra bilderna för åhöraren och att göra betraktaren till en deltagare i bilderna finns med andra ord såväl inom den bysantinska ekfrasen som inom ikonkonsten.

## Kontexten och perceptionen

Under början av 2000-talet har så de bysantinska ekfraserna återigen fått stor betydelse, men nu framför allt för kontextualiserande och perceptionsinriktade konstvetenskapliga undersökningar.<sup>10</sup> Man har därmed kunnat göra upp med

bysantinologins tidigare fragmentarisering och musealisering av ikonkonsten.<sup>11</sup> Flera studier har ägnats åt ikonkonstens liturgiska funktioner och teologiska innebörder, liksom åt samspelet mellan ikonkonsten, ekfrasen och olika rumsliga och arkitektoniska effekter i de bysantinska kyrkorumen.<sup>12</sup> Särskilt har uppmärksamats hur man i Bysans och inom ikonkonsten främst intresserade sig för de egenskaper som har med färgens lyster att göra, medan det i vår tid är en annan egenskap hos färgen, nämligen kulören, som vi fäster mest vikt vid. Mosaikernas mångfärgade små glasbitar, *tesserae*, och guldets som används i ikonkonsten är material som är alldeles särskilt väl lämpade för den här inriktningen på just lyster och glans. Därigenom skapas en upplevd föränderlighet och livaktighet i bilderna, vilket är av stor betydelse för ikonernas estetik. Också ljusförhållandena i rummet spelar roll: både ljuset i rummet, från vaxljus och oljelampor, och ljusinsläppet utifrån, som har olika karaktär vid olika tider på dygnet. Betraktaren kan också själv, genom att röra sig i kyrkorummet, påverka sina upplevelser av ljusspelet i valven och ikonerna.<sup>13</sup>

Genom att betona kontextens och perceptionens betydelse har forskningen om den bysantinska ekfrasen och ikonkonsten närmast sig det helhetsperspektiv som under alla tider varit det enda giltiga för ortodoxa kyrko- och gudstjänstbesökare. I det liturgiska allkonstverk som en ortodox gudstjänst utgör samverkar inte heller enbart ord och bild utan även dofter, smaker, sånger, beröringar, dräkter, processioner och olika rörelser i rummet.

De svenska texter som här kommer att behandlas har till skillnad från de bysantinska ekfraserna aldrig varit avsedda för eller haft någon funktion inom ett ortodoxt liturgiskt sammanhang. De har som regel inte heller framförts muntligt för åhörare, så som de bysantinska ekfraserna, utan blivit lästa som lyrik eller som prosa i avsnitt ur reseskildringar och romaner. Inte heller har jag kunnat finna något som styrker att dessa svenska författare tagit del av just

bysantinska ekfraser för att få inspiration eller finna förlagor. Däremot förefaller det som att de författare som närmat sig den bysantinska, ortodoxt kristna traditionen har arbetat utifrån ett sådant helhetsperspektiv som beskrivits ovan, mer eller mindre initierat och medvetet.<sup>14</sup> Den nya förståelsen av de bysantinska ekfraserna ur ett kontextuellt och perceptionsinriktat perspektiv blir därför intressant att pröva också mot dessa senare litterära texter med motiv ur den ortodoxt kristna traditionen.

## Jungfruns välkomnande gest

Ett ofta diskuterat exempel på en bysantinsk ekfras är den som framfördes av patriark Fotios i hans *homilia* i samband med invigningen av Gudsmoedersmosaikerna i Hagia Sofias absid år 867.

Med en sådan välkomnande gest gläder oss bilden av Jungfruns gestalt! [---]

Så gläder, tröstar och stärker oss Jungfruns behagfullhet även i bildframställningar: en jungfrulig mor som till vår gemensamma frälsning bär vår gemensamma skapare i form av ett litet barn som lutar sig emot henne, detta försynens stora och utsägliga mysterium! En jungfrulig mor med en blick som är både jungfrulig och moderlig, som i odelad form delar sin vilja mellan bägge egenskaperna och inte förringar någondera delen för dess ofullkomlighets skull. Som en återspeglning av himmelsk inspiration har målarens konst åstadkommit en avbildning med sådan naturtrogen exakthet. Liksom av innerlig kärlek vänder hon i medkänsla blicken mot den nyfödde. Men liksom om hon försökte anpassa sitt sinnestillstånd till det opassionerade och överjordiska hos barnet och vara både oberörd och lugn, bär hon ett ansiktsuttryck som liknar barnets. Man kunde tro att hon inte skulle vägra tala ens om någon frågade hur hon både kan vara jungfru och ha fött ett barn, så kroppsliga har hennes läppar blivit tack vare färgerna: man kan tro att de bara är hoppessade och tysta som i mysterierna men att deras tystnad ingalunda är utan liv, och att hennes gestalt inte heller får sin skönhet genom efterbildning utan att hon är den verkliga ur bilden.<sup>15</sup>

Ur ett komparativt och korrigerande perspektiv har man här haft synpunkter på överensstämmelsen mellan ekfrasen och mosaiken. De återkommande frågorna har gällt dels huruvida den ursprungliga mosaiken egentligen framställde Gudsmoedern sittande eller stående, dels varifrån patriark Fotios hämtar all den ömhet, närhet och förmåga att tala och röra sig hos Gudsmoedern, som han gestaltar i sin ekfras.<sup>16</sup> Nutida betraktare har svårt att se dessa egenskaper i den – som man tycker – stelt framåtblickande avbildningen av Gudsmoedern med barnet. Men att försöka återskapa detaljerna i mosaikens utformning genom att studera ekfrasen leder fel, vilket påpekats i flera studier, och det av skäl som har både med kontexten och perceptionen att göra.

Ett skäl är att mosaiken är placerad längst fram i det enorma kyrkorummet och längst upp i absiden, det vill säga på mycket hög höjd, och den framställer Gudsmoedern i en frontal position sittande med barnet på knäet – båda blickar framåt, eller något åt sidan. Den är utformad för att ses på stort avstånd, snett nerifrån golvet, eller tvärsöver det väldiga kyrkorummet från läktarna, ur olika vinklar beroende på var betraktaren befinner sig. De flesta fotografier ger i stället en närbild av ikonerna, tagen rakt framifrån i höjd med motivet, och förmår inte återge absidens välvda form, vilket ger ett väsentligt annat intryck än det man får på plats.

Ett annat skäl är att den här ekfrasen – som brukligt var – ingick i patriark Fotios *homilia*, och dess syfte var inte att så korrekt som möjligt beskriva den bild som gudstjänstdeltagarna själva kunde se längst fram i absiden, utan att ge teologiska argument för ikonernas förmåga att i färger, former och olika material förmedla närvaron av den avbildade heliga personen, här Gudsmoedern. Det patriark Fotios gör i sin ekfras är en tolkning. Han gestaltar den teologiska innebörd han ser i bilden av Gudsmoedern med barnet – att denna naturtroget (inte symboliskt) avbildade kvinna var samtidigt mor och jungfru, samtidigt kroppslig och helig – en pa-

radox av största betydelse för tron på inkarnationen, på att Gud blivit människa.<sup>17</sup>

Patriark Fotios nämner i sin ekfras Jungfruns välkomnande gest, att hon bär barnet som lutar sig mot henne, att hon i medkänsla vänder blicken mot den nyfödde men samtidigt är både oberörd och lugn, och hur hon inte skulle våga tala ens om hon fick närgångna frågor. Den bysantinska ekfrasens strävan att åskådligt levandegöra ikonerna är tydlig. Ekfrasen skapar en dynamisk situation, som kännetecknas av rörlighet samt av kontakten och möjligheten till dialog, såväl mellan de i ikonerna avbildade personerna som mellan den avbildade personen och betraktaren.

## Det levande nuet

Med dessa aspekter i minnet vill jag pröva att läsa en av Östen Sjöstrands dikter i *På återvägen från Jasna Góra* (1987) som en ekfras. Den saknar titel men inleds med orden »Du ser henne inte i profil« och ägnas en ursprungligen bysantinsk Gudsmodersikon av Hodigitria-typ (Väglederskan), vilken återges i närbild, besku-ren, på diktsamlingens omslag. Just denna ikon kallas Vår fru av Częstochowa och är av det slag som benämns den Svarta Madonnan. Den finns i det katolska klostret Jasna Góra i Polen, där den visas för besökare och pilgrimer under en procedur där en ridå dras upp under det att trumpetfanfarer ljuder. Ikonen har en lång historia, är rik på legender, tillerkänns undergö-rande förmåga och är ett älskat pilgrims-mål.

Du ser henne inte i profil.  
I jämnhöjd med det Absoluta,  
i jämnhöjd med den bruna jorden,  
ser hon med sina allvetande bruna ögon  
rätt fram, ser tvärs genom oss,  
med det ännu undrande barnet  
på sin vänstra arm: så liten mun hon har!

Jag sänker *min* blick  
och känner frihetens pris  
i de av svärd rispade kinderna  
och halsen.

Hennes blick är fästad  
(om också i en dimma)  
hitom pannån  
av cypressstrå: den Heliga Familjens Bord  
i Nasaret. Hon ler inte.

Men hon ser också mig  
bland miljoner människor,  
oräkneliga släktled,  
betraktar mig oavvänt,  
tills jag helt plötsligt  
förlorar mina vanliga hållpunkter

[---]<sup>18</sup>

I diktens första del, som citerats här, nämns flera av just denna Gudsmodersikons kännetecken och historia – barnet på armen, de bruna ögonen, »de av svärd rispade kinderna«, att dess pannå anses vara gjord av den heliga familjens bord i cypressstrå. Även andra formuleringar anknyter till ikonkonstens särskilda formspråk: att avbildningen inte är gjord i profil, att ögonen blickar rätt fram och att munnen är liten. Samtidigt innebär vissa uttryck tolkningar som inte utan vidare går att belägga i ikonens bild, som till exempel att de bruna ögonen är »allvetande« eller att barnet är »ännu undrande« – här är det betraktarens intryck som återges.

I början av dikten gestaltas också ett utbyte av blickar mellan betraktaren och ikonens Gudsmoder.<sup>19</sup> Dikten inleds med ett du-tilltal: »Du ser henne inte i profil.« Här ses ikonerna ur betraktarens perspektiv, men det rör sig till en början om en betraktare som i sin tur ses utifrån. Några rader längre fram har duet förskjutits till att inkludera också oss, då det sägs att Gudsmodern ser »rätt fram, ser tvärs genom oss«. Nästa steg blir att ett jag uppträder inför Gudsmoderns blick: »Jag sänker *min* blick«. Det sägs även att barnet sitter på hennes vänstra arm, vilket innebär att bilden beskrivs ur ett perspektiv inifrån ikonerna.

Här finns också en formulering som bäst förstås ur ikonens omvända perspektiv: »Hennes blick är fästad / [---] / hitom pannån«. Gudsmodern ser ut ur bilden och överskrider bildplanet med sin blick, som har lång räckvidd och möter diktjagets, betraktarens, blick: »Men hon ser

också mig«, »betraktar mig oavvänt«. Diktens betraktande jag etableras då dikten glider mellan betraktarens perspektiv och ikonens omvända perspektiv, i mötet med Gudsmoderns blick, vilket också gör att diktjaget känner vad *hon* känner, i kindens och halsens rispor.

I mittpartiet av dikten leder så mötet med Gudsmoderns blick till att diktjaget rycks långt bort i både tid och rum och erfar inte bara andra känselintryck utan också oväntade hörsel- och synintryck, från Konstantinopels högljudda hamnkvarter, från tvåhundralets egyptiska öken dit Paulus av Tebe, den förste eremiten, flydde, och från egyptisk högkultur under drottning Hatshepsuts regering. Intrycken förefaller länkas till varandra genom en associationskedja som går från munkorden i Jasna Góra, vilken lever i Paulus av Tebes efterföljd, via den egyptiska staden Thebe, och vidare till faraonernas tid och tempelkult.<sup>20</sup>

Detta ögonblick försiggår »just på tröskeln mellan väst och öst« och rymmer en gräns- eller övergångsupplevelse av stor vikt. Det är då som diktjaget ser »den lika urbilden«. Här görs också en viktig precisering – »inte som i en spegel, / men i ett fönster – «, det vill säga, inte så som Paulus sagt att vi nu ser, »såsom i en spegel« (1 Kor 13:12), utan »i ett fönster«. Fönstret är en av flera etablerade metaforer för ikonerna, som ofta kallas 'ett fönster mot himlen'. Så faller ridån, ikonerna döljs och urbilderna försvinner. Men att den försvinner, i »det bildlösa tysta«, framställs samtidigt som själva förutsättningen för att den igen ska kunna bli synlig. Sinnena och uppfattningsförmågan i »det levande nuet« i Sjöstrands dikt omgärdas av, beror av och göms i bildlöshet, tystnad och glömska. Dikten fortsätter:

[---]  
Så gömmer glömskan  
det levande nuet,  
den enda stunden.

Varken rörelserna eller känslorna i den här dikten, varken mötet mellan Gudsmoderns och

betraktarens blickar eller associationskedjan som far iväg genom tid och rum går att förstå som en beskrivning i ord av ikonens bild. Utifrån kunskapen om den bysantinska ekfrasens inriktning på att åskådligt levandegöra sitt motiv och att återge betraktarens sinnesintryck, upplevelse och tolkning av det, är det däremot givande att förstå dikten som en ekfras i egen rätt. På liknande sätt som en bysantinsk ekfras syftade till att göra motivet levande för åhöraren, ger Sjöstrands dikt läsaren »det levande nuet«, den stund då ikonerna »i verklighet« blir synliga.

## Som om man trätt in i själva himlen

Samme patriark Fotios som framförde ekfrasen av Gudsmoderns mosaiken i Hagia Sofia har också skrivit en annan ofta citerad och diskuterad bysantinsk ekfras. Den dateras till början av 860-talet och framfördes ursprungligen i en *homilia* med anledning av att Gudsmodernskapellet i det kejserliga palatset i Konstantinopel hade byggts om.<sup>21</sup> Rundvandringen, *periegesis*, var en vanlig ram för ekfrasen under bysantinsk tid,<sup>22</sup> och den retoriska rundvandring som görs här – inom *homilian* – inleds i kyrkans atrium, dess förgård, varefter man kommer in i själva kyrkorummet:

Men när man med knapp nöd lyckats slita sig från detta och tittar in i själva kyrkan, med vilken stor glädje och samtidigt oro och häpnad fylls man icke då? Som om man trätt in i själva himlen, utan att någon hindrade en från något håll, och omstrålades av en skönhet som i många former och från alla håll blinkade emot en som stjärnor, så fylls man hel och hållen av den yttersta häpnad. Det tycks som om det är omgivningen som är i extas och kyrkan själv som virvlar runt: ty genom att betraktaren själv grips av svindel och befinner sig i oavbruten rörelse i alla riktningar, vilket han tvingas till av det omgivande skådespelets brokiga mångfald, upplever han att hans eget tillstånd i själva verket kännetecknar det betraktade.<sup>23</sup>

Här gestaltas rörelser och känslor – glädje, oro, häpnad och extas. Beträktaren vet till slut inte om det är han själv eller byggnaden som svindlar och virvlar runt. Ekfrasen förmedlar betraktarens upplevelse och sinnesintryck av kyrkorummet, samtidigt som den tolkar rummet så som traditionen och konstnären avsett, det vill säga som ett uttryck för himmelsk skönhet. Kyrkorummet och dess utsmyckning framställs också som ett pågående 'skådespel' – »det omgivande skådespelets brokiga mångfald« – alltså som en pågående föreställning snarare än som avbildande konst. I det här skådespelet deltar betraktaren, på så vis att han själv precis som den kyrka han befinner sig i grips av svindel och tycks virvla runt.

En sentida skildring av ett bysantinskt kyrkorum återfinns i en av Artur Lundkvists historiska romaner, *Tvivla, korsfarare!* (1972).<sup>24</sup> Den berättar om en svensk korsfarare, Eskil Knutson, som anslutit sig till det första korståget, till Peter Eremitens skaror. Året bör alltså vara 1096. Här skildras hur Eskil för första gången stiger in i Hagia Sofia, hur han förundras av dess enorma valv och tycker sig möta Guds blick i en målad bild.

Liksom patriark Fotios i sin *homilia* lät betraktaren företa en rundvandring i det kejserliga Gudsmoderskapellet får vi i Lundkvists roman följa Eskils upplevelse av katedralen Hagia Sofia utifrån och in:

Hagia Sofia, det betyder den Heliga Vishetens kyrka, reser sig likt ett underverk, en himmelsdröm i vit sten, en koloss som verkar på samma gång lätt och tung, som en upptornad bölja med skummande krön. Inne i den är det först och sist själva utrymmet som tar andan ifrån besökaren, det är otroligt att man är omsluten av stenmurar och ändå har detta svindelhöga valv uppöver sig, nästan ett andra himlavalv.

Det högsta träd skulle därinne ha krympt till en obetydlighet, fåglar kunde ha flugit omkring där obehindrat. När Eskil böjer huvudet bakåt och ser dit upp i höjden har han svårt för att tro att han inte verkligen ser ända in i himlen, att det inte är anblicken av Gud själv han möter utan en målad bild.

Första gången står han där som fastnaglad vid golvet, med skälvande knän. Står som blottställd inför Guds ansikte där det vänds ner mot honom, möter hans blick, fäster sina ögon i hans. Guds ansikte är stort, han ser det som stort och i verkligheten måste det vara enormt, så högt däruppe i kupolen. Det lyser bländande nästan som en sol, i en gloria av strålar. Det är strängt men också milt, som hade det lika nära till den straffande vreden och den barmhärtiga medkänslan. Aldrig hade Eskil kunnat tro att en bild, en målad bild kunde besitta en sådan makt.<sup>25</sup>

På håll beskrivs kyrkan som en stelnad rörelse: »som en upptornad bölja med skummande krön«. Liksom i patriark Fotios ekfras liknas kyrkan både utifrån och inifrån vid himlen – »en himmelsdröm«, »ett andra himlavalv«, och Eskil »ser ända in i himlen«. Även betraktarens svindelkänsla och häpnad är gemensam för de båda texterna.

Det följande stycket ur det ovan citerade avsnittet ur Lundkvists roman gäller Eskils möte med Guds blick. Även om det aldrig sägs explicit, bör det av allt att döma röra sig om en ikon i kyrkans kupol av det slag som kallas »Kristus Pantokrator«, och som avbildar Kristus som Allhärskare. Det är Eskils intryck och upplevelser som nämns först och sist i det här avsnittet. Han har svårt att tro att det inte är anblicken av Gud själv han möter, han känner skräck (står »som fastnaglad vid golvet med skälvande knän«, »som blottställd«), och han erfar att detta är en bild som besitter makt. När Eskil upplever hur Guds ansikte »vänds ner mot honom, möter hans blick, fäster sina ögon i hans«, glider perspektivet mot ikonens omvända perspektiv, liksom i Sjöstrands dikt från Jasna Góra. Den egentliga beskrivningen av ikonen, Guds ansikte, är ytterst knapp och stannar vid att ansiktet är stort. I stället fästs särskild uppmärksamhet vid dess lyskraft, på liknande sätt som man i Bysans kunde bortse från kulören men särskilt intresserade sig för färgernas lyster och glans samt olika ljusfenomen: »Det lyser bländande nästan som en sol, i en gloria av strålar.« Därefter tolkas ansiktets

uttryck: »Det är strängt men också milt, som hade det lika nära till den straffande vreden och den barmhärtiga medkänslan.«

Det finns flera andra bysantinska ekfraser och svenska dikter som liksom Lundkvists text gestaltar olika intryck av mötet med blicken i en Kristus Pantokrator-ikon.<sup>26</sup> Ett av de bysantinska exemplen är Nikolaos Mesarites ekfras från 1100-talet av Heliga Apostlakyrkan i Konstantinopel, där hela spekrat av möjligheter nämns. Ögonen kan uppfattas som »gladlynta och tillgängliga« och blicken är då »vänlig« och präglad av »mildhet«. Men ögonen kan också uppfattas som »ondskefulla och svårtillgängliga och avvisande«, och ansiktet som »vilt, skrämmande, hänsynslöst och fullt av hårdhet«.<sup>27</sup> I dikten »Till Magna Græcia« (1958) skriver Hjalmar Gullberg om Kristus Pantokrator-ikonen att »Ingen mans pupiller / uthärdar mosaikens blick«, och han uppfattar en »kobrablick av hett och kallt«.<sup>28</sup> I Ingemar Leckius dikt »Det yttersta mötet« (1989), som är präglad av en stilla extas i mötet med Kristus Pantokrator-ikonen, sägs det: »Någon ser på oss med oföränderlig blick«.<sup>29</sup>

Relationen mellan text och bild blir här dynamisk, det vill säga föränderlig beroende på situation och betraktare, och även dialogisk genom den kontakt som uppstår i mötet mellan blickarna hos den avbildade Pantokratorn och betraktaren. Det är ingen mening med att söka efter Kristus Pantokrator-ikoner med olika uttryck i blicken, för att på så vis hitta en bild som överensstämmer med texten. Att det centrala i den bysantinska ekfrasen är just betraktarens sinnesintryck och tolkning av bilden, och att dessa kan växla beroende på person, sinnesstämning och omgivning, blir mycket tydligt hos Mesarites. Även de svenska texterna med samma ikonmotiv och egenskaper vinner på att läsas som ekfraser i bysantinsk mening, med hela den öppenhet de rymmer i sin tolkning av ikonen.

Just patriark Fotios ekfras av det kejserliga Gudsmoderskapellet är också intressant att

jämföra med ett avsnitt ur Fredrika Bremers dagboksanteckningar från hennes fem år långa resa till »gamla världen«, till »Söder- och Österland«, då hon bland många andra platser även besökte Konstantinopel.<sup>30</sup> Hagia Sofia var vid den tiden ännu en fungerande moské, men efter stora bekymmer lyckades Bremer ändå få följa med en grupp in. En söndag i juli 1859 fick hon så se »Ajiá Sophia«:

I Sophia-kyrkan hvälfver sig allt omkring en enda stor tanke, den allt måste tjena, och hvilken genast anslår syn och sinne med klarhet och kraft. Storhet och enhet, majestät och harmoni – se der den idé, omkring hvilken kyrkan hvälfver sig. Allt deruti tjenar till att framhålla densamma, de sköna pelarne från templen i Ephesus och från Solens tempel i Baalbeck, bärande dess cirkelrunda hvalf; de öppna, hvälfda gallerierna högre upp i dess fyra hörn; de stora majestätiska hvalfven; choren i öster och vester; gallerierna i norr och söder, – allt omger det stora, fria, af ingen pelare uppehållna eller afbrutna rummet, öfver hvilket sväfvat den underbart lätta, sköna kupolen, genom hvars krans af fönster ljuset inströmmar, upplysande hela rymden harmoniskt och skönt! Huru nedifrån den dunkla grunden – der de hedniska templens mörkröda och gröna kolonner stå i dyster skugga (men så sköna ändå) – allt stiger, allt höjer sig, allvarligt i färger och former, men likväl ju högre ju friare, ju gladare ända till hvalfvet, ur hvars högsta höjd Guds ljus instrålar – jag ville att jag kunde låta er skåda detta, såsom jag skådade det, känna det såsom jag kände det!<sup>31</sup>

Liksom patriark Fotios är Bremer inriktad på att tolka byggnadens tanke och idé, inte på att beskriva ett konstverk. Att hon själv är helt klar över sin avsikt visar hennes inledning till anteckningarna från Hagia Sofia: »Jag skall därför ej orda om Ajiá Sophia såsom konstverk, endast säga några ord om det intryck eller den bild, som detta tempel bland jordens tempel för alltid lemnat kvar i min själ.«<sup>32</sup> Hennes förklaring ligger mycket nära den bysantinska ekfrasens inriktning på en åskådlig och levandegörande framställning, på *enargeia*. Liksom i den bysantinska ekfrasen framställs här också själva rummet och dess material som att det är i rörelse och bär på känslor: »allt stiger, allt höjer

sig, allvarligt i färger och former, men likväl ju högre ju friare, ju gladare ända till hvalfvet, ur hvars högsta höjd Guds ljus instrålar».

## Själens förborgade färger

Från Galla Placidias överdådigt rikt mosaikklädda gravkapell i Ravenna i nordöstra Italien, ett område som länge var orienterat österut mot Bysans, finns flera svenska dikter. Här vill jag ta upp Östen Sjöstrands »Från Ravenna« (1955), Gunnar Ekelöfs »Galla Placidia« (1955) och Ella Hillbäcks »Kärlek och död i Bysans« (1956).<sup>33</sup> Kapellet är ytterst litet, med små fönstergluggar med alabasterrutor, och rymmer tre stora sarkofager.

De bysantinska ekfraserna satte perceptionen av föremålet i centrum, och de här tre dikterna visar tydligt på samma tendens. Sjöstrands dikt fokuserar på hörselsinnet – på ljudet, hörseln och örat: »Var sten en hemlig hörfläck / ett födelseord i den dövide döden«. I Ekelöfs dikt står synsinnet i centrum – ljuset, synen och ögat: »Ditt ögas levandegjorda insida, din själs / livmoder av aldrig födda bilder önskelevande«. I Hillbäcks dikt, slutligen, gäller det känselsinnet – rummet, känseln och kroppen: »Min kropp får plats att vila i ditt allvar, / i din glädjesvalka.« Bildspråket i dikterna är mycket konkret. I Sjöstrands dikt får kapellets murar göra tjänst som en trumhinna, i Ekelöfs dikt framställs hela kapellet som ett öga upplevt inifrån, och i Hillbäcks dikt tar diktjagets kropp gestalt av det rum som omger den. Som vi ska se är det i dessa dikter inte enbart bildens motiv, det som bilden avbildar eller representerar som är intressant, utan även bildens fysiska existens, dess material och konstnärliga teknik, dess plats och utformning i rummet får en mycket viktig funktion.

Det historiska och geografiska sammanhanget är reducerat till i det närmaste ingenting i de här dikterna och märks främst i rubrikerna.

Mer renodlat mimetiska aspekter – beskrivningar av mosaikernas bildmotiv – underordnas betraktarens sinnesintryck av färg, ljus, ljud, doft, svalka och rörelse, liksom i de bysantinska ekfraserna. Flera olika motiv från mosaikerna går visserligen enkelt att identifiera i dikterna, till exempel Kristus som den gode herden samt hjortarna, stjärnorna, korset, fruktgirlanderna och korgarna i Hillbäcks dikt, eller duvorna, ibland fåglarna, som dricker och som återfinns i alla dikterna. Men det är tydligt att det utmärkande för de här dikterna ligger i gestaltningen av de sinnesintryck mosaikerna åstadkommer, i deras levandegörande av kapellet och dess utsmyckning, i deras *enargeia*. I dikterna pågår också rörelser som an knyter såväl till den bysantinska ekfrasens inriktning på ett åskådligt levandegörande som till den bysantinska synen på färgernas förmåga att skapa livaktighet genom sin lyster och glans. Härnäst vill jag därför undersöka hur dikterna använder sig av kapellets välvda rum, av mosaiktekniken och av mosaikens färger och ljusspel.

### Från Ravenna

[---]

Två fåglar dricker ur samma källa  
komna ur grymhetens luft  
ur mardrömmens levande öken,  
till fridens kalk ...

Själens förborgade färger  
Var sten en hemlig hörfläck  
ett födelseord i den dövide döden  
Guldet en färg!

likt den blå bereder den rum  
åt de krossades hjärtan  
skapar dem åter med bit efter bit  
med ton efter ton  
till förtröstan och frid.

Den sträckta murens förklarande ljus!

En trumhinna att uppfatta undret  
bland pansrade ekon,  
och vindarnas ändlösa sus.

[---]

I Sjöstrands dikt uppfattas inte muren som statisk eller stängd utan framställs som »sträckt« och bärare av ett »förklarande ljus«. Liksom en »trumhinna« kan den ta emot vibrationer



och signaler, »uppfatta undret« i en omgivning av »pansrade ekon, / och vindarnas ändlösa sus«. Mosaikbitarna, *tesserae*, framställs som »hörfläck[ar]« och som »födelseord i den dövide döden«. Här finns också handlingar och rörelser: fåglarna dricker ur källan och är »komna«, har just kommit, från »grymhetens luft«. Till och med färgerna – den blå och guldet – handlar och gör: de bereder rum åt och återskapar de krossades hjärtan »bit efter bit« och »ton efter ton«.

### Galla Placidia

Hur kom de in genom den trånga porten  
de grova ryggåskistorna i alabasterdunklet  
En ingång ingen utgång  
Och väktaren stänger dörren  
en sommareftermiddag mellan tre och sju  
den bästa timmen för dina svaga ögon  
Då träder det som en gång fanns  
på bottnen av dem fram, de små cellerna tänds  
stavcellerna, av det ljus de fångat  
en gång genom de starrblinda fönstren  
och återger i stenminne vad du i livet ville se:  
Två duvor drickande av livets vatten ur en skål  
och den apostel vars bild är en örn  
lögande sig i din kärlek till det nattliga blå  
eller stigande ur badet mot evigt gröna valv:  
Ditt ögas levandegjorda insida, din själs  
livmoder av aldrig födda bilder önskelevande  
släckta i samma stund som dörren åter öppnas  
för vårt ljus

I Ekelöfs dikt liknas hela kapellet vid insidan av ett öga och mosaikernas *tesserae* vid ögats stavceller, medan fönstren med sina alabasterrutor är »starrblinda«. Två olika sorters ljus förekommer. I »alabasterdunklet«, när dörren till kapellet stängts, finns endast det ljus som mosaikerna bevarat och fortsätter att glimma av, även då ingen annan ljuskälla finns. Det som i dikten kallas »vårt ljus« är det dagsljus utifrån, som tränger in i kapellet när dörren ut öppnas. Då bryts den föreställning, under vilken mosaikernas *tesserae* (ögats celler) återger i stenminne vad du i livet ville se« – en rad pågående skeenden och rörelser, de två duvorna »drickande«, örnen »lögande sig« eller »stigande ur badet«.

Färgerna nyanseras som »det nattliga blå« och som »evigt gröna valv«, och de framställs som målet för örnens rörelser. Ekelöf använder i slutet av dikten också uttrycken »levandegjord« och »önskelevande«, uttryck som utmärkt väl återger innebörden i grekiskans *enargeia*.

### Kärlek och död i Bysans

Min rymd av sten, du har överflödat trädet  
men inte kvävt det. Livsgrönt står klipplandskapet  
vaktat av den gode herden. Du är inte grund:  
Min kropp får plats att vila i ditt allvar,  
i din glädjesvalka. Jag har fått plats  
med fötternas bäge duvor: som dina hjortar  
drickande ur trons källa. Huvudet får rum  
att långsamt förnimma din djupblå rund.  
Glansen av dina stjärnor från en bortvänd sol av guld.  
Korset och fruktgirlanderna från runda korgar.

Jag vill det gyllene. En doft av skörd och sommar  
i ditt universum, krympt till nattens grotta.  
O sovrum för mitt hjärta! Ett duvblått fågelrede  
mattgyllene i ljuset, vaktat av sin unge herde.

I Hillbäcks dikt framställs kapellet som en »rymd av sten«, och det gäller här att rymmas väl, att få plats; stenen har »inte kvävt« trädet, kroppen »får plats« här, och huvudet »får rum«. Rörelserna i dikten är genomgripande och ständiga; till och med stenen »har överflödat trädet«. I slutet av dikten kallas det lilla gravkapellets rum för »universum«, »grotta«, »sovrum« och »fågelrede«, och en svindlande implosion sker när universum framställs som »krympt till nattens grotta«.

I dikten finns ett tydligt jag med en kropp med fötter, huvud, hjärta och en vilja och förmåga till känslor av allvar och glädje, förmåga att känna temperaturer (svalka) och att förnimma dofter och färgers glans. Visserligen viljar kroppen i rummet, men det är en vila som framställs som en aktivitet. Den »förnimmer«, »vill« och känner dofter. De färger som nämns är liksom i Ekelöfs dikt nyanserade, såsom »livsgrönt«, »djupblå«, »duvblått«. Särskilt frekventa är »glans«, »guld«, »det gyllene«, och »mattgyllene«. Färgen är också föremål för jagets längtan: »Jag vill det gyllene.«

Betoningen ligger något olika i de här tre dikterna, men alla förmedlar de sinnesintryck och tolkningar av kapellets rum ur ett inifrån-perspektiv. Särskilt tydligt görs det i Ekelöfs och Hillbäcks dikter. Själva mosaiktekniken – att genom småbitar sätta samman större helheter – används också som grund för dikternas bildspråk, framför allt i Sjöstrands och Ekelöfs dikter, där mosaikens *tesserae* liknas vid hörfläckar respektive ögats stavceller. Färgerna som förekommer i dikterna deltar i de rörelser som pågår och är ofta målet för de önskningar eller viljor som gestaltas. Sjöstrands, Ekelöfs och Hillbäcks dikter ägnade Galla Placidias gravkapell låter sig alltså läsas utifrån kunskapen om den bysantinska ekfrasens inriktning på att sätta perceptionen i centrum, och även utifrån kunskapen om färgernas och ljusspelets viktiga roll inom den bysantinska estetiken, med rikt resultat.

## Dynamiskt samspel

Alla dessa ekfraser som ägnats ortodoxa ikoner och kyrkorum, både de bysantinska och de svenska, »säger ut« (gr. *ek-phrazein*) det ständigt föränderliga och dynamiska samspelet mellan ikonerna, kyrkorummet och den deltagande betraktaren. Betraktaren dras med i de skeenden som skapas i och av kyrkorummet, av dess ljusförhållanden och mosaikernas färgspel, och blir så en deltagare, som kan möta blicken hos den person ikonerna avbildar och även gå i dialog med honom eller henne. Som Liz James framhållit bör ikonerna i ett ortodox kyrkorum därför inte ses som tavlor på en ut-

ställning utan hellre som en postmodern installation, som på olika sätt beror av betraktarens deltagande i den.<sup>34</sup> I ekfrasen gestaltas så de rörelser och händelser som betraktaren uppfattar i ikonerna, hans sinnesintryck och tolkningar av dem.

I analyserna ovan har vi sett flera exempel på att det en bild (här en ikon eller ett mosaikklätt kyrkorum) förmedlar inte enbart är det den föreställer eller representerar i form av en avbildning. Den kan förmedla ljudintryck, rumsupplevelser, känslor av värme eller beröring, dofter, rörelser och händelser som tillsammans bildar en berättelse. Den kan också ge upphov till en tolkning eller ett personligt gensvar från betraktaren. Under bysantinsk tid kunde allt detta förmedlas i ord genom ekfraserna. Det står dock klart att det finns påtagliga skillnader mellan de bysantinska och svenska ekfraserna vad gäller framförandepraxis, kontext och syfte. Men varken de bysantinska eller svenska ekfraserna bör enbart studeras med den bildbeskrivande aspekten i fokus. De vinner alla på att läsas och förstås i den mening och på det sätt som Webb och James argumenterat för i sina studier av den bysantinska ekfrasen. Det finns också intressanta beröringspunkter mellan de bysantinologiska ekfrasstudierna och aktuella intermediala studier, i de fall då dynamiska och dialogiska kvaliteter i ekfraserna betonas. Även det som »sägs ut« men som inte mimetiskt går att avbilda – sinnesintryck av alla slag, rörelser och berättelser, tolkningar och själva rumsupplevelsen – framkommer genom denna läsart i såväl de bysantinska som de här behandlade svenska ekfraserna.

1. Några exempel är Annette Fryd, *Ekfraser: Gunnar Ekelöfs billedbeskrivande digte*, København: Museum Tusulanum, 1999; Johan Stenström, *Med fantasins eld: Ingemar Leckius och bilden*, Nora: Nya Doxa, 2002, s. 294–323; Camilla Brudin Borg, *Skuggspel: Mellan bildkritik och ikonestetik i Lars Gyllenstens författarskap*, diss. Göteborg, Skellefteå: Norma, 2005.
2. Liz James & Ruth Webb, »'To understand ultimate things and enter secret places': Ekphrasis and art in Byzantium«, *Art History* 14, 1991:1, s. 6; Ruth Webb, »Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre«, *Word & Image* 15, 1999:1, s. 11 ff.
3. Liz James, »Introduction: Art and text in Byzantium«, i Liz James (red.), *Art and Text*

- in *Byzantine Culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, s. 3 f.
4. Tomas Hägg, »Konstverksekfrasen som litterär genre och konstvetenskaplig källa«, i Elisabeth Piltz (red.), *Bysans och Norden: Akta för Nordiska forskarkursen i bysantinsk konstvetenskap 1986*, Acta Universitatis Upsaliensis Figura, Nova Series 23, Uppsala: Almqvist & Wiksell International, 1989, s. 48.
  5. För ikonens semiotik, estetik och teologi, se Boris Uspensky, *The Semiotics of the Russian Icon*, PdR Press Publications in Semiotics of Art 3, Lisse: The Peter de Ridder Press, 1976, samt Leonid Ouspensky, *Ikonens teologi*, övers. Göran Ståhl, Skellefteå: Artos, 2000.
  6. Se James & Webb, »'To understand ultimate things and enter secret places'«, 1991, s. 1–17; Webb, »Ekphrasis ancient and modern«, 1999, s. 7–18; James, »Introduction: Art and text in Byzantium«, 2007, s. 3 f. Ruth Webb (1999, s. 10) framhåller att detta är en sentida definition av ekfrasen, etablerad vid mitten av 1900-talet av Leo Spitzer, och som därför blir historiskt felaktig då den tillämpas på de bysantinska ekfraserna.
  7. Webb, »Ekphrasis ancient and modern«, 1999, s. 11 ff.
  8. James & Webb, »'To understand ultimate things and enter secret places'«, 1991, s. 1–17.
  9. Ruth Webb, »The Aesthetics of Sacred Space: Narrative, Metaphor, and Motion in Ekphrasis of Church Buildings«, *Dumbarton Oaks Papers* 53, 1999, s. 64.
  10. Se Robert s. Nelson, »To Say and to See. Ekphrasis and Vision in Byzantium«, i Robert s. Nelson (red.), *Visuality Before and Beyond the Renaissance: Seeing as Others Saw*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, s. 143–168.
  11. Se Robert s. Nelson, »The Discourse of Icons, Then and Now«, *Art History* 12, 1989:2, s. 144–157.
  12. Se Robert Ousterhout, »The Holy Space: Architecture and the Liturgy«, i Linda Safran (red.), *Heaven on Earth: Art and the Church in Byzantium*, University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press 1998, s. 81–120, samt Webb, »The Aesthetics of Sacred Space«, 1999, s. 59–74.
  13. Se Liz James, *Light and Colour in Byzantine Art*, New York: Clarendon Press, 1996, samt »Color and Meaning in Byzantium«, *Journal of Early Christian Studies* 11, 2003:2, s. 223–233.
  14. Se Ingemar Leckius, »Bilderna av det heliga« [1989], i Stenström, *Med fantasins eld*, 2002, s. 134–138. För Östen Sjöstrand, se Sture Linnér, »Bysans i svensk litteratur«, *Kungl. Humanistiska Vetenskaps-Samfundet i Uppsala, Årsbok 1994*, s. 89 ff. För Gunnar Ekelöf, se Helena Bodin, »'I put my trust in nothingness.' On Orthodox icons, the poetry of Gunnar Ekelöf and his visit to Istanbul in 1965«, *Five Essays on Icons*, Swedish Research Institute in Istanbul Papers 1, Stockholm & Istanbul 2005, s. 87–109.
  15. Patriark Fotios, »ur Homilia XVII:2«, övers. Jan Olof Rosenqvist, *Bysantinsk antologi: Texter från tusen år i svensk översättning*, Skellefteå: Norma, 2005, s. 136.
  16. Anthony Cutler, »The Virgin on the Walls«, *Transfigurations: Studies in the Dynamics of Byzantine Iconography*, University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University, 1975, s. 133, not 134; Hägg, »Konstverksekfrasen som litterär genre och konstvetenskaplig källa«, *Bysans och Norden*, 1989, s. 37 f.
  17. Jfr Bente Küllerich & Hjalmar Torp, *Bilder og billedbruk i Bysants: Trekk av tusen års kunsthistorie*, Oslo: Grøndahl Dreyer, 1998, s. 281 ff; Liz James, »Senses and sensibility in Byzantium«, *Art History* 27, 2004:4, s. 531 f.
  18. Östen Sjöstrand, [»Du ser henne inte i profil...«], *På återvägen från Jasna Góra: Dikter*, Stockholm: Bonniers, 1987.
  19. I dikten kallas ikonens Gudsmoder enbart »hon«, utom vid ett tillfälle då »den Svarta Madonnans kapell« nämns. Dikten nämner heller aldrig att det rör sig om en ikon, en avbildning.
  20. Se Sjöstrands egen not till dikten, *På återvägen från Jasna Góra*, 1987, s. 69.
  21. Hägg, »Konstverksekfrasen som litterär genre och konstvetenskaplig källa«, 1989, s. 44.
  22. Webb, »The Aesthetics of Sacred Space«, 1999, s. 65 f.
  23. Patriark Fotios, »ur Homilia X«, övers. Tomas Hägg, »Konstverksekfrasen som litterär genre och konstvetenskaplig källa«, 1989, s. 44.
  24. Jfr Linnér, »Bysans i svensk litteratur«, 1994, s. 78 f.

25. Artur Lundkvist, *Tvivla, korsfarare! En sannolik berättelse*, Stockholm: Bonniers 1972, s. 133.
26. För en diskussion av Mesarites och Gullbergs texter, se Helena Bodin, *Hjalmar Gullberg och bysantinismen: »som paradoxer i tid och rum«*, diss. Stockholms universitet 2002, Skellefteå: Norma 2002, s. 140 ff. För Leckius dikt, se Stenström, *Med fantasins eld*, 2002, s. 310 ff.
27. Nikolaos Mesarites, »Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople«, XIV:3–5, Greek Text Edited with Translation, Commentary, and Introduction by Glanville Downey, *Transactions of the American Philosophical Society. New Series*, Vol. 47:6, Philadelphia 1957, s. 854–924. Sv. övers. Folke Sandgren, citerad ur Bodin, *Hjalmar Gullberg och bysantinismen*, 2002, s. 144.
28. Hjalmar Gullberg, »Till Magna Græcia«, *Terziner i okonstens tid*, Stockholm: Norstedts, 1958.
29. Ingemar Leckius, »Det yttersta mötet«, *Vid terebinträdet: Dikter*, Stockholm: Bonniers, 1989.
30. Sture Linnér, *Fredrika Bremer i Grekland*, Stockholm: Bonniers, 1965, s. 13–21, samt Linnér, »Bysans i svensk litteratur«, 1994, s. 64 ff.
31. Fredrika Bremer, *Lifvet i gamla världen: Dagboks-anteckningar under resor i Söder- och Österland. Fjerde delen. Palestina och Turkiet*, Stockholm: Bonniers, 1861, s. 256, »Söndagen den 17 juli«.
32. Ibid.
33. Östen Sjöstrand, »Från Ravenna«, *Främmande mörker, främmande ljus*, Stockholm: Bonniers, 1955; Gunnar Ekelöf, »Galla Placidia«, *Stroutnes*, Stockholm: Bonniers, 1955; Ella Hillbäck, »Kärlek och död i Bysans«, *Det älskansvärda: Dikter*, Stockholm: Bonniers, 1956. Alla tre dikterna finns presenterade av Ingegerd Blomstrand, *Lyriskt museum: Modern svensk poesi inspirerad av bildkonst från alla tider och länder*, Lund: Gleerup, 1974, s. 38–44. För Ekelöfs dikt, se även Reidar Ekner, *I den havandes liv: Essäer om Gunnar Ekelöf*, Stockholm: Bonniers, 1967, s. 113–127.
34. James, »Senses and sensibility in Byzantium«, 2004, s. 524.

# RINGARYD 1976

## Kulturcybernetik

av Jonas Ingvarsson

Ingvarsson (1966) är lektor i litteraturvetenskap, Karlstads universitet. Disputerade 2003 med en avhandling om cybernetik och människobilder i svensk 1960-talslitteratur. Han har därefter sysselsatt sig med ett tvärvetenskapligt seminarium om posthumanism och språkteknologi (TAP) vid Göteborgs universitet, samt forskat vidare om cybernetik och kultur i olika historiska sammanhang. Detta arbete kommer att redovisas i en kommande bok med den preliminära titeln »Mungon och den glada vetenskapen: mot en kulturcybernetik«.

**A**rne Weise talade.  
Otåligt. Ännu hade han inte fått något svar från rösterna på magnetofonen; ännu hade han inte fått höra någon röst som skulle ha gjort slut på all väntan; ännu hade han inte hört rösten från en död.

Weise deltar i ett experiment med paranormala röstfenomen hemma hos Friedrich Jürgenson strax före jul 1959. Jürgenson spelar upp några korta inspelningar för Weise och dennes fru i sin studio, en av dessa innehåller en röst som säger »So kalt«. När en skeptisk Weise ställer frågan »Var är det så kallt?« rullar bandet. Svaret dröjer och Weise utbrister, möjligen i en försonande gest, att »dom måste ju vila nångång«. En främmande röst på bandet bryter in och meddelar att nej då, vi är kvar vid apparaterna. »Nein, am Apparatzen halten wir.«<sup>1</sup>

## 1

En annan berättelse utspelar sig en sommar för ca 30 år sedan, då en främmande röst fastnar på ett kassetband inspelat av Jonas Berglund i Ringaryd, Småland. Inspelningen är i själva verket närmast att betrakta som resultatet av en okynnesakt: den 12-årige Berglund slår på bandspelaren när han, system Annika och vännen David av en händelse kommit fram till Selanderska gården, och ynglingen får för sig att klättra upp i ett träd för att försöka spela in en förmodat ointressant konversation som äger rum inne i husets kök. Jonas har haft bandspelaren mycket kort tid men redan skolat om sig själv till amatörreporter. Senare spelar han upp bandet:

Annika hade kommit in i rummet. Hon kom in alldeles på slutet och hörde sig själv säga: »Vad här blev kyligt! Det kom som en kall kåre...«

Det blev tyst på bandet, men i tystnaden kunde man höra något svagt, liksom en viskning, man uppfattade inga ord, om det ens var några ord. Jonas och Annika hade bara uppfattat det som en störning och inte reagerat, men för David lät det som en viskning av en människas röst.  
[...]

– Hör ni inte själva? Hör ni inte viskningen? Det har kommit in en röst på bandet som inte hör dit.<sup>2</sup>

Också Arne Weise får så småningom ett svar: »So kalt ist in Dir«, det är så kallt inom dig; »som en kall kåre«.

Jonas Berglund är en av dem som blir kvar vid apparaten genom nästan hela Maria Gripes roman *Tordyveln flyger i skymningen* (1978). Denna romantext har en något särpräglad tillkomsthistoria, då berättelsen först sändes som en radioföljetong, i regi av Kay Pollak. På försättsbladet kan man också läsa följande:

en beskrivning av vissa händelser i Ringaryd i Småland, iakttagna och dokumenterade av Maria Gripe och Kay Pollak, nertecknade av Maria Gripe.

I själva nedskrivandet av denna romantext etableras en rad intressanta förhållanden: ljud, öra, radio blir till text, öga, bok, men först efter upphovsmännens iakttagelser och dokumentationer.<sup>3</sup> Romanens inledande kommentar ställer texten i förbindelse med en välkänd litterär strategi: författaren som utgivare, redaktör, sammanställare. *Candide, Farliga förbindelser, Spader Dame, Dracula, Fantomen på Stora Operan* – listan kan göras lång. I själva narrationen lämnas emellertid inga spår av dessa två, Gripe och Pollak. Men kommentaren anknuter förstås direkt till den populära radiodramatiseringen, som rent faktiskt måste ha dokumenterats och iakttagits av såväl Kay Pollak (radiopjäsen regissör) som – får man anta – textens huvudförfattare Maria Gripe. Radiodramatiseringens »närvaro« (som på olika sätt återkommer genom hela romanen) innebär inte bara en *remediering* av den akustiska förlagan utan därtill en *hypermediering*, det vill säga att det nya mediet (romanen) genom sitt återbruk av andra medier (radiopjäsen) på ett nästan övertydligt sätt gör i detta fall läsaren uppmärksam på själva medieringen.<sup>4</sup> Detta är en roman men den var först en radiopjäsa. Det finns en bandspelare,

men också högtalare och öra i den här boken. Redan på försättsbladen etableras sålunda något av en synestetisk läsart vilken uppmanar oss att *lyssna* på den tryckta texten.

## 2

Ett citat från 1950 ur matematikern Norbert Wiener's *Materia, människor, maskiner* kommer för mig gång på gång, likt en osalig ande:

Den tes föreliggande bok uppställer är att samhället blir förståeligt endast genom studiet av meddelanden och av de meddelelsemöjligheter samhället erbjuder samt att utvecklingen av dessa meddelanden och meddelelsemedel – meddelanden mellan människor och maskin, mellan maskin och människa och mellan maskin och maskin – i framtiden kommer att spela en allt större roll.<sup>5</sup>

Cybernetikens perspektiv är kommunikationens: *allting* kommunicerar. Vi måste förstå det som att tillvarons samlade substans är *information*, och denna information flödar från människa till människa till maskin till maskin till djur till stenar till maskiner till människa, och så vidare. Det innebär också att jaget konstitueras inte av dess biologiska kropp utan av subjektets informationshanteringssystem – kroppen är ett lagringsmedium bland andra.<sup>6</sup> Tillvarons gränser blir härigenom inte till några befästningar utan snarare till dockningsstationer, vi kopplar upp oss mot tillvaron. Kroppen och materien är alltid »online« och någonstans utom oss är vi alltid tillsammans.

Det tog en McLuhan och därefter ytterligare ett par decennier innan litteraturen, romanen, boken kom att betraktas som ett »meddelelsemedel« och rentav som en »maskin«. Att förstå den litterära texten inte som en gåta eller rebus, utan som ett lagringsmedium, öppnar upp för en rad produktiva frågeställningar om *vad* en text kommunicerar och om *vad* litterär kommunikation överhuvudtaget innebär.<sup>7</sup> Men studiet av »dessa meddelelsemedel« får förstås vidare implikationer för vad som studeras i den litterära texten.

Syftet med föreliggande text är att använda Maria Gripes roman *Tordyveln flyger i skymningen* i vad jag skulle vilja kalla en *kulturcybernetisk* analys.<sup>8</sup> Det som intresserar mig är romanens meddelelsemedel, d.v.s. de kommunikationsformer som förekommer, men också hur de »kopplar upp« mot företeelser utanför romanens pärmar. Undersökningen *skulle* ha kunnat gälla relationen mellan kommunikationsteknologi och ockultism i Gripes roman, men det är snarare tvärtom: det är Gripes roman som belyser relationen mellan tekniska och spiritistiska medier och som därmed aktualiserar såväl Friedrich Jürgensons experiment med »elektroniska röstfenomen« som växtmystik och medieteorin. Det är därför vi läser.

Romanens intrig ska inte detaljstuderas. I korthet är detta berättelsen om David Stenfäldt och syskonen Annika och Jonas Berglund som får i uppdrag att vattna blommorna i Selanderska gården. En serie mystiska händelser (röster på bandet, en tordyvel som visar vägen, en växt som »pekar« etc.) leder ungdomarna till en gömd brevsamling från 1700-talet. Brevet vittnar om en olycklig kärlekshistoria mellan Andreas och Emilie, men också om Linnélärjungen Andreas expedition till Egypten och den antika staty han tagit hem till Ringaryd. Även Andreas filosofiska idéer om att »allt levande hörer samman« återkommer i brevet. Brevsamlingen ger sålunda upphov till en rad olika frågeställningar, och ungdomarna följer i princip var sitt spår: Annika intresserar sig för kärlekshistorien och 1700-talskvinnans benägenhet att underkasta sig; David fascineras av Andreas existentiella grubblerier (det är också David som får »kontakt« med den växt, Selandrian, som Andreas förde hem från Egypten); medan Jonas ägnar hela sin uppmärksamhet åt att försöka finna den försvunna statyn. Det är den senare tråden, med gravöppningar och andra äventyrligheter, som utgör romanens huvudsakliga spänningsmoment, men den vävs ihop med såväl kärlekshistorien som Andreas mysticistiska livssyn. Vid romanens slut vet läsaren att det funnits två snarlika tvillingstatyer, en

som hamnat i England och en annan i Ringaryd: fortfarande saknas den ena av dem.

Gripes fascination inför det oförklarliga och ockulta är väl känd, och i *Tordyveln flyger i skymningen* förekommer en rad spiritistiska fenomen: främmande röster dyker upp på Jonas bandinspelningar och David talar flera gånger i telefon med en kvinna som senare visar sig ha varit död ända sedan dagen före det första samtalet. Till detta kommer Davids »sanndrömmar«, det vill säga varsel av olika slag. Naturen antar också ockulta dimensioner genom Selandrian som uppenbart kommunicerar och de tordyvlar, svenska släktingar till den egyptiska skarabén, som gång på gång griper in i händelseförloppet. Romanens händelsekedja sätts igång av en tordyvel som flyger in i ögat på en truckförare vid Alvesta järnvägsstation. Det som ser ut som en slump är alltså ingen slump – en tanke som genomsyrar hela romanen.

### 3

– Hör ni inte själva? Hör ni inte viskningen? Det har kommit in en röst på bandet som inte hör dit. (s. 39)

Jonas Berglund har fått en bandspelare på sin 12-årsdag. Hans första inspelning innehåller fågelljud, insekter, ett framrusande tåg och inte minst det där samtalet inne i Selanderska gården som han spelar in upplätråd i ett träd nära köksfönstret. När Annika, Jonas och David senare lyssnar på denna inspelning dyker den gåtfulla rösten upp. Något senare, när hon själv går igenom Jonas inspelningar, har den till en början skeptiska Annika också förstått att det faktiskt är en röst som hörs i bakgrunden:

Hon hade inte kunnat höra rösten den gången. Hon hade inte tagit vad de sa på allvar, utan varit mycket skeptisk och tyckt alltihop var dumma inbillningar.

Nu däremot hörde hon rösten tydligt.

Inte nog med det! Hon hittade den på ett annat band också, som ingen av de andra hade upptäckt!

[---]

Plötsligt hade David sagt att han tyckte det kändes kyligt i kyrkan och ville gå ut. Annika hade också känt en pust av köld.

– Ja, kom då så går vi! sa hon till David.

I samma ögonblick upphörde orgeln att spela – och en röst kommer in på bandet! En röst som inte tillhör någon av dem! Samma röst som förra gången. (s. 177)

»So kalt ist in Dir«. De röstfenomen som ungdomarna i Gripes roman konfronteras med är ett typexempel på ERF, Elektroniska röstfenomen. En av pionjärerna inom ERF (på engelska EVP, Electronic Voice Phenomena) var den i Sverige boende konstnären, sångpedagogen och producenten m.m., Friedrich Jürgenson (1903–1987). De första av Jürgensons noteringar om röster från andra sidan härstammar från 1958 sedan han (likt Jonas i Gripes roman) försökt spela in fågelsång såväl ute i sin trädgård som genom vindsfönstret. Under inspelningen hör han till sin förvåning inte främst fåglar utan ett märkligt brus, och han tänker att kanske ett rör gått sönder, men startar om maskinen för att se om effekten kvarstår:

Jag hörde åter detta sällsamma brus och ett fjärran fågelkvitter. Därpå hördes ett trumpetsolo, som var ett slags lystringssignal. Jag fortsatte häpen att lyssna, när plötsligt en mansröst började tala på norska. Fastän stämman var lågmäld kunde jag ganska tydligt höra och förstå orden. Mannen talade om »nattliga fågelröster« och jag uppfattade en rad snatrande, pipande och plaskande ljud bland vilka jag tyckte mig igenkänna rördrommens läte.<sup>9</sup>

Jürgenson inspireras nu att fortsätta sina inspelningar, han fångar upp en rad mer eller mindre gåtfulla meddelanden och intensifierar sina avlyssningar:

Det var en sällsam känsla – ja i grunden en enastående upplevelse – att kunna få meddelanden från »världsrymden«. I vår ytterligt rationaliserade värld, där vardagen går sin nyktra och prosaiska gång likt ett godståg i sin föreskrivna bana – i denna vardag finns det väl knappast plats för översinnliga upplevelser.

Men det var inte bara den spännande upplevelsen att här i en mörk vindskupa mitt i sommar-



nattens stillhet få ta emot ett personligt meddelande från ett annat livsplan – det var framför allt upptäckten av en ny förbindelseväg – av en verklighet, som kunde bevisas och omprövas, en obestriddlig verklighet.

Här i Nysund hade det hänt något, något fantastiskt, nästan ofattbart hade plötsligt förvandlats till en objektiv realitet, en sanning höjd över alla subjektiva felkällor.<sup>10</sup>

Dessa kontakter med andra sidan är alltså helt beroende av den tekniska apparatur som bandspelaren tillhandahåller. Det är också detta lagringsmedium som för Jürgenson blir det yttersta beviset på det insamlade materialets »objektiva realitet«. Jürgenson skriver förtjust om sitt »enastående arkiv om verkligheten«, och han skiljer ut det från dagboken, som ju kan manipuleras, medan »magnetofonen till följd av sin mekaniska konstruktion registrerar korrekt och objektivt och att dess upptagningar på intet sätt är underkastade några subjektiva känslor«. <sup>11</sup> Så småningom övergår Jürgenson till att spåra rösterna från »andra sidan« på olika radiofrekvenser.

Hos Jürgenson formuleras en vass kritik mot den västerländska rationaliteten, en furiös ilska över kapprustning och blind materialism. Hans öppenhet (eller svaghet) för det irrationella innebär dock inte någon flykt »tillbaka till naturen«: det är just den moderna medieteknologin som förser honom med hans uppenbarelser.

Påpekanden om kopplingarna mellan medier och medier – d.v.s. mellan kommunikationsteknologi och spiritism – är numera legio, och vi behöver bara nämna daguerrotypins och den tidiga fototeknikens förhållande till andefotografiet eller, betydligt senare, Uri Gellers intima relation till TV-mediet där den världsberömde (och senare bluffstämplade, men ändock) mirakelmannen rakt igenom TV-studion och ut i det svenska folkhemmet fick strumpstickor att böja sig och stannade klockor att starta på nytt.<sup>12</sup> Varje nytt medium tycks bära på en förhoppning om att vi äntligen ska få tala med de döda. Parallellerna mellan spiritism och teknologi bekräftas också från parapsykologiskt håll,

exempelvis i religionspsykologen Örjan Björkhems bok *Praktisk parapsykologi: Paranormala fenomen i vardagslivet*. Här talar Björkhem om hur *spiritistiska* medier, alltså personer som t.ex. får varsel eller leder seanser, uppenbarligen inspireras av modern teknologi:

[M]edierna brukar beskriva saker och ting som om de verkligen såg och hörde dem. I början av 1900-talet påminde det de såg om skioptikonbilder och idag liknar det mera en TV-film – så bilderna har till och med blivit rörliga. (Många medier beskriver till och med det upplevda just så, de säger att de ser en liten TV-ruta i färg och med ljud).

Säreget nog har under de senaste decennierna fler och fler medier gått över till att *se* och färre och färre *hör*. Rimligen beror detta på att vi har en mycket visuell kultur och att medier är mycket snabba att anpassa sig till rådande idéer. Och de tror verkligen själva att de faktiskt *ser*.<sup>13</sup>

Maria Gripe låter även sina spöken komma till tals genom modern teknologi, men (och här får vi anta att radiopjäsen har lämnat ett betydande avtryck) det är fråga om *audiella* snarare än visuella medieringar. Romanen iscensätter ytterligare former av ERF, i form av det schackparti som David spelar med Julia Andelius, kvinnan som tycks ringa till Selanderska gården varje gång David befinner sig i huset. Schackpartiet utvecklar sig på ett sällsamt sätt och avslutas till synes mitt i, men det sista draget är ändå ytterligare en ledtråd i eftersökandet av den egyptiska statyn (s. 222 f.). Det visar sig mot romanens slut att Julia avlidit redan samma dag som ungdomarna kommit till Selanderska gården första gången. Till yttermera visso har hon testamenterat ett schackbräde till David.

Parapsykologiforskarna D. Scott Rogo och Raymond Bayless delar in »telefonsamtal från de döda« i kategorierna »enkla« och »varaktiga« samtal (»simple« vs »prolonged«).<sup>14</sup> De förra, som enligt forskarna är vanligast, är kortfattade, ofta repetitiva, och tar i regel inte hänsyn till någon levande samtalspartner. De varaktiga telefonsamtalen är betydligt mer sällsynta och bygger oftast på att den som pratar med andra sidan inte är medveten om att den

han/hon samtalar med är död. Samtalet flyter på normalt, med undantag för att den döde inte svarar på frågor om framtiden, om var hon eller han befinner sig eller om sitt hälsotillstånd. Oftast är det den döde som ringer till den levande, men det finns också exempel på det omvända förhållandet. De återkommande samtalen mellan David och Julia är av »varaktig« karaktär, där den döda ringer upp den levande. Telefonsamtalen mellan David och Julia handlar inte bara om schack utan också om tordyvlar och om blomman som finns i huset: Selandrian. Genom dessa samtal, genom sina varsel, och framförallt genom sin förmåga att kommunicera med Andreas blå blomma förstärks hans koppling till det hinsides. Att Julia redan testamenterat sitt schackbräde till honom är följdriktigt.<sup>15</sup>

## 4

Blomman *Selandria Egyptica*, ett av Linnélärljungen Andreas Wiiks fynd under hans expedition till Egypten, spelar en avgörande roll i romanen och den utgör ännu ett exempel på relationen mellan teknologi och paravetenskaper (alltså forskningsområden som likt astrologi, extra-sensorisk perception (ESP), ockultism och ERF anses ligga utanför det vetenskapliga paradigmet). Det visar sig nämligen att denna Selandria är en mycket nyckfull planta, som dock reagerar synnerligen positivt på Davids närvaro. Växtens första remarkabla reaktion är att den går från visset tillstånd till full blomning rakt framför ögonen på ungdomarna:

Blomman i fönstret var inte visnen längre. Bladen hade lyft sig, och de fortsatte att sakta, sakta lyfta sig. De rätade ut sig och öppnades som händer som lyftes. Precis som i Davids dröm.

Men det underligaste var, att alla bladen, verkligen alla, pekade inåt rummet på en bestämd punkt. (s. 52)

Selandrian »pekar ut« vägen till det rum där brevsamlingen återfinns. Vårt att notera är att denna beskrivning av blommans »resning« äger

sin filmiska motsvarighet i den time-lapse-teknik (utnyttjad av bl.a Dziga Vertov redan på 1920-talet) som under 1970-talet blev en väldigt populär gimmick i synnerhet i naturfilmer: att man alltså fotograferar ett fåtal filmrutor i timman, varefter blommans utvecklande från »visset« eller »nattligt« tillstånd ges ett starkt visuellt uttryck. Man kan föreställa sig att denna teknologisering av växtens naturliga cykler bidragit till den animistiska syn på växter som kommer till uttryck i boken *The Secret Life of Plants*. Denna säregna bok skriven av Peter Tompkins och Christopher Bird utkom 1973 (svensk titel *Växternas hemliga liv*, 1976) och den uppmärksamhet den väckte föranledde en filmad dokumentär 1979.<sup>16</sup> Boken refereras explicit i Gripes roman (s. 53) sedan David har hittat den på biblioteket, nyfiken som han är på Selandrians förunderliga beteende och Andreas Wiiks tankar om att »blommorna står i förbindelse med en universell själ, som är gemensam för alla levande varelser« (s. 83).

Birds och Tompkins bok utgår från en rad experiment under 1900-talet (framför allt från 60-talet och framåt) som skall ha visat att växter reagerar mycket starkt på sin omgivning. Exempelvis nämns Cleve Backster, expert på och utbildare inom lögn-detektorer, som koppelade upp en av sina krukväxter mot en polygraf för att se hur den reagerade på att bli vattnad. När en förväntad reaktion uteblev funderade han på hur man väcker den starkaste reaktionen hos människor i liknande test: man hotar dem. Hur skulle växten reagera ställd inför ett hot? Backster bestämmer sig för att bränna ett av bladen där elektroder är fästade:

I samma ögonblick som han för sin inre syn såg bilden av lågor och innan han hunnit skaffa fram tändstickor, inträffade en dramatisk förändring i den linje som tecknades på mätarens papper: pennan tecknade en långsträckt, uppåtgående kurvlinje. Backster hade inte rört sig, vare sig mot växten eller mätaren. Kunde växten ha läst hans tanke?<sup>17</sup>

Denna misstanke stärks då växten åter ger väldiga utslag när han tänker tända, men inga ut-

slag alls när han bara låtsas som om han ska tända bladet: »På något mystiskt vis verkade växten kunna skilja mellan verklig och spelad avsikt.«<sup>18</sup> Senare går Backster vidare med experiment där små havsräkor vid en slumpmässig tidpunkt hastigt förintas av kokande vatten, och han drar slutsatsen att växterna reagerar på allt utsläckande av liv i sin närhet.

Ett annat experiment som i boken tillskrivs Backster, men i filmen redovisas med en besynnerlig sekvens från ett »sovjetiskt laboratorium« (42:25 in i filmen), bestod i att en av sex studenter slumpmässigt fick i uppdrag att förstöra en av två växter, med den oskadda växten som enda vittne. »Vittnet« anslöts till en detektor varefter eleverna en och en fick passera förbi det: »mycket riktigt visade växten ingen reaktion på de fem, men så snart den verkliga skyldige gick fram till den blev mätaren som vild.«<sup>19</sup>

Gripes David är alltså påläst. Han har fått reda på att växter »kan reagera med oro och smärta när något liv i deras omgivning skadades« (s. 88). Och växterna förefaller kunna reagera på människors tankar, kanske har de rentav ett minne. David vet nu att man kan mäta en växts reaktioner genom att mäta de elektriska impulser som passerar genom växten. Påhejad av Jonas, som alltid är intresserad när det börjar vankas tekniska lösningar, beger sig David till radiohandlaren för att låna en svagströmsmätare:

De kopplade sen mätaren med elektroder till Selandrian, och resultatet lät inte vänta på sig. Blomman gav genast liv åt mätarnålen på instrumentet, och det gick att avläsa hur Selandrian kände sig, vad den reagerade på. (s. 88)

Och denna mätare ger snart utslag. När Annika i bästa välvilja ska vattna och med en sax ansa växterna reagerar Selandrian häftigt, »det behövdes bara att Annika tänkte tanken på att klippa ner Flitiga Lisan för att oroa den« (s. 91). En mer avgörande reaktion gäller vem det egentligen är som varit i huset vid ett tidiga-

re tillfälle. En av bygdens trashankar, Natte, tillika snickare, tittar in i huset för att se vad som pågår och Selandrian reagerar våldsamt, mätaren hoppar frenetiskt: »Det måste vara nånting med Natte som oroade Selandrian. / Vad kunde det vara?« (s. 114) Senare plockar Jonas fram den skräppåse han hittat i Selandrianska gården. Den innehåller bl.a. material som använts till ett måleriarbete, en brännvinsflaska, en trasig blomkruka med en »illa tilltyglad krukväxt och en död tordyvel«. Ungdomarna börjar ana att Natte varit i Selandrianska gården tidigare, och att det är han som gjort renoveringsarbetet på pelaren i trappan:

– Kommer ni ihåg att Selandrian bara har reagerat med oro på en enda människa? Den person som antagligen krossat krukväxten i soppåsen här! Det var alltså därför den reagerade. (s. 195 f.)

Blomman är också närvarande i de drömmar David har, drömmar som bidrar till det körverk hans far kantorn håller på att skriva tillsammans med kyrkoherde Lindroth. »Emilies visa« kommer till David som både melodi och text. Fragment av den återges i romanen:

»Lyssna, lyssna blåa blomma!  
Du skall tala, du skall svara!  
Tyst är jorden, tyst är himlen.  
tyst är hela vida världen ...«

[---]

»Blåa blomma, du som vet det,  
du som vet och kan det minnas.  
tala [sic] till mig, viska, andas.  
ge mig blott ett enda tecken!« (s. 180)

Den slutliga versionen återges på romanens sista blad (dock med »Musik: Arne Olsson / Text: Maria Gripe«), och där förekommer också raden »Varför jag sjunger / frågar mig ingen / ingen mig frågar / varför jag gråter« (s. 278, onummerad, snedstreck JI). Visan är en detalj bland många andra mystifikationer i romanen, men versen är intressant också genom sin strukturella och retoriska likhet med »Tintomaras

visa« i *Drottningens juvelsmycke* («Mig finner ingen, ingen jag finner«, etc.) som Almqvists huvudkaraktär sjunger när hon djurlikt rör sig i Kolmårdens skogar och där gestaltar det naturlika såväl som det helt onaturliga i sitt eget väsen (Tintomara har, konstaterar Richard Furumo, dålig koll på träd och växter – de »alm, hägg och hassel« som »blomstra för vind« kan t.ex. inte blomma samtidigt).<sup>20</sup> Tintomara hälsar växter och djur, ser träd och buskar buga och niga för vinden och sjunger om hur hon kan förvandla sig till en fågel.

Förhandlandet av gränsen mellan (köns)roller, människa, natur och kultur utgör ett ledmotiv i Almqvists romantiska roman. »Det går många trådar tillbaka till romantiken från *Tordyveln flyger i skymningen*«, konstaterar Ying Toijer Nilsson i sin Gripe-monografi.<sup>21</sup> Ja, sannerligen, och ytterligare en sådan tråd är den blå blomman Selandrian. Efter Novalis kom just »den blåa blomman« att bli en symbol för längtan efter det ouppnåeliga: kärleken, odödligheten, och Selandrian agerar budbärare för såväl kärleken som odödligheten: »Lyssna lyssna blåa blomma«, sjunger den döda och kärlekstörstande Emilie i Davids vision. Och det är också i romantiken vi finner en av pionjärerna i den växtforskningstradition som författarna av *Växternas hemliga liv* försöker etablera. Johann Wolfgang von Goethe, som såg sig själv som botaniker i första hand, får äran av att tidigt ha revolterat mot Linnés »döda« taxonomi, för att istället uppehålla sig vid levande processer.<sup>22</sup> Goethes platonskt färgade föreställning om ett för alla plantor gemensamt ursprung i en ideal växt ligger till grund för de idéer om naturens metamorfoser som får sitt genomslag först med Darwin decennier senare. »Den urtypiska växten«, skriver Goethe till Herder, »kommer att bli det egendomligaste väsen världen skådat, och naturen själv kommer att avundas mig.«<sup>23</sup>

Reflektionerna över växternas själsliv kan (vilket dock författarna av *Växternas hemliga liv* inte gör) skrivas in i en litterär tradition

med förutom Goethe namn som Swedenborg, Strindberg och Maeterlinck. I Goethes *Faust* gestaltas människans förhandlande med döden, med alkemin, och med önskan skapa liv – *homunculi* – ur materia. Själarnas förbindelse och tillvarons alltigenom organiska, och därmed formbara, natur utgör en av romantikens idealistiska hörnstenar. Strindbergs reflektioner i *En blå bok* hämtar sin näring från såväl Swedenborg som Linné, men pekar också framåt:

Obegripligt är att vissa lik-gift lukta såsom roser, jasmin, hyacint, men växterna leva ju av växtlik och djuriska avsköndringar; kanske de själva äro lik som uppstått ur förgängelsen och leva nirvanaliv, smärtfritt, omedvetet drömliv; men det kapitlet hör till den kommande växtpsykologin, som skall grundas av tänkare, icke av hantverkare.<sup>25</sup>

I sin essä *Blommornas intelligens*, från 1907, gör Maeterlinck en rad reflektioner över den intelligens, eller all-själ, som även växterna tycks vara ett uttryck för:

Det vore, föreställer jag mig, icke synnerligen djärft att påstå, att det icke finnes mer eller mindre intelligenta väsen, men däremot en utbredd, allmän intelligens, ett slags universiellt fluidum, som genomtränger de organismer, som det möter, på ett olika sätt, allt efter som de äro goda eller dåliga ledare. [...] Vår hjärnas vindingar skulle så att säga utgöra den induktionsrulle, på hvilken strömstyrkan mångfaldigades, men denna ström skulle icke vara af annan natur, skulle icke komma från en annan källa än den ström, som går genom stenen, himlakroppen, blomman eller djuret.<sup>26</sup>

Författaren jämför alltså hjärnan med den för telefonin nödvändiga transformatornhet som går under namnet »induktionsrulle«. Även 1907 är det sålunda medieteknologin som förser växtmystiken med lämpliga metaforer. I en vidareföring av denna hypotes håller Maeterlinck det för troligt att även bergen, haven och stjärnorna hårbärgerar denna universella intelligens, kanske i ännu högre utsträckning, men att vi ännu inte har medlen att observera den.

I denna litterära tradition av »kognitiv« växtanalyser sorterar Gripes roman in sig som

ett senkommet bidrag.<sup>27</sup> *Tordyveln flyger i skymningen* kan i förstone sägas utgöra en fotnot till Birds och Tompkins 70-talsbok, men i romanens uppenbart romantiska diskurs blir blomman och övervinnandet av döden till något mer än parapsykologisk kitsch. Det är romantiska överskridanden – natur/kultur; liv/död; ande/materia – och medieteknologins möjliggörande av dessa överskridanden som driver framställningen i Maria Gripes roman.

## 5

I Örjan Björkhems *Praktisk parapsykologi* presenteras några olika karaktäristika för spiritistiska medieringar, till exempel att ett medium strävar efter att presentera två olika världsbilder och att försöka hålla båda aktuella, och att ett riktigt bra medium kan ha rätt en gång på tio.<sup>28</sup> Bägge dessa antaganden stämmer ju påfallande väl in även på teknologiska medieringar: att hålla två »verkligheter« aktuella samtidigt, och att överföringen i någon mening alltid fallerar (sociologen Niklas Luhmann brukar beskriva detta som en medieringens trippelkontingens). Även om vi till slut i allt väsentligt »förstår« meddelandet så har alltid något gått förlorat på vägen.

Marshall McLuhan gjorde under framför allt 1960-talet succé med sina synbarligen affirmativa analyser om mediernas logik och om hur medierna formar oss i stället för tvärtom. I *Tordyveln flyger i skymningen* förs denna analys vidare. Under ett 70-tal präglad av en mer skeptisk och maktkritisk medieanalys var kanske Jonas Berglund en provocerande romankaraktär. Den andra »verklighet« som medierna (de tekniska) tillhandahåller accepteras lika självklart som de vilka förmedlas av spökrösten på bandet och selandrians elektriska impulser. Med romanens romantiska klangbotten i minne är det fullt möjligt att se Jonas som något av en Faust-figur: en som på ett gränsöverskridande sätt laborerar och förhandlar med livets elementära villkor, i detta fall *sanningen*:

Människor vet inte alltid vad de säger.

Människor talar inte alltid sanning.

Människor kommer inte alltid ihåg vad de har sagt.

Det var den smärtsamma erfarenhet som Jonas Berglund gjort under sitt tolvåriga liv i hemmet och i skolan.

För att dokumentera och analysera bruket av sanning och osanning i verkligheten, och för att närmare kunna utreda skillnaden mellan den medvetna och den omedvetna lögnen i det mänskliga talet – särskilt då i föräldrars och lärares tal – hade Jonas Berglund länge önskat sig en kassetbandspelare. (s. 6)

Det är i sin jakt på sanningen som Jonas Berglund börjar konstruera verkligheten omkring sig. Istället för att »sanningen« talar genom bandspelaren börjar bandspelaren tala genom Jonas Berglund. Och bandspelaren blir här också verktyget för ytterligare en metonymisk re-mediering – med mikrofonen i hand förvandlas Jonas Berglund till en reporter. Inte bara bandspelaren utan själva radiomediet talar genom honom:

– Ja, kära lyssnare, jag befinner mig nu med min ljudutrustning uppe på vinden till Selanderska gården. Det är som en av mina kollegor här just uttryckte saken ett ganska ruskigt ställe. Dagsljuset sipprar långsamt in genom ett par gluggar täckta med gammal spindelväv. I dammet och dunklet runtomkring mig urskiljer jag en massa bråte. En instängd lukt slår emot mig. Jag måste hela tiden forcera mängder av spindelväv som i gråa sjok hänger ner från takbjälkarna. Fladdermössen fladdrar runt örnen och ...

– Snälla Jonas, överdriv inte så hemskt! Tycker du inte det räcker som det är? hördes Annika.

Jonas knäppte ilsket av bandspelaren.

– Ska du fördärva mitt reportage, va? Just som inspirationen började komma! (s. 57 f.)

I samma ögonblick som Jonas Berglund fått i sin hand det redskap med vars hjälp han ska studera sanningen, börjar han alltså manipulera den: »reportage« har inte med sanning att göra utan med inspiration.

Att de medier vi använder oss av påverkar vårt språkbruk och vår perception av tillvaron

anses numera vara en självklarhet.<sup>29</sup> Varje kommunikationsteknologi skapar sin egen grammatik, det är inte vi som uttrycker oss genom medierna – det är medierna som talar genom oss. En luttrad publicist som Bo Strömstedt är förstås väl medveten om dessa mekanismer, men kan ändå inte dölja sin häpnad över det samtal han avlyssnar på en bussresa från Dalarö. Bussen försinkas av ett uppbåd brandbilar som arbetar med ett släckningsarbete i närheten. Förbluffad åhör Strömstedt följande repliker från sätet bakom:

Mannen irriterat:

– Branden är avslutad. Det finns ingen anledning att bibehålla hastighetsbegränsningarna.

Efter femtio meter en brandbil på vägen och rök i skogen. Mannen:

– Det svåra eftersläckningsarbetet pågår fortfarande.

Efter tvåhundra meter ännu mera rök i skogen, flera brandbilar. Mannen – och jag skriver nu upp det på bussbiljetten eftersom ordvalet är alldeles överkligt:

– Även brandkåren från Botkyrkaområdet har deltagit i det omfattande arbetet med att få bukt med elden.

Han vet vad som står. Han talar som en tidning.<sup>30</sup>

På samma sätt som Björkhem tycks vara medveten om att medieteknologin kommer före spiritismen så vittnar alltså Strömstedt om att hans egen verksamhet (på ett i detta fall harmlöst sätt) styr perceptionen hos en vanlig (?) busspassagerare. Också Jonas Berglund har lärt sig att »tala massmedia«, men som en radio snarare än som en tidning. När något väsentligt ska beskrivas, så ska det beskrivas av en reporter:

Jonas hade glömt bandspelaren, det smärtade honom, men han kunde inte låta bli att rapportera ändå:

– Sista hindret har just forcerats och vi är på väg ner i de dödas rike. Luften står stilla. Fukten dryper från väggarna. Vi är äntligen på väg mot målet! Den tretusenåriga egyptiska gravstatyn väntar på sin återuppståndelse.

– Lägg av med dramatiken, Jonas! viskade Anika. Det räcker som det är! (s. 228 f.)<sup>31</sup>

Den stora mediahändelsen i romanen är utan tvekan den officiella gravöppningen av Emilies kista i Ringaryds kyrkas gravkor – man har räknat ut att den bör innehålla inte Emilies kvarlevor, utan den försvunna statyn. Vid det här laget har såväl läns museet och riksantikvarieämbetet som radion och pressen blivit inkopplade, och gravöppningen förvandlas till en folkfest på den gamla festplatsen (som nu återuppstår efter en längre tids träda). Busslaster med folk anländer, liksom representanter för TV och storstadspress. I direktsändning över högtalaranläggningen öppnas kistan – som snopet nog är tom sänar som på en stor sten. I högtalarana spelas »Que sera sera« och Jonas och de andra ungdomarna känner sig skamsna. Men det är många som tycker att det spelar mindre roll, Jonas mamma hävdar att det ju var »en rolig utflykt för folk« (s. 158). Ännu längre går Hjärpe, den lokale »stjärnreportern« från *Smålandskuriren*:

Hjärpe skrattade. Det var ett muntert bullrande skratt.

– FLOPP? skrek han. Det var väl för tusan mycket roligare det här än att hitta en gammal staty? Med hela uppbådet från Stockholm! Med expertisen och professorn och hela faderullan! Och så kistan TOM så när som på en STEN! Skitfestligt! Och vilka bilder sen! Professorer och prostar och hela baletten som står och glör på en sten! Va? Fattar du inte? Är du DUM, gosse? [---] Bara vi får nåt säljande att sätta på löpsedlarna så är vi glada här. Och bättre kunde vi ju inte önska oss, va? (s. 166)

Detta är ett klassiskt porträtt av den cyniske murveln (Hjärpe är också den ende som pratar med dessa löpsedelsliknande versaler i romanen), men det som är påfallande med Gripes roman är att porträttet inte saknar sympatiska drag: Hjärpe (Hjörne? Hierta?) blir något av en mentor för Jonas Berglund (»Jag tror du passar i branschen!«, s. 167). Porträttet skulle också kunna vara en fallstudie hämtad ur Bengt Nermans inflytelserika och kontroversiella lärobok *Massmedieretorik* från 1973. Nerman hävdar där att journalistik är något annat

än information och att idealföreställningen om objektivet verkande massmedier är ett av branschens största självbedrägerier. Varje skrivande handling är ett bildskapande, och när den skrivande människan ingår i olika massmediala sammanhang styrs detta bildskapande av de villkor de aktuella medierna upprättar. »Bildens art«, skriver Nerman, »bestämmer både dess funktion och hur människor kommer att använda bilden, och dess relation till verkligheten«. <sup>32</sup> Nermans resonemang väckte en hel del anstöt, journalister och reportrar (och kanske framförallt de som utbildade dessa) kände sig omyndigförklarade – om vi inte kan skriva objektivet, varför skriva? Nermans inlägg kommer också i en tid när makten och kapitalet skulle granskas och »avslöjas«. Om massmedierna har en egen retorik som styr »sanningen« blir ju detta uppdrag betydligt vanskligare. Men just genom att studera dessa retoriska principer »kan vi faktiskt avläsa dessa bestämmande villkor i massmedietexterna«, menade Nerman. Därför måste vi skaffa oss verktygen »att verkligen kunna avläsa texterna, för bara på det sättet kan vi få distans till de villkor som skapar dem«. <sup>33</sup>

Det är uppenbart att en liknande syn på mediernas retorik gestaltas i Gripes roman. Varje medium har sitt eget språk, sin egen grammatik. Jonas talar som en bandspelare, Hjärpe tänker som en tidning (och talar i versaler) och TV-mediet har också sin logik, vilket Jonas inser när ungdomarna ser på inslaget efter »misslyckandet« med gravöppningen:

Lyckligtvis var det inget längre reportage, men det var ändå smärtsamt att se – först upptakten, den glada förväntan, alla ballongerna med sfinxen på, Lindroth som vinkade så glatt och segervisst åt Jonas, solen, glassarna, musiken! Och sen direkt till den dova stämningen nere i kryptan. De spända ansiktena. Förväntan – som vändes till förfäran i allas ögon. Gapande munnar. Som slutbild STENEN! I närbild! En jättelik grå bumling, ingenting annat!

Och så till råga på allt hallåmannens lilla roade leende efteråt. Han kunde inte låta bli att skämta när han avannonserade inslaget:

– Ja, detta var allt för dagen från det stenrika Småland...

Jonas var blek efter programmet, men fattad. Det var ett snyggt gjort reportage, sa han, riktigt prydligt. Men hallåmannens slutkläm var inte professionell, det var tönt. (s. 160 f.)

*Tordyveln flyger i skymningen* är – bland mycket annat – även en införing i massmedieretorik.

## 6

*Gemini geminos quareunt*. I romanen förekommer också en annan nedskrivningsakt, kanske inte lika bunden av mediernas logik som av de tvillingidentiteter som utgör ett av romanens ledmotiv. När Jonas, Annika och David funnit brevsamlingen i Selanderska gården tar man den inte med sig, utan bestämmer sig för att läsa in breven på Jonas bandspelare varefter Annika tar hem banden och renskriver dem på maskin. En ganska så omständlig process, som hade kunnat förenklas av att Annika t.ex. släpat upp skrivmaskinen till Selanderska gården, kan man tycka. <sup>34</sup> En fullt rimlig förklaring till varför Annika och David läser in breven för transkribering står förstås att finna i romanens remediering av radioföljetongen. <sup>35</sup> Denna akt av inläsning skapar rent tekniska möjligheter för Gripe & Pollak att iscensätta breven, och därmed också att i radiomediet förstärka banden mellan 1700-talets Emelie-Andreas och 1900-talets Annika-David. Annikas maskinskrivande, med den genuskodning som tycks ha vidhäftat skrivmaskinen i alla tider, gör henne på en gång till en sekreterare och en arkivarie. Arkivet på Selanderska bevaras intakt, men istället skapar, eller kanske rättare *iscensätter* hon ett nytt arkiv. När David läser Andreas brev och Annika själv Magdalenas brev till Emilie (de som berättar Emilies historia) in-tar de bägge ungdomarna roller som, av den i David uppenbart förälskade Annika, emellanåt blandas ihop med nutiden:

– De börjar kännas så nära de här människorna, sa hon, så att man nästan tycker att man känner

dem. Man fattar inte att det faktiskt gått över tvåhundra år sen de levde. Jag tänkte på det i morse när jag satt och skrev ut Davids brev.

– Andreas brev, menar du väl?

– Jaa ...

– Men du sa Davids. David tittade på henne, men hon såg hastigt bort. Hon hade sagt fel för att det var David som läst Andreas brev på banden, sa hon.

– Jag känner mig lite som Andreas när jag läser dem, sa David.

– Och jag känner mig som Emilie ...

– Magdalena, menar du väl? Det är ju Magdalenas brev du läser, inte Emilies?

Men Annika ruskade på huvudet. Det var som Emilie hon kände sig. Hon hade inte sagt fel den här gången. (s. 83)

Identifikationen mellan i synnerhet David och Andreas är stark genom hela romanen. Något svagare mellan Annika och Emilie («kontakten» går via Magdalenas brev). Annika är ju också till en början något skeptisk till de spiritistiska signalerna. Att Annika och David, trots uppenbar attraktion, inte blir ett par i romanen kan alltså bero på att Annika inte är samma direkta inkarnation av Emilie som David är av Andreas. Men den ofullbordade syntesen följer också romanens likaledes ofullbordade tvillinglogik.

*Gemini geminos quareunt* – tvillingarna söker varandra. Detta motiv accentueras alltmer ju längre romanen framskrider. På en bokstavlig nivå handlar detta framförallt om de bägge statyerna som är ämnade att stå tillsammans: de är varandras spegelvända likar, de hör ihop. Men i berättelsens spiritistiska diskurs blir denna tvillingtematik metafysisk. Andreas idéer omfattar även de döda – Annika läser ur Emilies kvarlämnade avskedsbrev som ligger överst i asken. Emilie vet att hon är sjuk och ska dö:

Jag vill slutligen nedskriwa den tanke som Andreas ofta bad mig hålla i minnet och noga betänka: 'Allt levande hörer samman'. Så sade han mig ofta. Han visste att de döda också lever. (s. 68)

De döda lever – här öppnas för möjligheten att Andreas är David och att Emilie är Annika. Eller i varje fall att de »hör samman«. Jonas och

Magdalena intar här andra roller; som förmedlare, medier, kommunikatörer. Men även David är ett medium, han »hör« Emelies visa, han drömmer om Selanderska gården, etc. Det finns alltså ett artificiellt tvillingskap (statyerna) och ett spiritistiskt (Annika/Emilie vs David/Andreas). Det ofullbordade i detta tvillingmotiv är förstås centralt.

Förhållandet mellan levande och döda är intensivt i Ringaryd. Förutom de spiritistiska kontakterna är gravöppningarna i romanen legio. Av gamla dokument framgår att Andreas Wiik dödförklarats efter en brand och anses ha begått självmord, varför kvarlevorna läggs i ovgd jord på galgbacken. Av samma dokument framgår att Andreas far Petrus Wiik lovat Emilie att hon ska få vila bredvid Andreas. Efter hennes gravläggning i Selanderska gravkoret öppnar Petrus kistan tillsammans med »bödelsdrängen« Mattias och för hennes kropp till galgbacken för att få vila bredvid sin älskade. Det visar sig emellertid att Andreas inte är död, utan han återvänder efter en längre expedition i Sydamerika. När Andreas sedan dör i en tropisk febersjukdom avkräver även han sin far löftet om att få vila på galgbacken, bredvid Emilie. Ännu en gravöppning med bödelsdrängen och ännu en flyttad kropp (s. 128–133).

Dessa flyttade kroppar ger upphov till gravöppningarna i vår tid, den första av Emilies tomma grav i gravkoret, där man nu tror att statyn ligger men istället finner en sten; den andra gravöppningen är också den i kyrkans gravkor. Även denna kista är tom så när som på en guldskarabé vilken ska ha suttit på statyn, men man finner där i kistans botten också inskriptionen *Gemini geminos quareunt*. Att kistan är tom tyder förstås på att graven öppnats tidigare – varje gravöppning tycks vara två gravöppningar. En tredje gravöppning föresvävar kyrkoherde Lindroth, som tror att statyn kan ha flyttats till graven med Emelies barnbarn, de tvillingar som Emelies son Carl Andreas tvingades begrava i alltför unga år. David har dock kommit fram till att det förmodligen inte finns någon



staty alls i Ringaryd, att den i själva verket redan finns på British Museum. »Journalisten« Jonas gillar inte detta:

Skulle David komma och fördärva alltihop nu? Så att det inte blev nå mer gravöppning! Även ur Hjärpes synpunkt så kände han på sig att Lindroths teorier var betydligt matnyttigare än Davids. Det var mera fantasi på Lindroth än på David. Mera fart! (s. 255)

Denna passage kan nästan sammanfatta romanens viktigaste beståndsdelar: massmedietorik och gravöppningar. »Hjärpes synpunkt« inbegriper »fantasi«, och romanen uppvisar en flitig hantering av döda. Men alla gravar är ju tomma; det man söker finns inte här. I essän »Glömma« påminner oss Friedrich Kittler om stoikern Zenons möte med oraklet, och rådet han fick att para sig med de döda, ett råd Zenon uppfattade som att han skulle »läsa de gamle«. <sup>36</sup> Den analytiska driften efter en röst eller ande i (eller bakom) texten är alltså en nekrofil. *Tordyveln flyger i skymningen* förefaller vara en text som söker fly detta övergrepp: pjäsen och romanen slutar med ett prosalyriskt efterord där berättaren påminner oss om att den ännu ej återfunna tvillingstatyn sannolikt finns någonstans på Cornwall i England:

*Du som strax skall lägga boken ifrån dig,  
du skall inte glömma  
att en av tvillingstatyerna  
fortfarande är försvunnen,  
och kommer du nån gång till England, till Cornwall,  
så följ noga tordyvelns flykt i skymningen!* (s. 277, onummerad)

Så kan ej heller denna roman avslutas. Andröster och budbärare från andra platser och tider tycks röra sig obehindrat i och genom textens

medier, men ingen frågar egentligen varifrån de kommer. Men romanen är alltid redan på väg ut ur sig själv. Den talar inte med Maria Gripes röst. Den talar inte alls, den finns i talet.

Den kulturcybernetiska analysen närmar sig sitt slut, för denna gång. Romanen (alla romaner) upprätthåller inte sina gränser som en befästning utan snarare som en rad olika dockningsplatser. Det som är väsentligt med Gripes roman finns inte i Gripes roman, ty då vore den en kista som innehöll resterna av ett lik. Men kistorna är tomma, liken lever, kommunikationen kommunicerar, medierna är budskapet.

I »EFTERORDET« kan man förutom sekvensen om tordyveln i Cornwall läsa följande rader:

*Du som sitter med den här boken i din hand,  
Du som just nu har vänt det sista bladet  
och läser dessa rader.  
Har du tänkt på en sak?  
Alla människor läser inte samma böcker.  
Varför valde just du att läsa just den här boken?  
Var det en tillfällighet, en slump?  
Tror du det?* (s. 277, onummerad)<sup>37</sup>

Dagen efter att jag avslutat min läsning av *Tordyveln flyger i skymningen* nås jag av nyheten att Maria Gripe avlidit. Någon vecka senare, vid vårens första besök på landet, finner vi en tordyvel liggande på rygg på verandan. Jag har aldrig någonsin sett en tordyvel här förut. Med ett grässtrå petar vi den på rätt köl, den lever, men ser trög ut. På kvällen har den hamnat på rygg igen. Försiktigt lyfter vi tordyveln, kastar den varsamt upp i luften, från verandan ut i skymningen, och den faller som en sten.

*Hisingen, maj 2008*

1. Citerat från webbsidan LEOPOLD-rapport, <http://www.leopoldreport.com/WEISE.html> (2008-06-05). Utskrifter från hemsidan finns i min ägo (JI).

2. Maria Gripe, *Tordyveln flyger i skymningen...: en beskrivning av vissa händelser i Ringaryd i Småland, iakttagna och dokumenterade av Maria Gripe och Kay Pollak, nertecknade av*

- Maria Gripe*, Stockholm: Bonniers, 1978, s. 39. I fortsättningen anges sida löpande inom parentes.
3. Denna paratextuella ingress återfinns också i radiopjäsen, med undantag för »ner-tecknade av«. Man kan på goda grunder hävda att dessa rader beskriver en realitet i tillkomstprocessen, snarare än att vara en metalitterär markör.
  4. Begreppen »remediering«, »hypermediering« och »direktmediering« lanseras av Jay David Bolter och David Grusin i boken *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1999. För en svensk översättning av de inledande kapitlen, se *OEI #22/#23 (ElektrOEI)*, s. 255–292 (sv. övers Ingvarsson/Grönberg).
  5. Norbert Wiener, *Materia, maskiner, människor* [*The Human Use of Human Beings* 1950/54], övers. Edwin Thall och Ann-Charlotte Berglund, 2:a rev. utg. Stockholm: Rabén och Sjögren/Tema, 1964 (1952), s. 15.
  6. Man kan säga att cybernetiken närmar sig konstruktivismen från informationsteorin och matematiken och det ganska exakt samtidigt som de Beauvoir formulerar motsvarande insikter ur en filosofisk och etisk synvinkel (Wieners *Cybernetics* 1948; de Beauvoirs *Le deuxième sexe* 1949).
  7. Se t.ex. Friedrich Kittler, *Maskinskrifter: Essäer om medier och litteratur*, övers. Tommy Andersson, Gråbo: Anthropos, 2003; N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 1999; Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
  8. Jag har för avsikt att utveckla »kulturcybernetiken« i en kommande bok med titeln »Mungon och den glada vetenskapen: mot en kulturcybernetik« [under produktion].
  9. Friedrich Jürgenson, *Rösterna från rymden*, Stockholm: Saxon & Lindströms förlag, 1964, s. 35.
  10. *Ibid.*, s. 41.
  11. *Ibid.*, s. 20 f.
  12. Om andefotografiet och dess historia, se t.ex. hemsidan för The Haunted Museum, [http://www.prairieghosts.com/ph\\_history.html](http://www.prairieghosts.com/ph_history.html) (2008-05-12). Utskrifter från hemsidan finns i min ägo (JI).
  13. Örjan Björkhem, *Praktisk parapsykologi: Paranormala fenomen i vardagslivet*, Göteborg: Zindermans, 1990, s. 105 f.
  14. <http://www.phonecallsfromthedeath.net/> (2008-06-17)
  15. Som Ying Toijer-Nilsson konstaterar i sin Gripe-monografi är detta samband än mer uttalat i radiodramatiseringen. David framställs här som »den sista ättlingen till Emilie och Andreas« (avsnitt 12), och det han ärver är inte ett schackbräde utan den skarabé som återfanns i kistan. Se Toijer-Nilsson, *Skuggornas förtrogna: om Maria Gripe*, Stockholm: Bonniers, 2000, s. 146.
  16. Christopher Bird & Peter Tompkins, *Växternas hemliga liv* [*The Secret Life of Plants*, 1973], övers. Alvar Larsson, Stockholm: Lindqvists förlag, 1976. Filmmusiken av Stevie Wonder kom samma år att släppas som dubbel-LP med titeln *Stevie Wonder's Journey Through the Secret Life of Plants*. Filmen finns numera (2008-05-16) att beskåda i sin helhet på GoogleVideo: <http://video.google.com/videoplay?docid=4753736638977368381>
  17. Bird & Tompkins, *Växternas hemliga liv*, 1978, s. 18.
  18. *Ibid.*
  19. *Ibid.*, s. 21.
  20. Carl Jonas Love Almqvist, *Drottningens juvelsmycke*, citerat ur *Skrifter. Törnrosens bok: Duodesupplagan: Band IV*, redigerad och kommenterad av Lars Burman, Stockholm: Svenska vitterhetsamfundet, Almqvistsällskapet och Gidlunds förlag, 2002, s. 171 f.
  21. Toijer-Nilsson, *Skuggornas förtrogna*, 2000, s. 143. Toijer-Nilsson tar fasta på Gripes dokumenterade intresse för Schelling (hon skrev bl.a. ett arbete om Schelling under sin gymnasietid), och dennes naturfilosofi. Se nedan (not 24) samt s. 138 ff.
  22. Men kanske är Linnés prosa som mest levande just när han skriver om döden! Hans lustfyllda beskrivning, i västgötaresan, av metamorfoserna den döda kroppen genomgår på kyrkogården, hur farfar blir del av äpplet på trädet som växer där, eller hur den jord odlarna tar från kyrkogården till sina kålplantor innebär att »människohufvud« förvandlas till »kål-hufvud«, förlänar den förruttnelse Stagnelius några decennier senare tillber som brud en viss spänningsdimension. Se *Carl Linnæi Västgöta-Resa*, faksimilutgåva av 1747 års utgåva, Malmö/Stockholm: Malmö IJustrycksanstalt/Rabbinowitz, 1956, s. 225 f.

23. Goethe, brev till Johann Gottfrid von Herder, citerat efter Bird & Tomkins, *Växternas hemliga liv*, 1978, s. 106.
24. Som ovan påtalats läser Toijer-Nilsson romanens växtmystik i skenet av främst Schellings naturfilosofi, med »världssjälens« som bärande idé. Från Schelling leder sedan spåret vidare till Atterbom, och dennes dikt »Rosen«. Toijer-Nilsson påtalar också att färgen på Selandrian är romantikens blå, dock utan att utveckla den blå blommans kärlekslängtan- och odödlighetsmotiv. Som en Schellings 70-talistiska arvtagare framställs författaren och miljödebattören Rolf Edberg. Se Toijer-Nilsson, *Skuggornas förtrogna*, 2000, s. 138 ff.
25. August Strindberg, *En blå bok*, citerad ur *Samlade skrifter, band 46*, Stockholm: Bonniers, 1918, s. 313. I samma och följande avsnitt upprättar Strindberg Linné från den systematiska fördömelsen, bl.a. genom att tillerkänna blomsterkonungens systematiska nit en närmast talmystisk status: »Men när hela naturen är uppbyggd på tal, såsom pythagoreerna visade, så synes ju rimligt att även växternas egenskaper och frändskaper skulle härledas av och uttryckas i tal.« (Ibid. s. 313 f.)
26. Maurice Maeterlinck, *Blommornas intelligens*, bemyndigad öfversättning af Hugo Hultenberg, Stockholm: Hiertas bokförlag, 1908 [*L'intelligence des fleurs*, 1907], s. 60 f.
27. Bland de remarkabla svenska bidragen till denna litterära flora hör på senare tid Lars Jakobson med t.ex. romanen *Kanalbyggarnas barn* (1997) och mastodontnovellen »Nians nät över trapetsen« ur *Berättelser om djur och andra* (2004).
28. Björkhem, *Praktisk parapsykologi*, 1990, s. 36 och 105.
29. Märkligt nog återopas denna självklarhet ytterst sällan i diskussionen om varför man ska läsa skönlitteratur i t.ex. grundskola och gymnasium. Istället för att vara något man helt enkelt ska göra, kunde litteraturläsning bli till en övning i att betrakta verkligheten genom en annan lins.
30. Bo Strömstedt, *Den tjugononde bokstaven: Blad ur en ABC-bok*, Stockholm: Bonniers, 1998, s. 143.
31. En liknande, men inte lika betydande, medialisering av språket äger rum när Jonas kommit över ett par walkie-talkies som han vill ha »för att kunna bli lite rörligare« och för att »hålla kontakten med som han sa 'högkvarteret' uppe i sommarrummet.« (s. 81 f.). Jonas lägger ner viss möda på att få Annika att avsluta alla anrop med »KOM«.
32. Bengt Nerman, *Massmedieretorik*, Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1973, s. 33.
33. Ibid.
34. Man kan också notera att när kyrkoherde Lindroth senare vill se breven ger man honom helt sonika asken.
35. Tack till Lina Samuelsson, högre seminarier i litteraturvetenskap vid Karlstad universitet, för detta påpekande.
36. Friedrich Kittler, »Glömma«, i *Maskinskrifter*, 2003, s. 79.
37. Med mindre variation står samma rader att läsa på en av »slasksidorna« före romantiteln i början av boken:

*Du som sitter med den här boken i din hand.  
Du som just öppnar den,  
och vänder bladen för att läsa,  
Har du tänkt på en sak?  
Alla människor läser inte samma böcker –  
Varför har just du valt  
att läsa just den här boken just nu?  
Var det bara en tillfällighet, en slump?  
Tror du det?*



# RECEPTION/ BEVAKNING/ KRITIK

Annelie Bränström Öhman om Lina Sjöberg, *Genesis och Jernet*

Rochelle Wright om Cecilia Lindhé, *Visuella vändningar*

Roland Lysell om Henrik Wallheim, *En underbar berättelse om ridderliga äventyr*

Karl Axelsson om *Aesthetics: A Comprehensive Anthology*, red. Steven M. Cahn

& Aaron Meskin samt *English Literature in Context*, red. Paul Poplawski

Martin Fredriksson om Gunnar Petri, *Författarrättens genombrott*

Eva Nilsson Nylander om Stefano Fogelberg Rota, *Poesins drottning*

Anders Mortensen & Peter Westerlund om Torbjörn Forslid & Anders Ohlsson,

*Hamlet eller Hamilton?*

# Bibeln & Jernbanan

## Lina Sjöberg, *Genesis och Jernet: Ett möte mellan Sara Lidmans Jernbaneepos och bibelns berättelser*

*Hedemora, Gidlunds, 2007, 350 s. (diss. Uppsala)*

Det är något av ett äventyr för en litteraturvetare att läsa Lina Sjöbergs avhandling i teologi. Den lades fram redan i januari 2007, men har väl hittills inte rönt riktigt den uppmärksamhet den förtjänar. Jag har inte hunnit särskilt långt in i boken förrän jag får den distinkta känslan av att färdas på ett nattligt tåg. Och plötsligt står vi i Ånge, eller någon annan järnvägsknut där vagnar ska kopplas av och på. Det rister till i tåget, skakar och dunkar, och under ett ögonblick är destinationen öppen för förhandling med den mänskliga faktorn. Tågmetaforiken inställer sig inte bara för att ämnet är mötet mellan Sara Lidmans Jernbaneepos och Bibelns Genesisberättelser, utan också för djärvheten i tilltaget som sådant. Att koppla på de moderna litteraturvagnarna på teologi-tåget, för att rekrytera tolkningshjälp för gammaltestamentlig exegetik... ja, det kan kanske vid första anblicken kan te sig lika galet – och rätt! – som den berömda (och sanna) historien om det japanska paret som beställde biljett till »Venice« och hamnade i Vännäs, Västerbotten.

Detta nu, väl att märka, inte sagt i avsikt att raljera, utan som en eloge till Lina Sjöberg som åstadkommit något så märkvärdigt i svensk humanistisk forskning som en avhandling som vänder ut och in på vanetänkandet kring vetenskaplighetens former och gränser. Att ordet »möte« finns med redan i titeln ger en första fingervisning om ambitionen. Mötet äger rum på flera parallella nivåer, med vidsträckta famntag över tid och rum, över ämnesgränser och genregränser. Antik hebreiska möter modern svensk romanprosa. Litteraturvetenskap möter bibelvetenskap. Intertextualitet av Michail Bachtins märke och narratologisk analys i Mieke Bals tappning möter »historisk hermeneutik« och exegetik. Och inte minst: Mellanöstern

möter Västerbotten. Färden går, tur och retur, Kanaans land – Missenträsk. Eller som Sjöberg själv uttrycker det: »Det är ontologin som gör resan värd, metodiken gör den möjlig.«

Metodiken stakar handfast ut färdvägen på den analytiska kartbilden och hjälper Sjöberg att föregripa den eventuella misstänksamheten mot inlånet av teoretiska verktyg från en yngre systerdisciplin. Istället hålls de bärande frågorna fram, i hägn av en smittande entusiasm som gör klart att läsningen av de hebreiska bibeltexterna i lika hög grad som läsningen av Lidman är att förstå som ett kärleksverk: »Kärleken till hebreiskan drabbade mig och jag kan inte förklara vad dessa texter har i mitt liv att göra«, skriver hon i en not. Likartat avväpnande ägnar hon ett eget avsnitt i inledningskapitlet åt att förstå slumpens roll för valet av ämnen för vetenskapliga projekt: »Man råkar läsa något som man lika gärna skulle ha kunnat lägga åt sidan.«

Läsningen av Jernbaneeposet visade sig för henne själv bli en sådan lycklig slump. Ja, rent av »en bibelforskares dröm«. Och i synnerhet var det den rikliga mängden referenser till det bibliska triangeldramat mellan Abraham, Sara och tjänstekvinnan Hagar som lockade hennes nyfikenhet. I Lidmans romantext tyckte hon sig plötsligt urskilja möjligheter till förståelse av den bibliska förlagan som hon hittills funnit stängda. Som hon ser det har exegeterna ofta helt utan täckning av sina egna vetenskapliga premisser, rört sig ut i spekulativa tolkningar om exempelvis de emotionella bottarna i Abrahams historia. De – med Sjöbergs benämning – »objektiva vetenskapliga metoderna«, som hittills dominerat bibelvetenskapen, står sig på denna punkt slätt. Här borde det »exegetiska bibelsamhället« inta en mer flexibel analytisk hållning, menar hon. Inte sällan har man låtit religiösa ståndpunkter sätta ramarna för synfältet och ta dem som förevändning för att gallra bort alla forskningsfrågor som faller utanför de traditionella ämnena som gudsbilden eller relationen mellan människa och

gud. Detta gäller exempelvis de existentiella och emotionella dimensioner av människors familjeliv och samhällsliv som bibelns berättelser också rymmer.

Historien om Abraham, Sara och Hagar ger en åskådlig illustration. Att läsa den enbart som en berättelse om människa och gud, utan att inkludera känslodramatiken i de mellanmännsliga relationerna ter sig ur det perspektiv Sjöberg öppnar både reduktivt och artificiellt. Samtidigt är det, som hon understryker saken, uppenbart att exegeten behöver berika sin teoretiska utrustning för att med vetenskapligt betryggande argument kunna närma sig bibeltexterna allmänmännsliga kunskapsinnehåll. Det är i det läget som skönlitteraturen träder in, som medlande länk, som ett ställföreträdande »existentiellt rum«. Litteratur är förvisso inte vetenskap, framhåller Sjöberg. Men den kan bidra med modeller för eller »förslag« till tolkning, till exempel av komplexiteten i känslor och mänskliga relationer, som kan tas i bruk för ett vetenskapligt resonemang. Distinktionen klar görs pedagogiskt:

Med skönlitteraturens hjälp kan jag inte säga »så här är det« om bibeltexternas innehåll, för kvalitativ skönlitteratur slår aldrig fast något med bestämdhet. Skönlitteraturen hävdar: »Så här kan det också vara.« Som exeget kan jag låta mig utmanas av skönlitteraturen och återvända till bibeltexten med nya intryck. Kanske ser jag något nytt. Kanske ser jag att skönlitteraturens 'förslag' inte går att förankra i texten. (s. 188)

Citatet ger en god karakteristik av Lina Sjöbergs metod och det tillmötesgående, öppnande skrivsätt som i hög grad bidrar till att göra hennes egen text inte bara läsbar utan bitvis också mycket njutbar. Det »trepartssamtal« som i enlighet med detta utspinner sig mellan Jernbaneeposet, exegeten Sjöberg och Första Mosebok, lämnar i samma generösa anda en dörr på glänt för varje läsare som vill kliva in och delta. Man behöver varken vara Lidman-fantast eller bibelsprängd för att kunna följa med till de till formatet tämligen stramt avgränsade undersök-

ningsytorna i respektive text. Inventeringen av bibliska referenser i Lidmans epos ledsagas sålunda av korta, åskådliga läsningar av var och en av de första fem romanerna i sviten.

Här måste jag dock skjuta in en stillsam polemik mot Sjöbergs val att göra halt vid *Järnkronan* (1985) och därmed ställa de två avslutande delarna, *Lifsens rot* (1996) och *Oskuldens minut* (1999) utanför sin analys. Om orsaken, helt pragmatiskt, hade varit behov av avgränsning för avhandlingens studie hade det varit fullt förståeligt. Den smått beskäftiga förklaring som nu hålls fram som skäl för att decimera verket, ter sig mer kuriös än sakligt grundad: »Jernbanan är färdigbyggd och tonvikten ligger på andra problemställningar än i de tidigare böckerna.« Att Sara Lidman själv utan förbehåll inkluderade de två sista romanerna i den samlingsutgåva som fick titeln *Jernbanan* (2003) är en omständighet som ger ett svåravvisligt motargument mot Sjöbergs uppfattning om var sista stycket räls kan anses vara lagd. Den kontinuitet i de mellanmännsliga relationernas utveckling som Lidman uttryckligen pekade ut genom sitt nyskrivna förord till *Lifsens rot* i samlingsutgåvan tar därtill fasta på just Hagar-gestaltens betydelse som orons och åtråns länk mellan generationerna (som fadern Didriks hemliga kärlek och sonen Isak Mårtens älskade amma). Utan tvekan skulle analysen berikas genom att följa detta kärleksspår vidare till romansvitens slut. Att detta även på ett avgörande vis skulle kunna bidra till att relativisera den patrilineära dominans som målas upp i Sjöbergs läsning av de första fem romanerna vore knappast heller någon nackdel. I *Lifsens rot* låter Lidman nämligen en kvinna, den röststarka och passionerade Rönnog, träda in i den »ordförar-roll« som dittills reserverats för socknens – och romansvitens – starke man Didrik. Rönnog gifter sig med Isak Mårten och får axla husmodersrollen i dennes föräldrahem. Det är ett samtidigt röst- och maktskifte som tillika markerar ett väsentligt perspektivbyte i berättelsen, men jag kan inte hålla med Sjöberg

om att det för den skull är fråga om en övergång till »andra problemställningar«. Tvärtom, är den kraftmätning som här äger rum mellan Rönnog och svärfadern Didrik i hög grad förädbad i det växelspel mellan lätthet och tyngd, ande och kropp, kvinna och man som pågått ända sedan Didrik först slog fästmansfölje med sin Anna-Stava i den första romanen, *Din tjänare hör* (1977).

Mitt konstaterande att analysen av Lidman kunde ha vunnit både i bredd och djup på att inkludera hela romansviten ska dock inte tolkas som att Sjöbergs läsning vilar på lös grund. Snarare kan man väl säga att den är en god början. En noggrann och inlevelsefull husesyn som nöjer sig med att beskriva huvudbyggnaden, men lämnar nybygget på gården obesiktigad. Det man, i rättvisans namn, bör fästa störst vikt vid är således inte vad Sjöberg missar, utan vad hon faktiskt ser. Och det är inte lite. Läsningen av *Jernbanans* fem första romaner (dvs. de verk som Sjöberg själv benämner »Jernbaneeposet») ger vid handen att Lidman är en av de moderna svenska författare som mest flitigt och originellt tagit de bibliska referenserna i bruk. Sjöberg åskådliggör sina fynd med hjälp av två parallella förståelsemodeller: först i ett par (i mitt tycke något grovt tillyxade) narratologiska systemskisser, där glidningen mellan olika livshållningar och generationer förtecknas i en tabell och de bibliska referensernas införande, textuella markörer, uttryckssätt och effekt på berättelsen i en annan. Den andra modellen, som rubriceras med den av Bachtin inspirerade termen »fragmentarisk intertextualitet«, ter sig väsentligt mer användbar. Faran vid allt intertextuellt spårsökande i litteraturen är ju annars att man övertolkar den mytologiska eller klassiska förlagans inflytande på den moderna textens bekostnad. I de värsta fallen riskerar den moderna texten att reduceras till blott och bart en ekokammare för klassikerna.

Den faran avvärjer Sjöberg elegant genom att konsekvent avvisa tanken att de bibliska referenserna hos Lidman skulle ge underlag

för någon typ av allegorisk avläsning, som att berättelsen skulle kunna läsas som en modern version av, säg, paulinsk teologi. Vad det handlar om är just fragment, hävdar hon, framskrivna av en författare som via sin kulturmiljö blev grundligt inskolad i Bibelns bildvärld, men som inte i något annat avseende har satt berättarlogiken i pant åt bibeltroheten. Detta hindrar inte att man kan se hur till exempel Didriks vision om järnvägen förlänas en djupare existentiell laddning genom sin närhet till Abrahamberättelserna i Första Mosebok – men *Jernbanan* är och förblir en berättelse i sin egen rätt.

Den riktiga innovationen som Sjöbergs avhandling bidrar med är istället nyttjandet av den fragmentariska intertextualiteten som en tolkningsstrategi för att göra skönlitteraturens existentiella och emotionella kunskap åtkomlig för en vetenskaplig diskussion. Tankesättet är en kreativ tillämpning av Bachtins syn på romangenrens inneboende dialogicitet. Sjöbergs lika enkla som djärva drag är att *inte* utgå från den äldre textens, i det här fallet Bibelns, närpå naturaliserade tolkningsföreträdare. Genom att istället se den som en levande struktur, en textväv oupplösligt förenad med en förkroppsligad och befolkad människohistoria, öppnas en passage för kommunikation, mellan genrer lika väl som över tids- och kulturgränser; ett »existentiellt rum« med Sjöbergs egen term.

Att träda in i det rummet är en hisnande upplevelse, en lika vacker som sällsynt syn i vetenskapliga sammanhang. Att andra tankeäventyr, också litteraturvetenskapliga, kan komma att ta sin början där förutskickas suggestivt i avhandlingens sluttrader: »Det existentiella rummet kan bli en plats där människan når längre in och längre bort än vad hon förmår utan konsten, utan skönlitteraturen, eftersom konsten är ett sätt att hantera dimensioner av verkligheten som inte kan uttryckas på något annat språk än poesi, metafor och symbol.«

FD Annelie Bränström Öhman, Umeå universitet



# Kerstin Ekmans bilder

## Cecilia Lindhé, *Visuella vändningar: Bild och estetik i Kerstin Ekmans romankonst*

Uppsala: Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet 46, 2008, 351 s. (diss. Uppsala)

Sedan början av 90-talet har ett flertal uppsatser och sammanlagt fyra doktorsavhandlingar belyst olika aspekter av Kerstin Ekmans författarskap. Senast ute är Cecilia Lindhé med en gedigen och brett upplagd avhandling som exponerar Ekmans romankonst ur en delvis ny synvinkel. Titeln *Visuella vändningar* åsyftar W. J. T. Mitchells »pictorial turn«. Mitchells tes att bildens betydelse ökat i dignitet gentemot det skrivna ordet under det sena 1900-talet exemplifieras, enligt Lindhé, i »en accelererande bildtäthet« (s. 32) i Ekmans romaner – från Katrineholmsviten till *Gör mig levande igen* (1996).

Lindhé inleder sin undersökning med att jämföra två fotografier som beskrivs i Katrineholmsviten. I *Häxringarna* (1974) har bilden av den trettonåriga Edla en dokumentär status. Den fångar, bevarar och levandegör ett ögonblick ur det förflutna för dottern Tora, men den bleknar gradvis bort, precis som våra minnen. I *En stad av ljus* (1983) destabiliseras förhållandet mellan bild och verklighet när Ann-Marie klipper sönder och manipulerar ett foto av dottern Elisabeth för att skapa något i nuet, något som aldrig ägt rum. Bildbeskrivningarna markerar en förskjutning i författarskapet från realistiskt, historiskt förankrat epos till inåtriktad jagroman där själva skapandeprocessen står i fokus, men Lindhé betonar inte den kronologiska utvecklingen. Hennes utgångspunkt är att »Kerstin Ekmans litterära produktion pendlar mellan att vara bildbyggande och bildkritisk« (s. 17), en spänning som i sin tur kan relateras till det ibland problematiska förhållandet mellan ordkonst och bildkonst. Avhandlingen undersöker sålunda hur olika mediers estetiska uttryckssätt integreras tematiskt och berättartekniskt i romanbygget.

Som brukligt är redogör Lindhé i inledningskapitlet för avhandlingens syfte, avgränsningar och disposition och summerar tidigare forskning om Ekmans författarskap. Hon definierar centrala begrepp som intermedialitet, bild och ekfras och diskuterar de teoretiska infallsvinklarna som används, främst Genettes transtextualitetsbegrepp och Bachtins dialogicitetsuppfattning. Kapitel 2 kartlägger hur olika slags bilder figurerar i Ekmans tidigare skönlitterära verk, inklusive detektivromanerna. Den framträdande uppmärksamheten på bild och media i romanerna förknippas med Ekmans arbete som manusförfattare och filmproducent på 50-talet. Lindhé noterar ett utpräglat exempel på bildskepsis, den utförliga beskrivningen av Adanas tavla i *Mörker och blåbärsris* (1972), och konstaterar att det med denna roman »sker en brytpunkt i författarskapet« där »bilden eller konsten går från att vara en ledtråd till att bli tätt sammanbunden med existentiella och ontologiska frågor« (s. 51). Lindhé presenterar även Ekmans senare verksamhet med digitalt berättande, hypertexten »Hotagens minne« (<http://www.hotagensminne.se>) och datorspelet *Rymdresa*. »Hotagens minne« är en karta eller ett icke-sekventiellt minnessystem över bygdens historia med både texter och fotografier där läsaren själv väljer i vilken ordning de olika momenten plockas fram, medan datorspelet, som utgår från Stanislaw Lems science fictionroman *Segraren*, kräver att läsaren tar aktiv del genom att söka efter svar och ge korrekt besked. Lindhé konstaterar att Ekman »fortlöpande prövar olika medier inte bara för att reflektera över samtiden och det förflutna« utan också för att granska deras tillämpning som »behållare för information om historia, traditioner och litteratur« (s. 58).

Tonvikten i avhandlingen ligger på en närläsning av tre romaner som enligt Lindhé kan betraktas som en triptyk: *En stad av ljus* (1983), *Händelser vid vatten* (1993) och *Gör mig levande igen* (1996), som ägnas var sitt kapitel. Termen »triptyk« övertar hon givetvis

från bildkonsten för att betona att romanerna, trots att de skrevs och publicerades utan inbördes relation, hänger samman: de är alla »realistiska, samhällskritiska samtidskildringar med mytologiska undertoner« (s. 18) och uppvisar en nyorientering i Ekmans författarskap där det visuella får en mer framträdande funktion. Grupperingen är givande men inte alldeles självskrivnen. *Händelser vid vatten* kunde likaväl läsas som föregångare och komplement till Vargskinnnettrilogin, där det visuella får en minst lika framskjuten roll, medan *En stad av ljus* har flera beröringspunkter med, och ligger tidsligt närmare *Rövarna i Skuleskogen* (1988). Att *Rövarna i Skuleskogen* inte ägnas en ingående analys (antagligen för att den som historisk roman inte fokuserar tekniska redskap för bildskapande) må vara motiverat, men redovisningen på en knapp sida verkar ändå rätt snålt tilltagen. *Rövarna* bygger ju vidare på problematiken i *En stad av ljus* genom att gestalta två kontrasterande sätt att relatera till verkligheten, att se världen i bilder kontra att skapa den med ord, och som bild av världsordningen åskådliggör den kosmiska klockan i Uppsala domkyrka just de existentiella och ontologiska frågorna som Lindhé anser centrala i författarskapet.

Analysen av *En stad av ljus* bygger på tesen att romanen uppvisar en grundläggande spänning mellan bild och text, mellan spatialitet och temporalitet. Denna motsättning speglas i romanens form, där »[b]erättelsens temporala flöde hejdas oavbrutet i ett försök att skapa rumslighet genom spatial berättarteknik« (s. 62), men också i jagberättaren Ann-Maries sätt att hantera sina tidigare erfarenheter och sin nuvarande situation. Fotografiets och videospelningens opålitlighet skapar en representationens kris och understryker att sanningen om det förflutna inte går att nå. Bilden förknippas dessutom med Ann-Maries ljusvisioner där en alternativ värld, Choryn, träder fram. Choryns gudinna Ishnol tolkas som »en bild eller idol som måste förgöras eller lämnas för att protagonisten skall kunna bryta sig ur sin isolering«

och leva i verkligheten (s. 79). Vägen tillbaka går både genom beröring med andra människor och genom skrift. Ann-Marie föds fram som ett alfabet, samtidigt som hon själv föder fram skriften. Eftersom skrift förknippas med rörlighet bryter hon sig ut ur bilden eller föreställningen om kvinnan som passivt kärl: hon bestämmer själv över sin kropp, sitt jag och sitt förflutna genom att skriva fram dem. I denna utveckling ser Lindhé en parallell till Edith Södergrans diktjag i »Vierge moderne« och »Extas« men gör gällande att Ekmans roman »ger en mer komplex bild av förhållandet transcendens, språk och kropp« (s. 104). I slutet av romanen har Ann-Marie släppt bildvärlden Choryn och återupptagit kontakten med verkligheten via en planerad artikelserie om stadens vattenförsörjning.

Lindhé förankrar diskussionen om språk och verklighet i *En stad av ljus* i den modernistiska diskursen i Eyvind Johnsons *Stad i ljus*, vars centrala tema är motsättningen mellan en förhatlig omvärld och konstens högre sfär. Ekman replikerar mot denna konstsyn, menar Lindhé, genom att röra sig mot »ett bejakande av kropp och verklighet« (s. 107). I ett höjintressant avsnitt förknippar hon konstnären Rune Hagbergs gåtfulla monokroma skulpturer med romanfiguren Vitmålararen och hans lådor och finner flera beröringspunkter mellan Ekmans och Hagbergs konstnärskap: »Hos dem båda finns sökandet efter något bortom språket men samtidigt en stark medvetenhet om att det inte är möjligt att förhålla sig till världen utan ord« (s. 94).

Kapitlet om *Händelser vid vatten* inleds med ett uppmärksammande av Ekmans intrikata narrativa strategier. Händelserna i romanen fokaliseras genom tre olika huvudpersoner, Annie, Birger och Johan, men eftersom de olika rösterna korsar och tränger in i varandra, skapas dialogicitet i Bachtins mening, »en öppenhet som relativiserar de olika rösterna och utsågorna så att berättarens auktoritet successivt inskränks« (s. 129), samtidigt som bristen på kommunikation får förödande konsekvenser för flera av ro-

manfigurerna. Romanens underliggande strukturer diskuteras i förhållande till olika genrer: detektivhistoria, mytisk berättelse, kvinnlig utvecklingsroman och pastoral. Lindhé klarlägger flera exempel på den traditionella kopplingen mellan kvinna och natur, ofta (dock inte alltid) via den manliga blicken, men betonar att genusmönstret är mångfacetterat. Myten om Vandra- ren uppvisar paralleller till synen på kvinnan och jorden i Elin Wägners *Väckarklockan*, men implicit går Ekman i polemik mot ett förhållande av moderskapet och matriarkala riter; den goda modern som försvarar sitt barn förvandlas i Gudruns gestalt till mördare. Lindhé kopplar denna dubbelhet till en ekfras i romanen, beskrivningen av statyn av Artemis i Efesos, vars attribut kan tolkas både som klasar av bröst och som tjurtestiklar. På liknande sätt förknippas John Everett Millais berömda målning av den drunknade Ophelia med beskrivningen av An- nies livlösa kropp i bäcken. I Lindhés tolkning mördas Annie både av en kvinna – Gudrun – och av begreppet 'kvinnan' som så gestaltas: »Det är en stark bild av hur kulturens föreställningar låser fast kvinnan i ett traditionellt rollspel och dödar henne« (s. 153).

Annies pedagogiska metod, att gå Minnets väg, rekonstruerar ett händelseförlopp genom att förbinda det med ett rum, alltså med spaciala och visuella strukturer. Kopplingen mellan språk, bild, minne och plats understryks ett flertal gånger i romanen, t.ex. när Birgers hustru Barbro hävdar att berättelserna om skogen också plånas ut när skogen skövlas. Landskaps minnesrum kan inte heller ersättas av en bild; när skogen försvinner vill Barbro, som konstnär, inte längre gestalta den. Men minnesbilder beskrivs också som fotografier som kan plockas fram och iscensättas för att skapa beröringspunkter mellan människor.

Medan fotografiet spelade en väsentlig roll i *En stad av ljus*, beskrivs händelseförloppet i *Händelser vid vatten* ofta som om det utspelades på film; det betraktade synfältet är rörligt, en »filmisk projicering« enligt Anders Ohlssons

terminologi. I romanen förekommer dessutom ett antal nyckelscener där karaktärerna betraktar verkligheten genom glasrutor som inramar det som sker eller har skett. Bilden understryker utanförskapets tematik, men det är möjligt att överbygga avskildheten genom kroppslig beröring.

Som bekant utformar *Gör mig levande igen* en sinnrik och sofistikerad intertextuell dialog med Eyvind Johnssons Krilontrilogi. Huvudtesen i denna polyfona roman är nödvändigheten av att diskutera, lyfta fram, sätta samman och föra vidare etiska värden och skapa medmänskligt engagemang. Samtalet handlar om ett sätt att förhålla sig till det förflutna men också ett moraliskt ställningstagande i nuet. Handlingen äger rum i 1990-talets Stockholm men också i olika litterära världar och i virtuella världar skapade av digital teknik. Lindhés analys inriktar sig på ett brett spektrum av ekfraser som gestaltar romanens samhällskritik.

Tidigare forskning har lyft fram beröringspunkter med Eyvind Johnson, Lessings *Nathan der Weise* och Attars *Fåglarnas samtal*, men Lindhés sätt att knyta samman dessa och andra litterära anspelningar med varandra och med visuella aspekter är både uttömmande och lärorikt. Exempelvis har gravvyn som föreställer kröningen av kejsaren av Kina i *Krilons resa* i *Gör mig levande igen* förvandlats till en massproducerad tapet som skapar obehag istället för transcendens hos åskådaren. Sidentyget som Blenda och Sylvia försöker restaurera, den viktigaste bilden av en bortglömd eller undertryckt historia i Ekmans roman, är en ekfras av en målning av Habib Allah som illustrerar det sufiska diktverket *Fåglarnas samtal*. Vävens öde gestaltar en (delvis bortkastad) strävan att levandegöra det förgångna som är intimt knuten till romanens tematik. I *Gör mig levande igen* förekommer dessutom flera exempel på virtuell projicering, på olika slags tekniskt simulerade verkligheter som suddar ut gränserna mellan fiktion/konstverk och verklighet. Dagens högteknologiska mediasamhälle kritiserar av Ek-

man, men samtidigt visar hon att tekniken öppnar för närvaro, beröring och kommunikation.

Avhandlingens sista kapitel framhåller att Ekman »inkorporerar och omformar litterära och bildmässiga citat och anspelningar« (s. 243) under hela undersökningsperioden. Lindhé poängterar också Ekmans poststrukturalistiska textsyn; genom dialogiciteten i *Händelser vid vatten* och polyfonin i *Gör mig levande igen* »kritiseras föreställningen att det är möjligt att nå sann och objektiv kunskap om en stabil värld utanför språket« (s. 247). Avslutningsvis skisserar hon hur triptyken pekar fram mot Vargskinnetrilogin – *Guds barmhärtighet* (1999), *Sista rompan* (2002) och *Skraplotter* (2003), där Elias Elv gestaltar sitt trauma i konstnärligt skapande. Tyvärr innehåller det korta avsnittet om Elias ett par mindre fel: Elias är inte bror utan kusin till flickan som föder hans barn, och trilogin klagör aldrig exakt hur barnet dör. Hur som helst framgår det att bildkonstens funktion i Vargskinnetrilogin vore värd en ingående undersökning.

Cecilia Lindhés avhandling lyfter fram viktiga aspekter av Kerstin Ekmans romankonst som hittills inte uppmärksammats i detalj. Att Lindhé ibland, särskilt i kapitlet om *Händelser vid vatten*, fokuserar berättartekniska frågor utan direkt anknytning till bildproblematiken må vara hänt, men närläsningarna är pedagogiskt disponerade, med koncisa sammanfattningar av romanens handling, uppbyggnad och tematik och korta avsnitt med mellantitlar som ger vägledning åt läsaren. Lindhé klagör komplexa teoretiska begrepp och integrerar dem i tolkningsmodellen på exemplariskt vis, vilket tillsammans med den stilistiska säkerheten gör att avhandlingen blir tillgänglig även utanför litteraturvetarkretsar. Hennes förhållningssätt till tidigare forskning är också värt en eloge: utan att polemisera redogör hon för andras insatser och bygger vidare på dem. Framtida Ekmanforskning kommer att referera flitigt till Lindhés insatser.

*Professor Emerita Rochelle Wright, University of Illinois*

## Ridderliga äventyr

Henrik Wallheim, *En underbar berättelse om ridderliga äventyr: V.F. Palmblad och den romantiska romanen*

*Hedemora: Gidlunds förlag, 2007, 399 s. (diss. Uppsala)*

Berättelsen om Vilhelm Fredrik Palmblads (1788–1852) litterära äventyr i kritiken och litteraturhistorien är mera beklagansvärd än underbar. Hans sista roman *Aurora Königsmark och hennes släkt* (1846–49) recenserades inte i samtiden, ehuru den kom att uppmärksammas av Schück och uppskattas av Böök. Vad gäller specialstudier fick Carl David Marcus gradu- alavhandling om Palmblads romantiska berättelser (1812–19) från 1908, bortsett från några svåråtkomliga verk som Märta Ohléns dessvärre otryckta licentiatavhandling, först sällskap år 2000 och då av en avhandling som fokuserade litteratursociologiska aspekter, nämligen Petra Söderlunds *Romantik och förnuft: V.F. Palmblads förlag 1810–1830*. V.F. Palmblad är fortfarande mest uppmärksammas som den begåvningsmässigt mera lyckligt lottade P.D.A. Atterboms praktiskt lagde fosforistkollega. Känd är han också som en av C.J.L. Almqvists mest hätska vedersakare; hans infamt infallsrika *Törnrosens bok: Nemligen den äkta och veritabla* (1840) tillhör de få palmbladiska arbeten som 1900-talsforskningen återkommit till.

Självfallet är det glädjande att en ambitiös uppsalaforskare, Henrik Wallheim, nu för första gången på hundra år fokuserar Palmblads rent skönlitterära verk i en doktorsavhandling, nämligen *En underbar berättelse om ridderliga äventyr: V.F. Palmblad och den romantiska romanen*. Wallheim söker genom närläsningar av Palmblads romanteori i »Öfver romanen. Dialog«, publicerad i *Phosphoros* 1812, hans senare litteraturkritik samt främst hans 1810- och 1840-talsromaner ge en tydlig karakteristik av diktarens fiktionsprosa i dess helhet och infoga den i en allmän litteraturhistorisk kontext. Metoden är idé- och genrehistorisk.

I anglosachsisk forskning är distinktionen mellan 'novel' och 'romance' etablerad; Erland Lagerroth betonar i *Romanen i din hand* (1976) med *Gösta Berlings saga* som främsta exempelanalys vikten av att uppmärksamma distinktionen också hos oss. Även Wallheim irriteras av att den realistiska romanen i egenkap av historisk segrare har kommit att framstå som senare bedömares måttstock; man har exempelvis berömt Palmblad för hans utveckling i vad man uppfattat som realistisk riktning. Forskarna har fört teleologiska diskussioner: de verk som inte kunnat infogas i den realistiska romanens framväxt- och framgångshistoria från Fredrika Bremer och framåt har skjutits åt sidan och ibland missförstått. Wallheim inleder med att ta spjörn mot detta och ställa frågan vad som händer om man undersöker romantikens förhållande till romanen utan att snegla mot den senare utvecklingen.

I avhandlingens inledningskapitel presenteras teserna och författaren ger oss en grundlig forskningsöversikt, en kort exposé över Palmblads allmänna verksamhet (han var exempelvis professor i grekiska från 1835), en översikt över romangenrens historia samt en utredning av begreppen 'roman' och 'romantisk'.

I kapitlet om dialogen »Öfver romanen« betonar Wallheim att några av dialogens samtalspartners också är personer i den s.k. Kalenderromanen (se nedan). Liksom tidigare palmbladforskare menar Wallheim att det är rimligt att se i huvudsak dialogens greve August som Palmblads språkrör, medan Carls och Edwards repliker måste betraktas med större skepsis. Varje uttalande måste dock läsas i sitt sammanhang.

Palmblads uppfattning om romanen bör liksom Atterboms estetik betraktas mot bakgrund av Schellings identitetsfilosofi. Konsten bör lyda allmängiltiga lagar, ge en sinnebild av det översinnliga och framställa det absoluta. I motsats till hos Friedrich Schlegel, för vilken ju konsten aldrig kan nå fulländning, tycks den absoluta idén hos Schelling åtminstone principiellt vara möjlig att fånga i konsten. I vår ändliga värld

bör den goda konsten söka återställa det absoluta. Däremot beaktas icke romanens sociala kontext eller läsarens eventuella känsloreaktioner. Per definition blir därmed den stora konsten högtstående såväl estetiskt som moraliskt.

I exempelvis erotiska skildringar är det sålunda inte avgörande vad som skildras eller hur skildringen ser ut, utan frågan är om den jordiska kärlek mellan man och kvinna som återges också kan betraktas som en bild av kärleken till Gud. Hos Palmblad återfinner Wallheim den platonisk-plotinsk-kristna världsbild vi känner från Atterbom, vars recension av den Schellingberoende Friedrich Asts *Öfversigt af Poesiens Historia i Phosphoros* 1810 också återopas.

Betydligt mer utförligt än tidigare forskare beskriver Wallheim dialogens sista parti, greve Augusts genomgång av romanens historia med konkreta exempel. Romanen – och hos Palmblad innefattar romanbegreppet även versifierade texter – har sin begynnelse hos antikens greker, når sin kulmen i medeltidens höviska diktning (till Palmblads favoriter hör såväl riddarromanerna som *Don Quijote*), men försämras när aristokratin ger vika för borgerligheten, som fyller romanen med politisk och/eller moralisk samtidsskildring. Efter detta »syndfall« går genren i Palmblads samtid mot en ny blomstringsperiod. Hos tyska författare som Goethe, Novalis, Jean Paul, Tieck och Fouqué är romanen åter på väg att bli konst. Den roman greve August skattar högst är dock fransk, nämligen Mme de Staëls *Corinne ou l'Italie*.

Den romantiska romanen bör alltså uttrycka tillvarons innersta sanning. Den bör handla om högtstående personer och händelser och undvika vardagslivet och det tillfälliga, vilket innebär att exempelvis Lafontaines sentimentala romankonst måste fördömas.

I kapitel 3 granskar Wallheim ett urval av Palmblads c:a 80 artiklar och recensioner i *Swensk Literatur-Tidning* (1813–25), utgiven på Palmblads eget förlag. Begreppen 'allegori' och 'symbol' utredes. Anslutningen till Schelling är här explicit. Palmblad befinnes ta ställ-

ning för det symboliska konstverket; konsten bör förmedla något som är omöjligt att förmedla diskursivt. Poesin framstår som ett kunskapsorgan som skall göra sinnevärlden läsbar.

Palmblads syn på historisk detaljtrohet i fiktionen är svårare att precisera, enligt Wallheim. Å ena sidan finner Palmblad intet värde i detaljtrohet i sig; en poetiskt utarbetad faktaframställning är icke ett litterärt verk. Skalden bör begränsa sig till ett urval av ädla och betydelsefulla händelser, vilka har en högre ideell syftning. Å andra sidan ådagalägger Palmblad bl.a. i recensioner av Ling och Nicander, markant energi vad gäller påpekandet av faktafel respektive bristande bakgrundsteckning.

Palmblads syn på svensk roman är mestadels negativ. Svensk roman brister i romantisk anda och författarna saknar förmåga att göra framställningen individualiserad, enligt Palmblads viktigaste kriterier. Cederborghs romanpersoner, exempelvis, hävdas sakna originalitet och individualisering. Skildringarna av vardagsliv och lägre samhällsklasser skulle i sig inte behöva uteslutas, men, precis som vad gäller skildringar av det moraliskt diskutabla, måste vardagsskildringar underordnas ett högre syfte och icke förbli triviala. Cervantes, Shakespeare och Bellman framstår i detta avseende som föredömen. Intressant är Palmblads kritik av Livijns *Spader Dame*: lovord som »en af de yppersta böcker i Svenska litteraturen« blandas hos Palmblad med skarp kritik – verket saknar enhetlighet och är ett »af de mest öfverspända, fantastiska« i vår tradition (s. 94). Sir Walter Scotts romaner, som först nämnes 1815, bryter *Svensk Literatur-Tidnings* huvudsakliga orientering mot tyskspråkiga förebilder och kommer på 1830-talet att i viss mån förskjuta Palmblads syn på romanen. I *Ivanhoe* förmår Scott nämligen skänka vardagslivet estetiskt värde. Palmblad kan därför bli entusiastisk inför Scott, trots dennes blandning av högt och lågt.

Betydelsefulla förskjutningar i Palmblads estetik kan Wallheim därför konstatera i *Svenska Litteratur-Föreningens Tidning* (1833–38). Nu

betonas att protagonisten och intrigen skall vara fiktiva i historiska romaner, medan bakgrunden bör förbli autentisk samt vara av betydelse för handlingen. Det historiska konstverket kan i motsats till historiska fakta peka mot en värld bättre än den verkliga. Under 1830-talet är enligt Kurt Aspelin Scott och Fredrika Bremer »estetiskt produktiva« och båda hyllas av Palmblad, trots invändningar mot Mamsell Bremers sätt att infoga reflexioner i en »poetisk composition«. I Wallheims fylliga beskrivning passerar Palmblads recensioner av bl.a. Amalia von Strussenfelt, Sophie von Knorring, J. F. Cooper, Marryat, B.S. Ingemann och Bulwer-Lytton revy. Avskyn mot de franska författarnas religionslöshet och sätt att fokusera politiska frågor betonas, och Wallheim återger en polemik mot C.A. Hagberg angående Victor Hugos *Notre-Dame de Paris*. Fredrika Lindqvists *Dikter i Prosa* (1838) visar hur vackra drömmar och sann konst i princip består, men ter sig som passé för en publik som är döv för kvalitet – enligt Palmblad.

Avhandlingens femte kapitel behandlar den s.k. Kalenderromanen (d.v.s de fem delarna »Vädelden«, »Fjällhvalfvet«, »Resorna«, »Slottet Stjerneborg« och »Åreskutan« som publicerades i *Poetisk Kalender* 1812–18) och *Familjen Falkenswärd* (1844–45), som bygger på ungdomsverket. Huvudpersoner och intriger är desamma i de båda versionerna, men i Kalenderromanen lever världen upp till huvudpersonen Augusts litterära förväntningar; i *Familjen Falkenswärd* saknar förväntningarna motsvarighet i verkligheten. I ungdomsverket förenas August med Leone, representant för det grekiska, i *Familjen Falkenswärd* med sin egen kusin Amalia. I *Familjen Falkenswärd* ges politiska och sociala frågor ett utrymme otänkbart i Kalenderromanen.

»Amala: Indisk novell« (1817) och »Holmen i Sjön Dall« (1819) är Palmblads mest positivt mottagna verk; det förra uppskattas så sent i litteraturhistorien som hos Frykenstedt och Räftegård. Wallheim ägnar dessa prosatexter var sitt kapitel och utreder bl.a. »Amala« och novell-

begreppet och Palmblads orientalistiska intressen. Även i »Amala« ändras slutet. I 1817 års version avstår huvudpersonen Fredrik från sin kärlek till den indiska flickan för den kamp för det stora och det sköna som aldrig kan nå sitt mål och återvänder hem. 1841 är hoppfullheten borta och den åldrade Fredrik tycks inte ha något annat att leva för än minnet av det indiska paradiset och medvetenheten om att »människan aldrig kan finna någon ro i sinnevärlden« (s. 213). En annan skillnad mellan versionerna är att den senare ger mer utförliga beskrivningar av protagonistens psykologi.

Det finns mycket gott att säga om Wallheims avhandling. Ingående redogörelser för romanerna, deras tillkomst, utgivning och mottagande samt behandling i handböckerna inleder varje kapitel. Frågan vad för slags roman Palmblad förespråkar har negligerats av litteraturhistoriker som Schück och Böök, vilka utgående från realismens normer givit Palmblad positiv kritik av fel skäl. Wallheim visar nu med all önskvärd tydlighet hur konsekvent Palmblad försöker dels lansera ett schellingianskt präglat romantiskt romanideal i sin romanteori och utgå från detta i sin kritik, dels själv söka tillämpa idealen i egna romantiska romaner. Den förändring som kan konstateras i Palmblads uppfattning medför visserligen större uppmärksammande av en yttre »verklighet«, men ryms inom hans generella syn på konsten, vilken bör ge en sinnebild av det absoluta. Försoningen mellan ideal och verklighet går genom religionen.

Palmblads konservatism märks tydligt i försöket att teckna en utvecklingslinje från ridderlighetens fall till ett demokratiskt styrelseskick, där makten formellt ligger hos folket, men reellt i ekonomin. Rätt har Wallheim i att den sene Palmblads mer resignativa syn på de romantiska idealen icke implicerar att han skulle ha lämnat dem; tvärtom kvarstår idealen och fördjupas, trots resignationen, av den detaljrika nya förankringen i en yttre verklighet och ett uppmärksammande av lägre samhällsklasser, ständigt med konstens roll som vägvisare till det högre i fokus.

Viljan att stå på säker grund orsakar dock vissa problem för Wallheim. För såväl Atterbom som Palmblad var esteticismens dilemma en fråga av central betydelse. Den konst som gör estetiken till rättesnöre i stället för moral och religion måste övervinnas. Distanseringen till Athenäums Friedrich Schlegel kan ha samband med detta, även om det förvisso är esteticism i mening av passiv sensualism (inte den språkliga eller filosofiska esteticismen) som författarna ställer sig mest kritiska till. Den särpräglad romantiska paradoxen består i att övervinnandet av konsten måste ske med konstens egna medel (vilket givetvis är omöjligt). Tydligt är ju detta i *Lycksalighetens ö* som får ett betydligt mer dubbelriktat budskap än såväl folkboken som Atterboms korstågsföreläsningar. Hur ser det ut hos Palmblad? Wallheim stannar vid de palmbladska avsikterna.

En begränsning i avhandlingen är Wallheims blindhet för Palmblads stil, en blindhet som i mitt tycke leder honom vilse. Avslutningskapitlets utblickar och öppna frågor är förvisso förtjänstfulla. Jämförelsen med utvecklingen i Danmark är belysande. Slutsatsen att även om Palmblads försök att skriva en svensk bildningsroman knappast blev vägledande för senare generationer, så hade hans fokusering av romanen som konststart avgörande betydelse, är korrekt. Genren kom nämligen att inta en central plats i den estetiska debatten från 1820-talet och framåt. Äntligen blir det också – i viss polemik mot Elof Ehnmark – klarlagt att Palmblads och Fredrika Bremers romanestetik har viktiga drag gemensamma. Däremot har jag svårt att acceptera att Wallheim tycks vilja ersätta den romanestetiska motsättningen mellan 'romantik' och 'realism' med en politisk och ideologisk gräns mellan 'konservatism' och 'liberalism'. Hade Wallheim mer beaktat stil och form (i vidaste mening) i Palmblads verk skulle han troligtvis icke ha velat dra denna slutsats. Att ersätta litteraturhistoriens epoker och generer med den politiska historiens ideologier och perioder ter sig som en kapitulation.

Svårt att förstå är också att Wallheim inte tar upp Palmblads almquistkritik med motiveringen att denna inte skulle »tillföra något av större betydelse för undersökningen« (s. 17), i synnerhet som han själv skrivit en D-uppsats i ämnet, vilken han förhoppningsvis kommer att publicera. De båda diktarna ter sig nämligen som rivaler. Båda vill låta konsten genomlysas av religionen, båda vill förankra sina äventyr i en yttre verklighet, båda inspireras till besatthet av Ferdawsis *Schah-nameh* och båda blir författare till långa geografiskt, historiskt och psykologiskt detaljrika romaner under 1840-talet. Palmblads almquisthat må ha politiska orsaker, men energin i följskriften till *Törnrosens bok* röjer nog också en annan dimension. Där Almquist förmådde skapa en öppen och dynamisk estetik förblev Palmblad förvisso ungdomsidealen trogen, men rigid. Där Palmblad (icke helt olikt den sene Atterbom) reviderar sina äldre verk i den nya tidens anda och därmed berövar dem deras radikalitet lyckas Almquist inkorporera såväl Mamsell Bremer som hennes gestalter i sina romaner och medelst en metaestetik övervinna dem.

Wallheims polemik mot tidigare forskare bygger också på erkännandet av deras rön och den polemiska distanseringen till Bööks m.fl. tendens att läsa Palmblad med realismens ögon modifieras på slutet. I noterna döljer sig påpekanden av några fadäser. Upphovsmannen till det alltför dristiga försöket att uppfatta tiden från omkring 1830 till åren runt 1870 som en egen litteraturhistorisk period må förbli onämnd, men Lisbeth Larssons försök att läsa den fiktiva bifiguren Edwards repliker i »Öfver romanen« som Palmblads egna måste dessvärre påtalas än en gång. Icke nog med att de lett Larsson själv till en felaktig syn på Palmblads dialog såsom en förkastelse över romanläsning, utan de har dessutom förlämnat en hel redaktion till att vidareföra felläsningen i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* (del II, 1993). Redan Lars Gustafsson och Petra Söderlund har påpekat felläsningen, men Wallheim förklarar den exakt. Man må hysa förhoppningen att Larssons

bidrag inte är representativt för den allmänna nivån i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*.

Henrik Wallheims doktorsavhandling tillhör knappast de briljanta avhandlingar som teoretiskt förnyar den svenska romantikforskningen, men den är ett utmärkt prov på författarens noggrannhet och arbetsförmåga. Den bildar en solid och fast grund för fortsatta studier i Vilhelm Fredrik Palmblads författarskap och kommer under lång tid att utgöra ett verk framtida forskare med gott samvete kan återvända till.

*Professor Roland Lysell, Stockholms universitet*

## Estetik, historia, kontext

*Aesthetics: A Comprehensive Anthology*, red. Steven M. Cahn & Aaron Meskin

*Malden, MA, Blackwell Pub., 2008, 684 s.*

*English Literature in Context*, red. Paul Poplawski

*New York/Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 685 s.*

Den analytiska filosofi som växte fram under 1900-talet företog sig det som så ofta avfordras nya riktningar i filosofin: man storstädade i den begreppsorenda som troddes ligga tänkandets framåtskridande till last. Den begreppsliga och metafysiska röra som grasserat inom den hegelianska idealismen avlöstes med ordning och reda. Begrepp analyserades och vetenskaplig tydlighet blev ett ideal. Den analytiska estetik som sköt i knopp i svallet av den analytiska filosofins frammarsch präglades i hög grad av denna storstädning. Man reagerade framför allt mot en romantisk-idealistisk estetik, företrädd i Hegels efterföljd av bland andra Benedetto Croce.

Den analytiska estetiken avsåg bland annat att bringa klarhet i de begrepp som används i estetiken. Med ansatsen att definiera konst i icke-värderande termer ansåg man sig vara en god bit på väg. Dessvärre ledde den ansatsen ofta till ännu större filosofiska problem. Inte minst råka-



de man många gånger in i en närmast ahistorisk hållning till själva konstbegreppet. Försummandet av historiens oräkneliga brytningar (i termer av genus, kultur och ekonomi) fick dessutom forma det egna filosoferandets premisser och begrepp, där det historisk-filosofiska sammanhanget inte sällan lyste med sin frånvaro.

Att den analytiska estetikens förhållningssätt i många avseenden numera ofrivilligt ger upphov till fler intressanta problem än vad den har för avsikt att lösa, är uppenbart i *Aesthetics: A Comprehensive Anthology* (2008, red: Steven M. Cahn och Aaron Meskin) – den första större engelska estetikantologin sedan *Philosophy of Art and Aesthetics: From Plato to Wittgenstein* från 1969. Här är det analytiska förhållningssättet uttalat men på samma gång grundligt materialiserat. De två mest iögonfallande problemen med den här omfattande antologin är konsekvensen av urvalet och kategoriseringarna, medan kontextlösheten snarare kan sägas vara en given omständighet för att dessa problem ska uppstå överhuvudtaget.

Antologin rymmer 55 filosofiska resonemang som haft stor betydelse för estetikens utveckling under de senaste 2500 åren, varav 50 texter är författade av manliga filosofer och 5 är skrivna av kvinnliga filosofer. Bristen på balans är i sig tänkvärd eftersom den närmast verkar uppstå ur en reflexartad ansträngning att ännu en gång skildra estetikhistoriens kontinuitetsstruktur. En sådan struktur är, vilket Martha Woodmansee förtjänstfullt visat i *The Author, Art, and the Market: Rereading the History of Aesthetics* (1994), i sin grundform dialogisk. Det innebär att bland annat frågan om vad konst är ofta ger intryck av att vara statisk. I antologin ryms således både Platons dialog *Ion* och Kants tredje Kritik under rubriken »Classic Sources« (eller under rubriken »Creation and Creativity« i den alternativa innehållsförteckningen). Hegels föreläsningar i estetik från första hälften av 1800-talet förenas i sin tur, under rubriken »Modern Theories«, med Clive Bells idé om signifikant form i *Art* från 1914 och Theodor

W. Adornos syn på konsten som varande både autonom och samhällelig i *Ästhetische Theorie* från 1970. Historien ger intryck av att vara så gott som käpprak. Dialogen som inleddes för snart 2500 år sedan sträcker sig obevekligt fram mot våra dagar. Narrativets avvikelser är få. Det är stora män som talar med varandra om eviga spörsmål – även om en av de viktigaste männen i sammanhanget paradoxalt nog utelämnats: Alexander Baumgarten som i och med sin avhandling om poesi 1735 samt med *Aesthetica* (1750) myntade begreppet estetik och lade grunden för den estetiska vetenskapen.

Urvalet speglar i mina ögon en karakteristisk analytisk inställning till estetikhistorien. Då detta är en antologi tillåts varken Cahn eller Meskin att utveckla sina förhållningssätt – bortsett från den introduktion som Meskin skrivit tillsammans med Susan L. Feagin – men den kontinuitetsstruktur som ligger till grund för antologin rymmer ändå den centrala men outtalade frågan om lösningen på den begreppsoreda – som analytisk estetik alltfjämt visar så stort intresse – också kunde innebära slutet på själva dialogen och lösningen på diverse konstfilosofiska oenigheter. Det krävs givetvis ett visst mått av underlåtenhet för att man överhuvudtaget ska nå fram till den frågan – inte minst gäller det självklarheter som att den grekiska och romerska antiken saknade det begrepp som vi idag använder för konst. 1700-talet var en brytningstid för estetiken och det moderna konstbegreppet, ändå fortsätter estetikens narrativ att löpa så fogligt fram genom historien.

Läst med ena ögat sneglande på en social och politisk kontext kan man möjligen ha användning av *Aesthetics*, även om jag tycker att det okommenterade urvalet och strukturen borde göra en sådan här antologi bekymmersam även för välorienterade estetikhistoriker. Att sätta *Aesthetics* i händerna på studenter utan att mycket noggrant problematisera hela den dialogiska strukturen som är underförstådd i den här sortens antologier vore nog närmast ett tjänstefel. Antologin inbjuder till diskutabla jämförel-

ser, där exempelvis Platon och Kant står sida vid sida, där båda verkar dra sina slutsatser utifrån ett endräktigt konstbegrepp, och där intrycket ges att estetikhistorien är en tidlös dialog mellan stora filosofer, företrädesvis män. Därutöver saknar antologin ordentliga introduktioner. Med undantag av Meskins och Feagins introduktion till antologins sista kapitel om samtida estetik, är introduktionerna tidigare publicerade i andra sammanhang, och hur förträffliga de än är – Paul Oskar Kristellers 57 år gamla artikel »The Modern System of the Arts« från *Journal of the History of Ideas* och Christopher Janaways »Introduction to Modern Theories« från *The Oxford Companion to Philosophy* från 2005 – så problematiserar de inte alls de intressanta frågor som ett analytiskt förfarande framkallar.

Estetikhistorien är så mycket mer än dialog och kontinuitet. Studerar man exempelvis 1700-talet – som är den moderna estetikens *grand siècle* – ser man att estetikens framväxt som en självständig filosofisk disciplin i det närmaste är omöjlig att separera från industrialismens och konsumtionskulturens första ostadiga steg, hovens avtagande makt över konstkanon, upprättandet av nya institutioner, mobila bibliotek, författarrollens förändring, konstens förmåga och oförmåga att anpassa sig till marknadskraven, arbetsdelningen inom den tilltagande medelklassen, recensionsverksamhetens etablering – listan kan göras hur lång som helst. En estetikantologi kan givetvis inte inlåta sig på alla dessa områden, men med hjälp av utförliga och aktuella introduktioner, och en explicit medvetenhet om att den historieorienterade estetiken oavbrutet fordrar nya frågor av sina historiker för att undvika att alla svar låter likadana, brukar man ändå finna plats för ett par texter som avviker från det vedertagna narrativet.

Ser man emellertid på estetikhistorien ur enkom ett strängt filosofiskt perspektiv och avsiktligt söker efter de filosofer som formulerar sakliga filosofiska problem om konsten, spelar inte omständigheter som dem ovan någon avgörande roll. Detta är sannolikt också motivet

till att *Aesthetics* inte har plats för vare sig Joseph Addisons essäer, som var ett av det tidiga 1700-talets mest tongivande och på en gång kanske ytligaste dokument, eller Longinos *Peri hypsous*, en fragmentarisk traktat från århundradena efter Kristus, som länge låg i glömska men blev obligatorisk läsning för alla kritiker som avsåg att säga något om konst under 1700-talet, eller, för den delen, Horatius lärodikt *Ars Poetica*, vars dekorumbegrepp spelat en sådan central roll i vår västerländska syn på konst.

Det finns en lite tröttsam nervositet infälld i den här sortens antologier. Det är som om estetikhistorien behöver läggas till rätta ännu en gång för att bli filosofiskt tänkvärd, som att politiska och sociala kontexter hotar frånta konsten dess autonoma, konstnärliga och kritiska värde och göra estetiken ovetenskaplig. Den amerikanska filosofen Arthur Danto beskrev en gång estetikhistorien som »kataklysmisk«, och det är nog hög tid att man börjar ta hans uppfattning på allvar – även när man ger ut antologier som *Aesthetics*. Det är en smula svårsmält att Kristellers respekterade text – där det just framhålls att den grekiska termen för konst (*technē*) användes på en mängd olika mänskliga aktiviteter och följaktligen bara med flertalet reservationer kan sägas ha något med det moderna konstbegreppet att göra – får inleda en antologi som inte tar sig tid att problematisera eller kontextualisera estetikhistoriens än så länge konsiliaanta narrativ.

Frågan om hur man bör förhålla sig till kontextuella förklaringsförsök får ett helt annat svar i *English Literature in Context* (2008, red: Paul Poplawski). Den närapå 700 sidor långa boken är ett försök att uppenbara hur angeläget det sociala och politiska sammanhanget faktiskt kan vara för förståelsen av litteratur, samt hur kontextuella förklaringsförsök inte med nödvändighet säger något om ett konstnärligt värde. Att förorda kontextualiseringar i vissa sammanhang implicerar inte att man ser litteraturen som en spegel och på så sätt endast kommer åt konstens ideologiska dimension. Att

litteraturen interagerar med ett politiskt sammanhang gäller så att säga aprioriskt, men att litteraturen därmed kan reduceras till en enkel trymå av kontexten tas absolut inte för givet i *English Literature in Context*. Det är i själva verket i sin unika dubbelhet som litteraturen och konsten åtnjuter sin skärpa: med ena benet i det ideologiska sammanhanget, och det andra i en autonom och kritisk sfär.

*English Literature in Context* spänner över medeltiden (500–1500), renässansen (1485–1660), restaurationen och 1700-talet (1660–1780), romantiken (1780–1832), den viktorianska epoken (1832–1901) samt 1900-talet (1901–1939 och 1939–2004). Varje del inleds med en kronologi, där historiska och kulturella komponenter står jämsides med text och litteratur – som kung Æthelbert av Kents konvertering till kristendom 602–3 och samme Æthelberts etablering av skrivna lagar, eller »The Glorious Revolution« 1688 och publiceringen av Aphra Behns *Oroonoko, or the Royal Slave*, eller invasionen av Irak 2003 och Monica Alis *Brick Lane*. Därefter följer en historisk översikt, en sammanfattning av litteraturen hemmahörande i den specifika perioden, en diskussion av inflytelserika texter, och slutligen uttömmande exempel på hur man kan läsa litteratur med kontextuell vaksamhet.

Som sig bör finns här en del att säga om urvalet och separationen mellan å ena sidan historia och kultur, å andra sidan litteratur. Bland annat förläggs Ephraim Chambers inflytelserika *Cyclopaedia, or An Universal Dictionary of Arts and Science* från 1729 till den förra kategorin medan Shaftesburys *Characteristics* från 1711 står att finna i den senare. Därtill är det naturligtvis klokt att fråga sig vad spridningen av BSE (galna kosjukan) 1996 eller William Hogarths berömda kopparstick »Gin Lane« från 1751 egentligen haft för betydelse för litteraturhistorien. Den balansakt som krävs av den här sortens historieskrivning består i stor utsträckning i att fästa uppmärksamheten på det egna perspektivets ofullkomlighet och ur denna kon-

centration nå den historiens struktur, eller kanske framför allt brist på struktur, som syns mest antaglig. Att fästa alltför stor tilltro till strukturens värde för med sig risken att historien blir ett kontinuum, en enkel utsträckning av orsak och verkan, något som implicerar onaturliga synteser. Å andra sidan hotar frånvaron av struktur att leda till ett kaos av enkom diskontinuiteter.

Det ska sägas med en gång att de sju bidragen i den här antologin lyckas bra i den här balansakten. Effektiviteten i *English Literature in Context* ligger i att man på en gång klarar av att visa att litteraturens eventuella styrka eller svaghet ur ett konstnärligt perspektiv har mycket att vinna på att inte enbart förstås genom författarens personliga konstnärliga framgångar eller motgångar, utan med fördel kan låta sig förenas med mer genomgripande strukturella utvecklingar. Den stegrande professionalisering och autonomisering av litteraturvetenskapen som ägde rum efter andra världskriget medförde onekligen att en del betydelsefull men samtidigt simpel litteratur fick stå tillbaka till förmån för studier av litteratur med en högre litterär komplikationsgrad. Bekymret med professionaliseringen var inte så mycket att nykritik och dekonstruktion passade modernismens litteraturkanon så bra, snarare bestod problemet i att den äldre litteratur som avsåg att tala enkelt om svåra ting och allmänliggöra unika, enskilda erfarenheter för att lättare nå vedertagna moraliska kunskaper, ofta hamnade i skuggan. Addisons essäer är ett bra exempel. Precis som Brian McCrea visade i *Addison and Steele Are Dead: The English Department, Its Canon, and the Professionalization of Literary Criticism* (1990), har en sådan centralgestalt i den engelska litteraturens utveckling kommit att göras i det närmaste osynlig under 1900-talet. Addison har helt enkelt varit för omodern: okomplicerad, moraliserande och en smula själlös som han verkat. Det har varit enklare för litteraturforskningen att närma sig Jonathan Swifts mångtydiga och till synes moderna satirer än Addisons ytliga moralism.

I *English Literature in Context* dras en lans för en riktning inom forskningen där litterära värden, och frånvaron av desamma, samspelar med politiska scenväxlingar och brott. Slutet på *Interregnum*, restaurationen av monarkin 1660, markerar en sådan brytpunkt. Under 1700-talet kommer England stegvis att urbaniseras och 1750 överträffas London befolkningsmässigt bara av Konstantinopel, Peking och Edo (Tokyo). Med urbaniseringen och Londons tillväxt blir också klyftan mellan ekonomiskt starka och svaga grupper synlig. Medelklassen etablerar sig på allvar som en ekonomiskt tongivande kategori och den nya urbana konsumtionskulturen ger den chansen att bilda sig i precis lagom omfattning för att kunna försvara sin plats i den nya samhällshierarkin eller rent av klättra ett pinnhål. Måttfullhet, framtidstro och moral styr mycket av 1700-talslitteraturen och få förmår fånga tidsandan bättre än Addison i sina essäer. I sitt kapitel om restaurationen och 1700-talet visar Lee Morrissey precis hur tänkvärda Addisons knappa och ytliga texter kan vara sedda i ljuset av marknadskrafternas intåg. Det är inte stor litteratur som Addison ger liv åt, men det är central litteratur för den som försöker förstå den marknadsanpassade moralsyn och konstsyn som vann sådant gehör i medelklassen och som syns så malplacerad under modernismen.

Samma givande läsning av interaktionen mellan realpolitik och litteratur återfinns i John Brannigans kapitel om 1900-talslitteraturen. Här ryms visserligen inte de omställningar som den elfte september och terroristattacker-na i London förde med sig, eller en diskussion om hur Storbritanniens medverkan i invasionen av både Afghanistan och Irak under 2002–2003 kan ha interagerat med motiv och riktningar i litteraturen – se bara på Martin Amis omtvistade essäer om den elfte september, nyligen utgivna i *The Second Plane* (2008). Men mot en fond av förändrade klassmönster och förlusten av en stadig nationell identitet, skildrat i exempelvis Doris Lessings *In Pursuit of the English* (1960) och Kazuo Ishiguros *The Remains of*

*the Day* (1989), samt betydelsen av thatcherismen och en förändrad etnisk demografi, skildrat i exempelvis Salman Rushdies *The Satanic Verses* (1988) och Pat Barkers *Union Street* (1982), är kapitlet likafullt ett träffande utpekande av litteraturens ställning som på en gång beroende av sin närhet till politiska villkor och parallellt styrd av sin unika autonomi.

*English Literature in Context* visar med stor skärpa att kontextualiseringar inte innebär att man försvagar konstens självständighet och egenvärde. Snarare är det genom problematiseringar och analyser av historiska kontexter som vi kan nalkas en djupare förståelse av varför konsten utvecklats sin unika form av autonomi. *FD Karl Axelsson, King's College, Cambridge*

## Författarrätt

Gunnar Petri,

### *Författarrättens genombrott*

*Stockholm, Atlantis, 2008, 367 s. (diss. Uppsala)*

Våren 2008 publicerades den förre STIM-ordföranden Gunnar Petris avhandling *Författarrättens genombrott* som är det första verk på mycket länge som försöker ta ett samlat grepp på Sveriges tidiga upphovsrätts historia. Petris avhandling tar sitt avstamp i det svenska revolutionsåret 1809, men ser förbi vapenskrålet och den storpolitiska dramatiken för att i stället ta fasta på en helt ny sida av denna annars så välgranskade statsomvälvning. De händelserika åren 1809 och 1810 markerar nämligen inte enbart födelsen av ett nytt svenskt statskick; som en bieffekt av denna politiska omvälvning skulle Sverige också få sitt första upphovsrättsstadgande. Petri frågar sig hur och varför detta egentligen kom till stånd: hur det kommer sig att man mitt i den politiska turbulensen beslutade sig för att innefatta ett stadgande om att »Hvarje skrift vare Författarens eller dess lagliga rätts Innehafwares egendom« i den nyinstitfödda tryckfrihetsförordningen, trots att författarrätten vid denna tid var en ickefråga i samhällsdebatten. Men frågan om författarrätt

rätten är av lika stor vikt och lika bestående kulturell betydelse som tryckfrihetsfrågan, och med tanke på upphovsrättens brännande aktualitet under de senaste åren är det förvånande att ingen har ägnat dess inträde i den svenska rättsordningen någon utförligare granskning sedan Gösta Eberstein publicerade sin bok *Den svenska författarrätten* 1923.

Den svenska forskningen är också påfallande eftersatt om man jämför med länder som England, Tyskland och Frankrike där litteraturvetare, rättshistoriker och idéhistoriker länge studerat upphovsrättens kulturella betydelse. Därför kan det verka märkligt att de första 200 sidorna i Petris bok uppehåller sig vid den redan mer omskrivna rättsutvecklingen i övriga Europa. *Författarrättens genombrott* består till stor del av en mycket noggrann, insatt och samvetsgrann skildring av censurens avskaffande och upphovsrättens utveckling i Venedig, England, Frankrike och Tyskland. Detta är delvis en nödvändig konsekvens av Petris första grundantagande: att den svenska författarrättens födelse var en receptionshistoria där 1810 års lagstiftare i stor utsträckning anpassade sig till en internationell rätts- och idéutveckling. Detta innebär att författarrättens genombrott inte låter sig förstås med mindre än att man börjar med att granska dess förhistoria på andra håll i Europa.

Petri söker sig därför tillbaka till det äldre privilegiesystem som utgjorde det dominerande sättet att reglera eftertryck och upprätthålla någon form av ordning på bokmarknaden. Bruket av litterära privilegier uppstod ursprungligen i 1500- och 1600-talets Venedig och var intimt sammanvävt med det venetianska censursystemet: stadens boktryckarsällskap fick monopol på att fördela de litterära privilegierna bland sina egna medlemmar i utbyte mot att de hjälpte staten att upprätta en överblick och kontroll över bokutgivningen. Detta system skulle så småningom exporteras till resten av Europa, och både i England och i Frankrike blev huvudstaden boktryckarkorporationer, *Stationers Company* och *Chambre Syndicale*

*de la Librairie et Imprimerie de Paris*, självpåtagna censurinstanser med stark kontroll över den nationella bokmarknaden.

De litterära privilegiesystemen stod och föll med förhandscensuren och när flera europeiska stater avskaffade förhandscensuren under 1700- och 1800-talen övergav man också privilegiesystemet. Men behovet av att reglera bokmarknaden och förebygga piratkopiering bestod och när privilegiesystemet försvann skulle författarrätten snart erbjuda ett nytt sätt att skapa ordning på bokmarknaden. Författarrätten var emellertid inte enbart en praktisk kulturpolitisk lösning, utan även ett juridiskt uttryck för en helt ny syn på författaren som nu tillskrevs naturgivna och unika rättigheter till de verk han eller hon hade skapat. Dessa rättigheter blev snart ett hett debattämne i länder som England, Frankrike och Tyskland, men med undantag för de tyska romantikerna, skulle debatten i huvudsak engagera förläggarna.

Det var framför allt *Stationers Company* och *Chambre Syndicale* som såg affärsnyttan i den nya tidens idéer om att författaren hade en naturlig och evig äganderätt till sitt verk. Det mest omedelbara hotet mot förlagssammanslutningarnas dominans var nämligen inte författarens potentiella rättigheter utan den tidsbegränsning i eftertrycksskyddet som de nya lagarna införde. Såväl i England som i Frankrike hade äldre tiders privilegier varit eviga, vilket gjort dem till värdefulla och beständiga tillgångar som förlagssammanslutningarnas medlemmar kunde köpa och sälja ungefär som värdepapper. Att lagstiftarna nu tidsbegränsade upphovsrättsskyddet devalverade värdet på dessa ofta dyrköpta privilegier och förläggarna gjorde följaktligen allt de kunde för att få tidsbegränsningen upphävd. Här kom idén om författarens okränkbara rättigheter plötsligt väl till pass: man menade att en tidsbegränsad upphovsrätt var oförenlig med äganderättens grundläggande principer. Den litterära äganderätten jämförades med rätten till fast egendom vilket inte bara betydde att den var evig utan också inne-

bar att författaren var i sin fulla rätt att sälja sin litterära egendom till någon annan. Att denna köpare i regel var en etablerad förläggare behövde naturligtvis inte nämnas.

I slutändan tvingades *Stationers Company* och *Chambre Syndicale* ändå acceptera en tidsbegränsad upphovsrätt. Idén om en evig upphovsrätt skulle i stället realiseras i ett litet land i Europas periferi där man hittills inte ägnat författarrätten någon större uppmärksamhet. Den svenska lagen konstaterade nämligen bara att en skrift är författarens egendom och man bemödade sig inte om att införa några speciella restriktioner som särskiljde litterär egendom från andra ägodelar. Detta framstår dock snarare som en konsekvens av bristande intresse än av ideologisk övertygelse.

Precis som i många andra delar av Europa skulle upphovsrätten först inkluderas i svensk lagstiftning i samband med att man avskaffade förhandscensuren. Men om frågan hade väckt livlig diskussion på kontinenten kom den att förbigås med tystnad i Sverige. Författarrätten var en ickefråga i 1810 års riksdagsdebatt och det faktum att den över huvud taget inkluderades i den nya tryckfrihetsförordningen brukar förklaras med att den kommitté som utformade det första lagförslaget dominerades av författare och akademiledamöter. Inte heller dessa visade något djupare engagemang i upphovsrättsfrågan, men de var bekanta med de idéer som florerade i övriga Europa och när de litterära privilegierna avskaffades föll det sig naturligt för dem att tillgripa föreställningen om författarens rättigheter som ett nytt sätt att reglera bokmarknaden. Petri visar således hur berättelsen om den svenska författarrättens genombrott är en utpräglad receptions historia där författarrätten var en redan existerande, kulturell och juridisk paketlösning som de svenska lagstiftarna kunde importera för att fylla tomrummet efter det privilegiesystem som avvecklats tillsammans med förhandscensuren.

Petris geografiska omväg är med andra ord en nödvändig förutsättning för att förstå den

svenska lagstiftningen. Samtidigt uppehåller han sig länge vid de rättssystem som föregick upphovsrättens födelse och han tenderar att ägna mer utrymme åt censurens avskaffande än åt upphovsrättens födelse. Detta är en följd av Petris andra grundantagande: att författarrättens födelse var en konsekvens av censurens fall. Här syftar han inte enbart på att avskaffningen av privilegiesystemet lämnade plats för en nyupphovsrättslig ordning, utan han ser också en djupare principiell motsättning mellan författarrätten och censuren eftersom författarens rätt att disponera över sitt eget verk är en grundsats för både upphovsrätten och tryckfriheten. Det faktum att den svenska upphovsrätten först introducerades som en del av 1810 års tryckfrihetsförordning styrker naturligtvis detta antagande om ett kausalt samband och en kronologisk successionsordning mellan censuren och upphovsrätten.

Samtidigt finns det problem med att förlita sig allt för mycket på censurens fall som en förklaringsmodell för författarrättens födelse. För det första tenderar det upplägget att förskjuta avhandlingens historiska tyngdpunkt till censurens utveckling och avveckling under 1600- och 1700-talet vilket innebär att författarrättens födelse ibland framstår som ett rättshistoriskt appendix. För det andra kan man inte ta för givet att detta är en universellt hållbar förklaringsmodell. Den franska rättsutvecklingen antyder i vissa avseenden motsatsen. I sin bok *Publishing and Cultural Politics in Revolutionary Paris, 1789–1810* visar Carla Hesse hur franska lagstiftare tillgrip författarrätten som ett nytt sätt att lägga band på det fria ordet. Också här ersatte man förvisso privilegiesystemet med en författarcentrerad upphovsrätt, men genom att erkänna författarens anspråk på de verk han producerat kunde myndigheterna också hävda att författaren var skyldig att stå för det han skrivit. Författarrätten villkorades med att författare tvingades ange sitt namn på verkets titelsida, vilket var ett direkt försök att rensa upp i djungeln av anonym, oppositionell litteratur. De franska

författarna fick således sina rättigheter i utbyte mot att statsmakten fick en bättre överblick över vem som publicerade vad, vilket är ett talande exempel på att författarrätten förvisso må vara privilegiesystemets arvtagare men att den därmed inte behöver (även om så oftast var fallet) stå i förbund med tryckfriheten.

Ett annat problem med att förlita sig alltför mycket på censurans fall för att förklara författarrättens födelse är att man därvidlag riskerar att förbise andra, minst lika intressanta faktorer. Det finns exempelvis en tydlig handelspolitisk dimension i upphovsrätten och Petri framhåller själv att den svenska upphovsrättsdiskussionen under andra hälften av 1800-talet delvis grep in i frihandelsdebatten. Om privilegiesystemet var ett medel för att lägga band på det fria ordet, skulle upphovsrätten i sin tur bli ett sätt att reglera rätten till och bruket av litteraturen som handelsvara. Att detta inte nödvändigtvis var ett frihetsprojekt visar sig inte minst i berättelsen om 1700-talets England där kan man se hur högstämda ideal om författarens okränkbara rättigheter i praktiken blev ett argument för att tillvarata mer inflytelserika aktörers ekonomiska intressen. Intressen som inte sällan gick ut över de fattiga författare som de utgav sig för att värna.

Upphovsrättens historia erbjuder som synes många intressanta och dagsaktuella infallsvinklar. Att inte alla dessa utvecklas i *Författarrättens genombrott* kastar ingen skugga över Petris arbete. Hans avhandling är ett magistralt verk som spänner över en lika omfattande som omvälvande utvecklingsprocess i Sveriges och Europas historia. Att det väcker frågor som går utöver avhandlingens egna syften är snarast en bekräftelse på att Petri har träffat rätt – att han har skrivit ett intressant, relevant och i många avseenden högaktuellt verk som kan tjäna som en utgångspunkt för en fördjupad förståelse av upphovsrätten både som ett historiskt och ett samtida fenomen. Gunnar Petri har med andra ord givit ett viktigt bidrag till rättens och litteraturens historia och man kan glädja sig åt att

inte längre enbart behöva förlita sig på Gösta Ebersteins 85 år gamla *Den svenska författarrätten* om man vill fördjupa sig i författarrättens genombrott i Sverige.

*Martin Fredriksson, doktorand vid Tema Q, Linköpings universitet*

## Mecenaten Christina

Stefano Fogelberg Rota, *Poesins drottning: Christina av Sverige och de italienska akademierna*

*Lund, Nordic Academic Press, 2008, 400 s.*

År 1674 grundade drottning Christina en akademi i Rom. Den hette Accademia Reale och blomstrade till 1689, då den dog med drottningen. Året därpå grundades Accademia dell'Arcadia som fortfarande lever. Dess medlemmar, arkadierna, utnämnde postumt Christina till sin beskyddarinna och gav henne namnet Basilissa. Det nära förhållandet mellan de båda akademierna har alltid tagits för givet. Det finns många likheter men också avsevärda skillnader. Om dessa båda kulturella och politiska projekt, om Christinas betydelse för den italienska poesin, hennes roll som kunglig mecenat, om den bild av henne som framträder i den samtida litteraturen och om den arkadiska poetiska debatten handlar Stefano Fogelberg Rotas avhandling *Poesins drottning* från Stockholms universitet. Att detta ämne har försumrats beror på att svensk Christinaforskning underskattat vikten av, eller inte intresserat sig för, den italienska poetiska debatten. Den italienska forskningen om den arkadiska poesin har å andra sidan inte intresserat sig för Christina och hennes mecenatskap.

Som en naturlig följd av att det primära källmaterialet är magert, åtminstone vad gäller Accademia Reale, har Stefano Fogelberg Rota använt sig av den nyhistoriska metod som i reaktion mot extremt textinriktade analysredskap kontextualiserar och tar in andra dokument än de rent litterära. Liksom Stephen Greenblatt i sin berömda »Will in the World« placerar Sha-

kespeare i sitt historiska sammanhang, använder sig även Fogelberg Rota av annat samtida material: Christinabiografier, självbiografen, akademistatuter, protokoll, medlemsregister liksom spridda uppgifter i diaries och krönikor.

I avhandlingens första del tecknas, som idéhistorisk bakgrund, renässansens och barockens akademiska landskap, från Marsilio Ficcinos Accademia Platonica bildad 1459 i Florens. Här fanns en strävan att omfatta allt vetande men särskilt viktiga var, utöver filosofin, musiken och poesin. Den antika dialogen blev den akademiska samtalsformen. Förordningar och statuter reglerade aktiviteterna och deklarerade akademiens syfte. En s.k. *impresa*, en devis och en bild, representerade akademiens kulturella projekt. Till *impresan* relaterades också akademikernas pseudonymer. En akademivåg gick över Europa och fenomenet kan sägas föregripa 1700-talets föreställning om den gränsöverskridande lärda republiken, *respublica litteraria*. Varje stad med självaktning hade en akademi och namnen är fantasi-eggande: De Upptändas akademi, De Omtumlade, De Grova, De Otvungna, De Förvirrade, De Frusna, De Ofruktbara och De Oförvägna. Den ursprungliga akademiska öppenheten försvann under 1500-talet med en tilltagande omsorg om organisation, former och ritualer och universaliteten fick stryka på foten för ett mer specifikt intresse för retorik och poetik. Under det att de tidiga akademierna präglades av amatörism och av att medlemmarna representerade ett brett spektrum av samhällsklasser var de nya vetenskapliga akademier som grundas under det senare 1600- och 1700-talet snarare specialiserade och professionella och medlemmarna kom från ett enhetligare skikt.

Christinas Accademia Reale var en lärdd, renässanshumanistisk akademi. Att grunda en akademi var för Christina ett gammalt intresse. Hon hade gjort två försök i Stockholm och redan i januari 1656, bara någon månad efter det att hon kommit till Rom hade hon låtit hålla ett första informellt akademisammanträde i Palaz-

zo Farnese där hon var gäst. I hennes första romerska akademi, som varken hade namn eller statuter, var medlemmarna lärda och högättade. Vid det första sammanträdet var inte mindre än 23 kardinaler närvarande, något som legitimerade hennes ställning. Mötena upphörde efter några månader i maj 1656 då hon begav sig till Frankrike. De närmaste åren reste hon mycket, vilket förmodligen var orsaken till att en regelbunden akademisk verksamhet inte kunde komma igång.

Men 1674 var det dags på riktigt. Accademia Reale skulle ägna sig åt lärddom i alla dess former med betoning på moralfilosofi, litteratur och antikviteter. Akademin blev en politisk plattform. Här uppträdde Christina som kulturell mecenat, demonstrerade sin kungliga ställning och var drottning i lärddomens kungarrike, *monarchia litteraria*. Hon utsåg själv sina akademiker och det var inte tal om någon som helst jämlikhet mellan mecenaten och akademikerna. Den skiljde sig också åt från samtida akademier genom att den inte hade en *impresa* och medlemmarna inga pseudonymer. Befattningarna var dock desamma. Drottningen, ständig »principe«, satt under mötena på sin tron framför akademikerna och lyssnade på diskussionerna. Hon omgavs av fyra »consultori« och en »segretario«. Inga av ledamöternas dikter finns upptecknade men Fogelberg Rotas närstudium av tal och medlemsregister ger klart vid handen att Accademia Reale fungerade som Christinas offentliga plattform där hon hävdade sin kungliga status. Att grunda Accademia Reale var alltså en politisk handling, en maktmanifestation. Hon var Roms högsta världsliga makthavare och mötena var sociala händelser. Medlemmarnas tal och hyllningarna till Christina visar på banden till påvedömet och till kyrkans ideologiska hållning präglad av motreformation och ett snålare posttridentiskt kulturklimat.

Accademia dell'Arcadia utgick från samma poetiska premisser som Accademia Reale men skiljde sig annars från denna på många punkter. Den bildades genom ett gemensamt beslut av en



grupp jämbördiga poeter som brukade samlas ute i naturen och läsa upp dikter för varandra. Historisk verklighet och pastoral fiktion glider ihop vad gäller själva bildandet men förmodligen fick Christina sitt herdenamn Basilissa som tack för att hon upplätit sin palatsträdgård som mötesplats. Alla medlemmarna fick pseudonymer hämtade ur den pastorala poesitraditionen, en särskild arkadisk kalender infördes, poetiska olympiska spel firades och platsen för sammanträdena kallades Bosco Parrasio (efter ett berg i Grekland). Man flyttade runt med sin Bosco Parrasio ett tag men 1726 byggdes en akademi-teater som fortfarande finns kvar. Den fungerade som arkiv där medlemmarnas poetiska alster förvarades. Bland de första 14 arkadierna fanns inte en enda som varit medlem av Accademia Reale. Senare antogs medlemmar som funnits i Christinas krets. Den första tiden var konfliktfylld. På ytan handlade den stora schismen (Scisma d'Arcadia) om organisatoriska detaljer men under detta rörde det sig om akademiens poetiska linje, huruvida idealet skulle vara Petrarca (som Giovan Mario Crescimbeni, akademiens starke man, ville) eller de grekiska och latinska klassikerna (som »uppstickaren« Gian Vincenzo Gravina hävdade). Det gick hett till och 1711 grundade en utbrytargrupp en egen Arcadia Nuova. Den upplöstes dock och revoltörerna kom tillbaks – Crescimbeni stod som segrare och hans petrarkism blev normerande. Man tog in många nya medlemmar och bildade akademiska »kolonier« i andra städer och skapade på detta sätt Italiens första nationella litterära institution. Akademiens storhetstid varade fram till 1728 då Crescimbeni dog. Fogelberg Rota ägnar den perioden särskild uppmärksamhet vad gäller organisation och utvecklandet av idéer för en reform av den italienska poesin. Han närläser också Crescimbenis herderoman *Arcadia*.

Under det sena 1600-talet började man i flera litterära kretsar ta avstånd från den barocka poesin. Den kritiserades och sågs som överdriven och svulstig. Särskilt vände man sig mot den

s.k. marinismen (efter Giovan Battista Marino). Marinisterna eftersträvade det fantastiska, det effektfulla och talade om en »häpnadens poetik« som innebar att diktaren såg det som sin främsta uppgift att med ämnesval och med stilistiska och retoriska konstgrepp överrumpla läsaren. Man ville bort från Petrarca och ersätta ett subtilt, lyriskt bildspråk med ett mer konkret och fysiskt. Den arkadiska reformen ville, i motsats, förnya det poetiska språket, återge det enkelhet och klarhet och gå tillbaka till en allmän klassicism. »Den nye vägledaren var den gamle: Petrarca«, säger den italienske litteraturhistorikern Luigi Mannucci. Walter Binni, som i sitt klassiska verk *L'Arcadio e il Metastasio* från 1963 studerat den arkadiska poetiken, menar att den kan förstås enbart mot bakgrund av alla de reformförsök som förekom vid sekelskiftet och som resulterade i grundandet av akademien. Här blir Accademia Reale viktig. Drottningen tog i statuter och i brev till sina akademiker och de poeter som var verksamma i hennes krets själv kritiskt avstånd från marinismen som hon kallade »lo stile moderno« (modern i motsättning till klassikerna). Hennes poetiska ideal var Cicero, Vergilius, Pietro Bembo's petrarkism och Torquato Tasso.

För att komma åt Christinas roll i den arkadiska poetiska diskussionen gör Fogelberg Rota åter ett antal närläsningar. Det rör sig om två texter varav den första tillkom i Accademia Reale-miljö, Benedetto Menzini's *Arte Poetica* från 1688, den första teoretiska skriften som formulerade det arkadiska idealet. Den andra är från 1708 och är tillkommen i den arkadiska akademien. Gravina förordade i *De la Ragion Poetica* en återgång till de grekiska klassikerna, särskilt Homeros, och som förebild för den italienska poesin sågs Dante. I denna konflikt, som i mycket liknar den franska striden *Querelle des anciens e des modernes*, poängterade Gravina poesins moraliska aspekter och plikten att söka fånga de eviga sanningarna, något som förklarar att han satte Dante framför epokens favoriter Petrarca och Boccaccio.

I avhandlingens andra del analyseras den poetiska bilden av Christina. En av de sammanlagt fyra poeter som var medlemmar i bägge akademierna var Alessandro Guidi. I hans herdedrama *Endimione* uppträder Christina som Kynthia, ett av jungfrugudinnan Dianas många tillnamn. Kynthia kämpar mot sina känslor för den vackre herden Endymion och likheten med Christinas eget liv noteras, både i hennes förhållande till den älskade vännen kardinal Azzolino och generellt i kampen att behålla suveräniteten över sig själv. I flera andra dikter av Guidi prisas hon för sina krigiska egenskaper och för sin utomordentliga jaktkicklighet. Liksom Diana är hon de vilda djurens härskarinna, *potnia teron*, en urgammal fursteroll, och kyskhetstematiken är viktig. Den vanligaste panegyriska bilden av Christina är annars Pallas Athena, vishetens gudinna. Fogelberg Rota analyserar vidare ett anonymt Accademia Reale-tal till drottningen och en dikt från 1684 av Vincenzo da Filicaia, en annan av de poeter som var med i båda akademierna. Här ses hennes lärdom i ljuset av hennes nya tro och Pallas står i den katolska kyrkans tjänst. I båda akademierna var hennes katolska identitet avgörande. Hon prisas för sina val, att inte gifta sig och att avstå från sin krona – allt för den katolska tron. Nordens Pallas överträffar den antika därför att hon i sin person, tack vare sin tro, förenar världslig kunskap med gudomlig.

Genom studiet av tre episoder i Christinas liv och hur de speglas i poesin fokuserar slutligen Fogelberg Rota på den katolska Christina. Hennes intåg i Rom 1655 återberättas i två anonyma flygblad, en panegyrisk biografi och en mer opartisk. »Den katolska Christina lyser klarare än någon annan Christina« konstaterar Fogelberg Rota. I februari 1689 blev Christina allvarligt sjuk – hon dog i april – men tillfrisknade tillfälligt. I glädjen över tillfrisknandet an-

ordnades fester med mässor, klockringningar, processioner, palatsupplysningar, uthängningar av gobelänger, musik och stor konsumtion av vin. En redogörelse för detta ställd till kardinal Azzolino analyseras, liksom de sonetter som poeterna Filicaia och Menzini skrev. Båda liknade Christina vid Solen, en vanlig metafor under 1600-talet. Fogelberg Rota visar i sin analys hur djupt influerade den arkadiska poesin, och särskilt Menzini, var av Petrarca. I detta sammanhang görs en jämförelse med en icke-arkadisk dikt skriven vid samma tillfälle, som cirkulerade som flygblad. Fogelberg Rota konstaterar att den är »skriven för att nå en större publik än den avgränsade akademiska miljö där Filicaia och Menzini var verksamma«. Det är enda gången läsaraspekten berörs, något man lite kan beklaga. Som en tredje »episod« studeras Christinas eftermäle. Återigen är det Filicaia som talar. I en svit om fem sonetter tillkomna 1691 i samband med hans utnämning till akademimedlem gör han Christina till en del av det arkadiska landskapet. Både hos Filicaia och Crescimbeni är strategin tydlig: man beslagtar Christina, använder henne som modell för nya kvinnliga medlemmar – herdinnor – man börjat släppa in. Dessa tillägnas hennes status och övertar hennes kulturella kapital.

Avslutningsvis: Detta är en spännande, gedigen, mycket välskriven, livfull och välbalanserad framställning. Källmaterialet, ofta svårlästa handskrifter, hanteras skickligt, metoden med närläsningar fungerar bra och Fogelberg Rota är med sina italienska språkkunskaper den idealiske brobyggaren. Men varför behandla ett så internationellt ämne på svenska? Dikotomin mellan svensk och italiensk forskning, som författaren inledningsvis beklagar, förstärks. Inte svenska eller italienska. Engelska? Tertium datur.

*Fil. lic. Eva Nilsson Nylander, bokhistoriker, Lunds universitet*

# HAMLET ELLER HAMILTON

Diskussionen om litteraturvetenskapens framtid fortsätter. *TFL* bad två litteraturvetare, Anders Mortensen och Peter Westerlund, granska Torbjörn Forslids och Anders Ohlssons debattbok *Hamlet eller Hamilton? Litteraturvetenskapens problem och möjligheter* (Lund, Studentlitteratur, 2007, 144 s.).

## Nyttan med nytta?

Det är en äregirig genre som Torbjörn Forslid och Anders Ohlsson söker sig till med sin bok om litteraturvetenskapens kris. Alltsedan Lars Lönnroths *Litteraturforskningens dilemma* 1961 har diagnoser över ämnets tillkortakommanden avlöst varandra enligt ett återkommande mönster. Här finns överblickarna över disciplinens historia, nuvarande positioner och behov av förnyelse. Den som åtar sig att sammanfatta och reformera sin tids litteraturvetenskap ger också en exposé över föregångarna i denna succession av överblickar och reformförslag. Bidrar man till den livskraftiga krisgenren införlivas man med ett betydande mått av automatik i litteraturvetenskapens historieskrivning.

Forslid och Ohlsson eftersträvar en allmän breddning av verksamheten inom ämnet, vilken bör göras mer samhällstillvänd och bättre strategiskt anpassad till offentlighetens villkor. Deras bok präglas av en sådan ökad medvetenhet om den egna sociala och marknadsmässiga funktionen. Till genren hör ju att dessa böcker är varor som måste marknadsföras, med ett budskap som ska säljas in hos den primära konsumentgruppen, litteraturvetarna – skriver man en debattbok, vill man uträtta något viktigt med den och göra sin röst hörd. Den performativa självmedvetenheten hos författarna visar sig genom att lanseringen av *Hamlet eller Hamilton?* synes följa en grundlig marknadsföringsplan. Exempelvis har man förhandspublicerat en del av bokens material (*TFL* 2005:4), arrangerat seminarier på olika håll i landet före och efter utgivningen, affischerat och distribu-

erat många läsexemplar, infört en debattartikel i *Dagens Nyheter* i samband med publiceringen (5/10 2007), polemiskt så utformad att den måste generera svar från andra företrädare för ämnet (och fortsatt debatt) – och sedan i andra sammanhang fortsatt att hänvisa till bokens titel, »Hamlet eller Hamilton?«, som vore den litteraturvetenskapens samlande devis.

Men boken har inte bara omsorgsfullt iscensatts och produktplacerats i ämnets offentlighet för att uppnå sina syften, den är även till sina enskildheter genomtyrd av strategiska perspektiv. Teoretiskt lutar sig författarna mot det Bourdieu-perspektiv som i sin tillämpning lär, att litteraturvetaren är en streber som med sin verksamhet i första hand vill komma sig upp här i världen. Denna uppfattning är kompatibel med en marknadsföringsinriktad självförståelse, enligt vilken litteraturvetarna som konsumenter är mottagliga för lockelser och som producenter bör stärka sina firmanamn, d.v.s. inom vårt skrå vinna burskap som framstående aktörer, för att kunna dirigera och definiera den marknadsmässiga situationen. När bokens recensenter i *Expressen* (Anders Johansson 16/9 2007) och *Dagens Nyheter* (Mikael Löfgren 1/11 2007) avfärdar den som undermålig, kan det ställas mot att Forslid och Ohlsson i slutrepliken till debatten de startade för att lansera boken omdefinierar all kritik till utslag av ett konservativt ressentiment från ämnets företrädare.

Forslids och Ohlssons bok tillhör alltså inte bara en äregirig genre, utan fastmer en påtagligt marknadsinriktad och retorisk genre som syftar till att övertyga läsaren om en rad saker. Frågan om hur bra boken är inom krisgenren

ser jag därför som viktig att vända i en pragmatiskt inriktad fråga mer kongenial med dess egen agenda: vilka framgångar kan boken förmodas skörda under närmaste åren?

*Hamlet eller Hamilton?* är nog den bok jag hört flest litteraturvetare uttala sig skeptiskt om på senare år, men det innebär ju också att den blir läst. Flera mig närstående kollegor har menat att det i vilket fall är bra att det rörs om i grytan, ur sådant kommer det alltid något gott. Men den för bokens egen framgång avgörande frågan, hurvida dess polemiska logik och marknadsföring ska komma att accepteras, kräver något mer. Ett tänkbart scenario vore att historien, med sin osynliga hand av glömska och allt grövre tidsperspektiv, gav Forslid och Ohlsson rätt. För deras huvudsakliga krav på dagens litteraturvetenskap, att den måste börja ägna sig åt något mer än tolkning av höglitterära texter, kommer förvisso att infrias, eftersom detta har skett redan innan de började skriva sin bok; om några år kan nytillkomna betraktare få för sig att Forslid och Ohlsson gick i bräsch för denna utveckling.

Emellertid är jag övertygad om att somliga brister hos boken även framledes kommer att förbli uppenbara. Den som först slår en är hur svag den empiriska underbyggnaden är för tesen att dagens svenska litteraturvetenskap mest bara skulle syssla med tolkning av höglitterära verk. Det räcker med att se på senare års nytillkomna projekt för doktorsavhandlingar eller postdokforskning, eller vilka ämnen som svenska litteraturvetare håller föredrag om på forskningskonferenser, för att inse att det här inte stämmer. Varför har man inte lagt ner några veckors arbete på att systematiskt inventera litteraturvetenskapens aktuella aktiviteter, när just deras fördelning spelar en så avgörande roll för bokens argumentation?

Viktigare är dock att själva sättet att argumentera för en reformation av disciplinen förefaller strategiskt missriktat på några grundläggande punkter. Det lyser litet för mycket av polemiska avsikter om den modell de konstruerat för att åskådliggöra litteraturvetenskapens aktiviteter.

I den är verksamhetsfälten sex till antalet: den höga litteraturens historia (1A), den låga litteraturens historia (2A), tolkning av den höga litteraturen (1B), tolkning av den låga litteraturen (2B), teori om den höga litteraturen (1C) samt teori om den låga litteraturen (2C). Modellen används tendentiöst för att definiera ett påstått missförhållande och mana fram existensen av en motståndare, en s.k. *strawman*, vilken av ohållbara skäl begränsar sig till enbart tolkning av höglitterära verk – vilket ter sig löjeväckande, när hela fem andra fält lämnas obrukade. Men det återstår ännu för Forslid och Ohlsson att bevisa att dagens litteraturvetenskap inte i nämnvärd utsträckning tillämpar historiska eller teoretiska perspektiv eller ägnar sig åt andra verk än de höglitterära – ja, och var i schemat hör de studieobjekt hemma som varken tillhör den höga litteraturen eller den låga litteraturen? (Jag erkänner att jag heller inte förstår vad det senare är, och om exempelvis Shakespeare och Charles Bukowski kan ingå). Nästan ingen av dagens litteraturvetare skulle gå med på att de tillhör de förstockade 1B-munkarnas skara, vilken Forslid och Ohlsson hävdar dominerar yrkeskåren (»den nuvarande inläsningen i ruta 1B [ ] sedan ett halvsekel fast i en till synes evig närläsning och tolkningsutläggning av höglitterära mästerverk« (s. 134 f.)). Och av dem som ägnar sig åt att forska och skriva om avancerad litteratur, den »hög«, vill jag tro att samtliga tvekar inför att kännas vid de karriärstiska och självhögtidliga bevekelsegrunder som Forslid och Ohlsson utgår från är de avgörande i sammanhanget.

Återkommande i boken är det raljerande, sarkastiska tonfallet om dem som ägnar sig särskilt åt framstående litteratur. Allt från inledningens stämmningsbilder från Språk- och litteraturcentrum i Lund, där de »tempeltjänare« avhånas som inför ett dagsseminarium om 50-talets lyriska lundaskola tänt stearinljus (s. 7 f.), till en attack på Schiller (!) för att han omhuldat estetikens värld samtidigt som han blivit försörjd av en furste (s. 49). Riktigt intressant är det här uttalandet:

Ur litteraturvetenskapligt perspektiv bör frågan vara hur vi bäst producerar intressanta och nyskapande *litteraturvetenskapliga* verk. Om dessa sedan behandlar Selma Lagerlöf eller Jan Guillou är rimligen sekundärt. En nyskapande text om Guillous roll i modern svensk litterär offentlighet bör premieras högre än en svag Lagerlöfstudie. Litteraturvetarna måste sluta åka snålskjuts på de uppburna diktarnas status och prestige. En studie av Ekelöfs poesi blir inte värdefull bara för att Ekelöfs dikt är det. (s. 102)

Forslid och Ohlsson återkommer även i sina olika *promotion*-texter för boken till just Ekelöf, och alltid i samma spydiga tonfall. Några sidor längre fram heter det: »Att skriva vackert om Gunnar Ekelöf båtar föga om de presumtiva läsarna istället chattar direkt med Linda Skugge på nätet«. (s. 108) Här finns ett populistisk direktiv för litteraturvetenskapen. Inte bara på det viset att den ska rätta sig efter vad flertalet intresserar sig för, utan också efter vad som för tillfället är mest inne. Samtidigt är argumentationen grov och oklar. När inträder de omständigheter under vilka det »båtar föga« för litteraturvetenskapen att skriva välformulerat om Gunnar Ekelöf? Vidare: naturligtvis är det mycket bättre med en bra studie än med en dålig. Denna truism får dölja den svårare frågan om under vilka villkor det *inte* är egalit huruvida det är Selma Lagerlöf eller Jan Guillou som studeras. Dock har Forslid och Ohlsson i inledningen berättat om hur de gjort studenter som avfärdat Guillou som studieobjekt till föremål för en terminslång »avprogrammering« (s. 7), vilket förklarar en del. Men vad menar författarna med att »Litteraturvetarna måste sluta åka snålskjuts på de uppburna diktarnas status och prestige«?

Jag hajade till redan inför den version av texten som publicerades i *TFL*, där det hette: »Idag försöker litteraturvetarna åka snålskjuts på de uppburna diktarnas status och prestige.« (2005:4, s. 16) Formuleringen har alltså skärpts, från ett uttryck för förtrytelse över denna förhåvelse, till ett påbud. Nå, hur är det, försöker litteraturvetarna åka snålskjuts eller måste de sluta med det? Jag kan inte ens föreställa mig att någon enda av de många forskare som studerar och skriver om

avancerad litteratur skulle känna igen sig eller ta till sig denna uppmaning. Snarare konstruerar Forslid och Ohlsson här ett retoriskt stup, över vilket man ska kunna tvinga sina motståndare: alla som ägnar sig åt framstående litteratur ska kunna misstänkliggöras som blott strebrar, som kråmar sig i glansen från den höga dikten.

De brister hos boken som jag nu har berört – den svaga empiriska underbyggnaden, den oklara argumentationen, den missiktade polemiken och tilltron till populistiska (och därmed humanistiskt ovetenskapliga) principer för litteraturvetenskapen – är tecken på att boken har skrivits alltför snabbt och i teoristyrd hänförelse. De grundläggande tankefelen kan ha uppstått när den värdeneutrala men trend- och marknadsanpassade forskning som föresvävar Forslid och Ohlsson ska befrias från det faktum som varje läsare inser, nämligen att det finns en oerhörd massa saker hos avancerad litteratur som är särskilt intressanta och som må studeras utan att detta väcker förtrytelse. Det som lyser med sin frånvaro i boken är en seriös diskussion om litterär kvalitet.

Misstanken att författarna saknar ett genomtänkt begrepp om kvalitet i litterära sammanhang besannas när de kommer in på Carl Fehrman. Denne ses »hylla« en föräldrad »värdeobjektivism« när han »citerar instämmande en utländsk kollega som menar 'som axiom' att 'några konstverk är bättre eller sämre än andra, och att deras litteraturhistoriska betydelse avgörs av någon form av bedömning i kvalitativa termer'.« (s. 49 f.) Som jag ser det formulerar Fehrman i själva verket det humanistiska engagemangets minimum. För att se var gränserna går för det, räcker det med att formulera motsatsen: att inget konstverk skulle vara bättre än något annat i något enda avseende och att deras litteraturhistoriska betydelse inte avgörs av någon form av bedömning i kvalitativa termer. Det krävs en hel del advokatyrer och oärlighet för att kunna skriva under på ett sådant påstående.

I vår tid granskas de knänsatta värdekriterierna skarpsinnigt och befins historiskt situerade

och belastade. Att exempelvis en rad esteticistiska skäl för att läsa klassiker har genomskådats, vilket applåderas på de lärarhögskolor där man föredrar grupparbeten om teveprogram framför det elitistiska litteraturstudiet, innebär dock inte att varje föreställning om litterär kvalitet skulle vara en villfarelse. Heller inte att andra och hållbara skäl för att ägna särskild uppmärksamhet åt avancerad litteratur skulle saknas.

Frågorna om litterär kvalitet handlar i vidaste mening om varför somliga böcker i högre grad än andra förmår göra olika slag av förtjänstfulla saker med sina läsare. Redan att börja reflektera över detta problemfält innebär en underminering av det populistargument som går ut på att ingenting egentligen är bättre än något annat, men att flertalets konsumtionsval dels ger den enda säkra värdeomätaren, dels visar vägen för en aktualitetsanpassad litteraturvetenskap. Frågorna om litterär kvalitet undvika i *Hamlet eller Hamilton?* men motsvaras av ett särpräglat styrkebegrepp som författarna utvecklar i aggressiv riktning i den första av de debattartiklar i *Dagens Nyheter* (5/10 2007) som marknadsförde boken. Jag citerar:

Lyriken har funnits i alla tider och kommer att fortsätta existera i alla tider. Däremot har en viss sorts poesi marginaliserats: den som är skriven för att andäktigt läsas och tolkas i ensamhet på kammaren. I dag verkar lyriken på andra arenor, i andra offentligheter. Rock- och poplyrik. Estradpoesi. Poesifestivaler. Ta exempelvis Tom Malmquist som tidigare i år utkom med en initierad och hyllad diktsamling om den kampinriktade hockeyvärlden. Nu följer han upp denna diktsamling med en countryskiva med likartad maskulin problematik.

Litteraturen står fortsatt stark i vår tid.

Svensk litteraturvetenskap gör det inte.

Vad betyder »stark« här? Suggestionsmomentet i de besynnerliga vändningarna – när betecknades senast en diktsamling som »initierad«? – underförstår att litteraturvetenskapens nuvarande brist på styrka beror på för stort avstånd till sådant som den muskelstarka, kampinriktade hockeyvärlden och för stor närhet till den själspiga poesin för »andäktigt« läsning. Visserligen

är det uppenbart nonsens att lyriken nu verkar på »andra« arenor, eftersom läsning i ensamhet fortfarande är en utbredd sysselsättning – men ordvalet följer logiken i denna missriktade offentlighets-, kraft- och majoritetsdiskurs. Återigen: redan lite basal reflektion om vad litterär kvalitet innebär, skulle dra undan mattan för denna populistiska rundgång.

Om litteraturvetenskapen vill spela en meningsfull och betydande roll för samhället och dess individer, bör den rimligen ägna väsentlig uppmärksamhet åt hur litteraturen kan vara och har varit människor till hjälp och gagn och mening. Den frågan har i alla kulturer och i alla tider utgått från att olika verk besitter dessa förmågor i olika hög grad – på gott och ont, naturligtvis. Dessa förmågor spelar också en avgörande roll för dem som dras till litteraturvetenskapen, som läsare, studenter och yrkesverksamma av olika slag, eftersom det är bekant att litteraturen rymmer allt som någonsin har sysselsatt och stimulerat människans möjlighetssinne. Att söka och förmedla dessa krafter vore en tänkbar väg att anvisa den stagnerade litteraturvetenskapen i *Hamlet eller Hamilton?* men boken ger aldrig uttryck för fascination eller andra starkare känslor för något litterärt verk, inte heller de låga – författarna livas bara upp då de ska raljera över de forskare som just hyser starka känslor för den avancerade litteraturen.

Jag spår att *Hamlet eller Hamilton?* inte kommer att skörda några större framgångar, varken i nära eller avlägsen framtid. Dess författare har rätt i att vi litteraturvetare måste göra oss mer strategiskt medvetna och nyttiga. Men för att spela en meningsfull roll för samhället och dess individer bör detta ske mindre genom anpassning till offentlighetens och marknads konjunkturer och mer i tillitsfull insikt om de betydande resurser som ämnet förfogar över. Om litteraturvetenskapen befinner sig i kris så består den i alltför lågeffektiv utvinning av litteraturens egna oerhörda krafter.

FD Anders Mortensen, Lunds universitet

## Fortsatt förträngning

I debattboken *Den möjliga litteraturhistorien* från 1995 pläderade Gunnar Hansson för en mer läsartillvänd litteraturvetenskap, en litteraturvetenskap som i högre utsträckning beaktade den litteratur som läses av en bredare allmänhet och, istället för att värna om förment universella värden, inriktade sig på hur texter används i olika sammanhang. I Hanssons framställning märks en stark tilltro till läsarperspektivets möjligheter att omvandla litteraturvetenskapen som ämne. Han drömde om en mindre hierarkisk litteraturvetenskap som var mer inriktad på människors meningsskapande i olika sammanhang. Hansson menar emellertid att den dominerande litteraturvetenskapen varit ovillig att ta till sig av insikten att mening och värde är subjektivt och kulturellt betingade, dels på så vis att vissa texter fortsätter att åtnjuta en självklar och orubblig auktoritet, dels genom att läsarens delaktighet i meningsskapandet förträngts eller negligerats på olika sätt (Hansson, 1995, kap 1, 4). En liknande frustration över att läsarperspektivet inte fått något verkligt genomslag kan skönjas hos Kathleen McCormick, som tycks mena att litteraturvetenskapen, trots insikten att mening och värde är kulturellt konstruerade, i hög utsträckning agerar som om ingenting hänt – man fortsätter att värna om ett snävt urval av kanoniserade texter, och döljer sin egen delaktighet bakom ett skimmer av objektivitet och självklarhet (McCormick, *The Culture of Reading and the Teaching of English*, 1994, kap 1–3).

Mottagandet av Hanssons egen avhandling, *Dikten och läsaren* (1959), kan sägas illustrera den textaktiva förståelse som enligt flera forskare varit förhärskande inom ämnet. Begreppet *textaktiv* hämtas från Norman Holland och avser en uppfattning om mening och värde som förborgade i texten, detta till skillnad från en *läsaraktiv* förståelse som tvärtom ser mening och värde som någonting vi tillför eller konstruerar. Hanssons avhandling, som studerar ett antal

elevers läsning av välbekanta dikter, anklagades för att acceptera fullkomligt »groteska« fel-läsningar (Thomas von Vegesack, *Ny Tid*, 1/9 1959). Särskilt omtalad blev en folkhögskole-elevs läsning av Runebergs »Den enda stunden«. Dikten, som traditionellt sett tolkats som en kärleksskildring, uppfattades av eleven som en skildring av diktarens möte med en älgdjur (Hansson, 1959, s 274 f.). Flera kritiker menade att denna och liknande tolkningar avlägsnats sig alldeles för långt från »dikten själv« (Se till exempel Olle Holmberg, *DN*, 21/5 1959; Lars Bäckström, *Perspektiv*, 1959; Victor Svanberg, *ST*, 9/9 1959; Alrik Roos, *Samtid & Framtid*, 1959; Helmar Lång, *SkD* 22/6 1959; Vegesack). Den outtalade uppfattningen tycks vara att eleven skändat Runebergs dikt genom att insinuera att den skulle handla om något så trivialt och vardagligt som en mans möte med en älgdjur.

Men är tolkningen, som dessa kritiker hävdade, så uppenbart felaktig eller orimlig? I sin helhet lyder dikten:

Allena var jag,  
han kom allena;  
förbi min bana  
hans bana ledde,  
han dröjde icke,  
men tänkte dröja,  
han talte icke,  
men ögat talte. –  
Du obekante,  
du välbekante!  
En dag försvinner,  
ett år förflyter,  
det ena minnet  
det andra jagar;  
den korta stunden  
blev hos mig evigt,  
den bittra stunden,  
den ljuva stunden.

Enbart utifrån texten kan elevens tolkning, enligt min mening, inte avfärdas: vem »han« är framgår inte av texten. Det enda som kan te sig något besynnerligt utifrån elevens tolkning är möjligen strofen »han talte icke«, vilken kan te sig malplacerad om den avser en älgdjur, som

man knappast förväntar sig ska tala. Å andra sidan står det inte *att* han talar, vilket skulle utsluta en sådan tolkning. Vad som gör tolkningen orimlig i kritikernas ögon är snarare valet av kontext, det vill säga vad som läses in i texten. För det råder ju ingen tvekan om att också kritikerna »läser in« något som inte står i texten: det står inte att »han« är en älskare eller att »jag« är en kvinna. Vi skulle lika gärna kunna tänka oss att diktjaget är en man. Kritikerna läser dock in en heterosexuell parrelation utifrån sina specifika förväntningar och förförståelse. Med detta vill jag endast framhålla att skillnaden mellan kritikernas tolkning och elevens tolkning inte är att de förra läser vad som faktiskt står i texten, medan den senare läser in något som är helt personligt. Tvärtom gör båda antaganden och tillför en kontext. Även om vi aldrig får veta något om elevens bakgrund så ligger det nära till hands att anta att dessa associationer till skogsvandringar och friluftsliv har sin förklaring i elevens egna erfarenheter och hemförhållanden.

Älgtolkningen har sedermera blivit något av en kuriositet inom litteraturvetenskapliga kretsar. Episoden är allmänt känd och har inte sällan använts som argument mot en relativisering av mening och värde. Och det faktum att älgtolkningen fortsatt att dyka upp i den litteraturvetenskapliga debatten kan, menar jag, läsas som ett uttryck för att vi fortfarande befinner oss i ett textaktivt paradigm, där texten antas bära på en inneboende mening. Som bland andra David Bleich påpekat finns det en utbredd rädsla för det subjektiva inom litteraturvetenskapen. Trots att forskningen visat att värde och mening skapas i samspel mellan text och läsare förefaller litteraturvetenskapen ovillig att dra ut konsekvenserna av denna insikt.

Torbjörn Forslids och Anders Ohlssons nya debattbok, *Hamlet eller Hamilton?* (2007), tycks emellertid ge uttryck för ett mer läsaraktyvt synsätt. Författarna framhåller att den litterära textens värde alltid är relativt. »Det handlar om att tillskriva en litterär text värde, snarare än om att frilägga en av betraktaren

oberoende egenskap i texten«, heter det bland annat (s. 90). Som en följd därav förespråkar de en utvidgning av litteraturbegreppet då det inte längre finns några hållbara argument för att syssla med ett snävt urval av kanoniserade texter. Och allt detta är det lätt att hålla med om. Vem kan idag klamra sig fast vid föråldrade föreställningar om ett inneboende och universellt värde i texterna?

Forslid och Olsson menar att den så kallade »krisen« inte är en kris för litteraturen, utan snarare för litteraturvetenskapen som urholkat sin relevans för en bredare allmänhet genom att ägna sig åt snäva, inomvetenskapliga frågeställningar och ett ytterst begränsat utbud av litteratur. Dessutom har litteraturvetarna, enligt Forslid och Ohlsson, skurit loss texterna från den yttre verkligheten och läst dem som slutna, estetiska system. Till följd av denna snäva inriktning på kanoniserade texter och interna problemställningar har litteraturvetenskapen gjort sig och texterna ointressanta för den diskussion om livet där litteraturen, enligt de flesta så kallade vanliga läsare, hör hemma. Deras lösning blir följaktligen att inrikta sig på de texter och frågeställningar som har potential att tala till en bredare allmänhet. Forslid och Ohlsson resonerar således ytterst pragmatiskt. De menar, något tillspetsat, att vi borde ägna oss åt sådant som har potential att »gå hem«, som kan tilltala en större publik. Litteraturvetarna måste anpassa sig efter målgruppens smak och intresse.

Detta resonemang kan man givetvis ha invändningar mot. Ska vi verkligen låta oss styras av sådana populistiska argument? Är syftet med verksamheten enbart att tilltala en större publik? Men även om man kan ha invändningar mot själva motiveringen så kan jag i stora drag sympatisera med diagnosen och slutsatserna. Här vill jag emellertid inte dröja vid dessa frågor, utan istället inrikta mig på hur författarna förhåller sig till det ovan skisserade läsarperspektivet. Vi har redan konstaterat att Forslid och Ohlsson ser litterärt värde som något relativt. Pläderingen för ett vidgat verk-



samhetsfält springer åtminstone delvis ur insikten att texter kan ha olika mening och värde för olika läsare. Utifrån ett sådant perspektiv är inte uppgiften att pådyvla någon sina egna smakomdömen, utan snarare undersöka hur texter används i olika sammanhang, som en del i och uttryck för människors menings- och identitetsskapande. Istället för ett normativt och vertikalt kulturbegrepp närmar vi oss alltså ett icke-hierarkiskt och horisontellt, enligt vilket kultur inte avser »den goda litteraturen« utan snarare människors meningsskapande i olika sammanhang. Utifrån detta perspektiv finns det också en viktig poäng med att lyfta fram andra texter och andra sätt att läsa, eftersom kanon och den förhärskande tolkningsgemenskapen kan sägas ge uttryck för makt och ideologi. Den är, som feministisk, postkolonial och annan ideologikritisk forskning visat, förbunden med maktstrukturer i det omgivande samhället. Att öppna litteraturvetenskapen för andra texter och andra sätt att läsa kan därmed ses som ett sätt att utmana den kulturella hegemonin och ge plats för »de andra«.

Forslid och Ohlsson uppehåller sig emellertid inte nämnvärt vid den ideologiska aspekten. Personligen skulle jag vilja framhäva att förändringarna inom litteraturvetenskapen också har med ideologiska förskjutningar i det omgivande samhället att göra. Utöver de förklaringar som Forslid och Ohlsson tar upp – populärkulturens utbredning, mediasamhället – skulle jag vilja poängtera att utmaningen mot kanon i hög grad utgått från marginaliserade grupper som tagit sig in på den akademiska arenan och tillämpat sina egna perspektiv och värderingar. Den feministiska litteraturforskningen har visat hur den gamla, förment neutrala kanon var delaktig i det patriarkala förtrycket av kvinnor. Den visade att det som antogs vara »universellt« snarare uttryckte en liten grupp läsares intressen och ideologi. Flera av de tidiga feministiska kritikerna, däribland Kate Millett, intog en läsarakтив hållning i den meningen att de inte hymlade med sin egen ideologi, utan

tvärtom bejakade den som en nödvändig och produktiv förutsättning för tolkning och värdering. Kopplingen till läsaren och det omgivande samhället framstod därmed som central. Postkolonial, marxistisk och queerfeministisk forskning har på ett motsvarande sätt utmanat den förhärskande tolkningsgemenskapen, som härigenom har avslöjat sin förankring i läsarens kulturella och ideologiska position.

Forslid och Ohlsson talar alltså för en utvidgning av litteraturbegreppet, men tycks alltjämnt sätta texten, inte läsaren, i centrum. De vill även öppna litteraturvetenskapen för nya slags texter för att utvinna vad dessa har att säga om ting som kan tänkas angå vanliga läsare, det vill säga frågor om erfarenhet, sociala relationer och så vidare. Men de relativiserar aldrig texternas mening. Forslid och Ohlsson för alltså inte någon ingående diskussion om att texterna kan ha olika betydelse för olika läsare, eller att läsarens kulturella och samhälleliga bakgrund inverkar på läsning och värdering av texter. Att läsa texterna i relation till olika kontexter och se vad de kan ha att säga om exempelvis »den svenska välfärdsstaten« eller »mannens roll i det nya samhället« kan visserligen vara en strategi att »öppna« texterna och visa på deras relevans för omvärlden, men jag saknar ändå en mer ingående diskussion om läsarens roll. Trots talet om de subjektiva preferenserna framstår läsaren som påtagligt passiv i deras framställning. Som jag förstår Forslids och Ohlssons förslag handlar det inte om att inkludera en aktiv läsare utan om att inkludera andra texter; om att undersöka vad *texterna* har att säga om det ena eller det andra. I den meningen inordnar de sig i ett traditionellt textaktivt paradigm, enligt vilket det är forskarens roll att utlägga texternas förmodat relevanta budskap – men som samtidigt förtränger läsaren som legitimt studieobjekt (se till exempel modellen på s. 86).

Utifrån ett läsarperspektiv kan man emellertid säga att det aldrig kan finnas någon »ren« text, och att studiet av litteratur därmed alltid, oavsett om vi låtsas om det eller ej, inbegriper

en läsare som befinner sig i ett socialt och kulturellt sammanhang. Med sitt fokus på texterna tycks således paret Forslid och Ohlsson inordna sig i den textaktiva tradition som jag menar är förhärskande inom ämnet. Även om de alltså utmanar vissa aspekter av det som man skulle kunna beteckna litteraturvetenskapens doxa – framför allt urvalet – och ger en rad konstruktiva förslag till förändringar så reproducerar de (eller avstår åtminstone från att utmana) andra delar av doxan, till exempel inriktningen på texterna, föreställningen om objektivitet, forskarrollen och så vidare. Här utgår jag från Hanne Andersson som i sin avhandling, *Doxa och debatt* (2008), använder sig av »doxa« som en beteckning för de etablerade föreställningar och praktiker som inte behöver rättfärdigas inom ämnet. Hon menar att det inom dagens litteraturvetenskap finns vissa doxor som är möjliga att utmana – urvalet – medan andra frågor bemöts med tystnad eller inte ifrågasätts över huvud taget – forskarrollen, objektiviteten och textanalysen. Sett ur det perspektivet framstår Forslids och Ohlssons utmaning som relativt konventionell. Med sin kritik av det snäva litteraturbegreppet och plädering för en bredare, historisk och kulturanalytisk approach skriver de in sig i en tradition som går tillbaka till bland andra Schüeck och Lönnroth. I likhet med sina föregångare argumenterar de inte för det subjektivitas nödvändighet, utan intar en rent pragmatisk hållning.

Även om jag alltså kan sympatisera med stora delar av Forslids och Ohlssons resonemang tycker jag inte att de går tillräckligt långt. *Hamlet eller Hamilton?* är fortfarande fast i det textaktiva paradigmet då den förtränger läsarens delaktighet. Men som bland annat receptionsforskningen har visat är det omöjligt att hålla oss själva och omvärlden utanför studiet av litteratur. I läsningen omsätter vi vår verklighetsförståelse, våra erfarenheter, begär, värdering-

ar, politiska och kulturella åskådningar, och är därmed alltid delaktiga.

Genom att inkludera en aktiv läsare tvingas vi ge upp illusionen om en ren och oskuldssfull verksamhet. Utifrån ett läsarperspektiv är texten indragen i en kamp som inte bara gäller textens mening, utan i lika hög grad läsarens värderingar, livsåskådningar och ideologi. Forslid och Ohlsson vill öppna litteraturvetenskapen mot samhället och omvärlden, vill bryta isoleringen, och ett sätt att göra detta är att göra upp med föreställningen om en ren, av samhället obefläckad, text och läsning, och istället bejaka läsaren som en aktiv medproducent. Utan förförståelse, ideologi och begär har vi ingenting att öppna texten med, ingen kontaktyta som möjliggör för oss att gå i dialog med texten, och inte heller någon motivering till att läsa över huvud taget. Det är, som bland annat den feministiska forskningen har visat, lönlöst att försöka hålla läsaren och omvärlden utanför studiet av litteratur. För att utvinna någon mening ur texten måste vi göra bruk av våra personliga och kulturella resurser.

Utifrån ett sådant perspektiv finns det anledning att ta den ovan nämnda älgtolkningen på allvar därför att varje tolkning, inklusive den akademiska, utgör en förhandling mellan texten och det som Paul Ricœur benämnt läsarens prefiguration, det vill säga den förförståelse som vi tar med oss in i tolkningsprocessen. Därmed ligger det också i själva tolkningens natur att den också säger oss något om läsaren. Vi är alltid en del av den text som konstrueras. I den meningen säger kritikernas tolkning av Runebergs dikt lika mycket om deras egen förförståelse som elevens »personliga« läsning gör. Man gör det alldeles för enkelt för sig om man, som flera kritiker tenderat att göra, viftar bort elevens tolkning som en personlig förvanskning av en i texten inneboende mening.

*Peter Westerlund, doktorand vid 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. Utförliga instruktioner finns på tidskriftens hemsida (<http://tfl.lit.gu.se>).

Texter skickas som bifogade dokument via e-post till tidskriftens adress: [tfl@lit.gu.se](mailto:tfl@lit.gu.se). 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, institutionstillhörighet, pågående forskning och eventuellt andra relevanta uppgifter.

## Prenumerationer & lösnummer

Ett år (fyra nummer): Studerande 150 kr; privatpersoner 200 kr; institutioner 280 kr.

Två år: Studerande 300 kr; privatpersoner 400 kr; institutioner 560 kr.

Enkelnummer 75 kr, dubbelnummer 125 kr. Nummer ur äldre årgångar (1999 och tidigare) 25 respektive 40 kr.

Prenumerationer och lösnummer kan beställas från redaktionen via brev, telefon eller e-post ([prenumeration.tfl@lit.gu.se](mailto:prenumeration.tfl@lit.gu.se)).

Plusgiro 63 90 65-2

IBAN: SE47 9500 0099 6034 0639 0652

BIC: NDEASESS.



»Med klädsam blygsamhet drog Hegel slutsatsen att historien hade kulminerat inuti hans eget huvud – ett påstående som bara ledde till ännu mer historia, i form av Kierkegaards, Marx, Nietzsches, Adornos och andras ständiga grälände på honom. Det enda som ett försök att lägga ner historien vanligen lyckas med är att sätta fart på den igen.«

Terry Eagleton