



2008:1
Intermedialitet

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

Tel: 031-786 45 59

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

Tidskriften stöds av Kulturrådet och Vetenskapsrådet. Detta nummer stöds även av
Letterstedtska föreningen och Helge A:xson Johnsons stiftelse.

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

Sättning: Richard Lindmark

Omslag: Dan Borg

Tryck: Munkreklam AB

ISSN: 1104-0556

2008:1

Reflektion/Konfrontation/Diskussion	5
Litteraturvetenskap i omvandling? Stafettdebatt Torbjörn Forslid & Anders Ohlsson, Anna Williams, Leif Dahlberg, Annelie Bränström Öhman, Thomas Olsson	
Intermedialitet	21
Jørgen Bruhn	
Vad vill bilder?	39
W.J.T. Mitchell	
Ikonicitet	59
Lars Elleström	
Mimesis i maskinens tidsålder	75
Sara Danius	
Reception/Bevakning/Kritik	89
Hanne-Lore Andersson, Åsa Arketeg, Staffan Bergsten, Carin Franzén, Mats Jansson, Bengt Landgren, Jesper Olsson, Janina Orlov, Magnus Persson, Anders Pettersson, Mattias Pirholt, Agneta Rehal-Johansson, Johan Schimanski, Örjan Torell, Stephen Wolfe	

Två stora händelser kommer att låta sig märka under det kommande utgivningsåret. Dels kommer tidskriften från och med i vår att anpassas till de förändrade strukturer som nutidens teknologiska utveckling både skapar och erbjuder. *TFL* kommer därför att bli tillgänglig i fulltextformat på internet, för närvarande med viss fördröjning. Pappersupplagan kommer att ges ut som tidigare men tanken är att öka *TFL*:s tillgänglighet för såväl prenumeranter, studenter, lärare och andra intresserade av litteratur och litteraturvetenskap. Mer detaljerad information om internetversionen presenteras sist i detta nummer.

Göteborgsredaktionen vill också redan nu passa på att flagga för den *TFL-konferens* som kommer att äga rum den 17–18 oktober i Göteborg. Vi planerar för två halvdagar med föreläsningar och diskussioner kring temat »Litteratur och politik«, ett ämne som under de senaste åren har fått förnyad aktualitet. Notera gärna dessa datum redan nu – inbjudan och mer information kommer i nästa nummer.

Tidskriften är, och skulle i än högre grad kunna vara, en resurs som debatt- och samtalsforum. Vi vill därför än en gång välkomna spont-

ant insända bidrag av kortare eller lite längre format till avdelningen »Reflektion/Konfrontation/Diskussion«. Samtalet om litteraturvetenskapens centrala frågeställningar, om dess teoretiska såväl som praktiska betingelser, fortsätter naturligtvis under det kommande året. I detta nummer har vi låtit en fördjupande stafett-diskussion om de pågående strukturella förändringarna, bland annat orsakade av anpassningen till Bologna-modellen, löpa från institution till institution. Med denna stafettdebatt slutar en av av förra årets redaktörer, Anders Johansson, och Göteborgsredaktionen vill tacka honom för hans engagerade arbete med tidskriften under det gångna året.

Årets första nummer ägnas i övrigt temat *intermedialitet*, ett stort och brokigt fält med en lång historia, många ingångar och teoretiska bakgrunder, som ständigt tycks finna ny aktualitet. Jørgen Bruhn, W.J.T. Mitchell, Lars Elleström och Sara Danius presenterar alla artiklar som speglar ett forskningsfält i förändring vilket har stor potential att förse såväl kulturstudier som litteraturvetenskap med redskap för att förstå och påverka vår i allra högsta grad intermediala samtid.

Camilla Brudin Borg

REFLEKTION/ KONFRONTATION/ DISKUSSION

Litteraturvetenskap i omvandling? Stafettdebatt

Annelie Bränström Öhman (1960) är universitetslektor i litteraturvetenskap vid Umeå universitet. Hennes bok *»kärlek! och någonting att skratta åt! dessutom«: Sara Lidman och den kärleksfulla blicken* kommer att publiceras under våren 2008.

Leif Dahlberg (1962) är docent i litteraturvetenskap, lektor i kommunikation på Skolan för datavetenskap och kommunikation, Kungliga Tekniska högskolan, Stockholm. Han bedriver forskning om juridik och kultur och kring berättande i och med »nya« medier.

Torbjörn Forslid (1962) är docent i litteraturvetenskap vid Konst, kultur och kommunikation (K3), Malmö högskola.

Anders Ohlsson (1956) är professor i litteraturvetenskap vid Lunds universitet.

Forslid & Ohlsson har tillsammans publicerat *Hamlet eller Hamilton? Litteraturvetenskapens problem och möjligheter* (2007) och arbetar för närvarande gemensamt med projektet »Författaren på scen 1890–2008: från Selma Lagerlöf till Björn Ranelid«.

Thomas Olsson (1946) är prefekt vid litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet och har skrivit *Idealism och klassicism: en studie kring litteraturhistoria som vetenskap under andra hälften av 1800-talet med utgångspunkt i C.R. Nybloms estetik* (1981).

Anna Williams (1957) är professor i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet. Arbetar för närvarande med en bok om Agnes von Krusenstjernas författarskap och en utgåva av hennes brev.

likhet med universitetsväsendet i stort står svensk litteraturvetenskap inför en ganska oviss framtid. Om villkoren (Bologna-anpassning, minskat studentunderlag) till viss del är de samma över hela landet, skiljer sig både möjligheterna och sätten att hantera situationen. *TFL* satte igång en stafett, där två frågor och den växande mängden svar i tur och ordning skickades till ett antal lärare och forskare från olika lärosäten.

1. Litteraturvetenskapens framtid ser i flera avseenden oviss ut. För det första är anpassningen till Bolognakraven i full gång, med allt vad det innebär av ändrade kursplaner och nya institutionella konstellationer. För det andra har de senaste årens sjunkande söktryck på grundutbildningen medfört att flera institutioner brottas med akuta ekonomiska problem, nedskärningar eller rent av hotas av nedläggning. Hur ser situationen och de konkreta åtgärderna ut på er/era institution/institutioner? Hur tacklas svårigheterna/möjligheterna? Borde något göras annorlunda?

2. Mot bakgrund av dessa konkreta realiteter kan man ställa en mer övergripande fråga: vilket existensberättigande har litteraturvetenskapen idag? Behövs det överhuvudtaget undervisning och forskning i litteraturvetenskap? Varför?

Anders Johansson & Nils Olsson

Torbjörn Forslid, Malmö högskola, & Anders Ohlsson, Lunds universitet

1. Vårvintern 2006 publicerades Högskoleverkets *Utvärdering av ämnena litteraturvetenskap och retorik vid svenska universitet och högskolor*. Bortsett från några kommentarer i kulturdebatten har den förtigits inom det litteraturvetenskapliga fältet. Det är synd. Som utvärderarna konstaterar har ämnet stor lärar-kompetens, goda utbildningar och entusiastiska studenter. Ändå är krisstämningen tydlig inom disciplinen. Litteraturvetenskapens problem och relativa marginalisering förbinds här med utvecklingen i det omgivande samhället. Men det handlar också om ett bristande akademiskt ledarskap, menar författarna. Istället för att förändra och utveckla i takt med tiden har ämnets företrädare grävt ner sig i skyttegravarna. I synnerhet de äldre universitetet domineras av

ett »vidhållande och ett starkt försvar av den gamla identiteten«. Såväl ämnets grundkurser som forskarutbildning har under senare decennier genomgått »förvånande små förändringar«: »Förmedlingen av den litteraturhistoriska kanon ses som den centrala uppgiften, ämnes- och teorireflexionen förefaller liten«.

Varje högskola, varje institution och i princip varje enskild kurs befinner sig idag i en stenhård marknadssituation. Pedagogiskt fortbildade lärare, liksom annan kvalitetssäkring av utbildningen, är förvisso viktigt. Men om en enskild kurs inte får tillräckligt med sökande överlever den inte länge – oavsett alla andra kvaliteter den kan rymma. Särskilt utsatta i detta sammanhang är grundkurserna. Vi själva tillhör olika lärosäten, Lunds universitet och Malmö högskola. Vi samarbetar problemfritt i forskningssammanhang och har också haft gemensamma kurser på påbyggnadsnivå. Ändå är vi båda beroende

av att studenttillströmningen på de inledande grundkurserna är tillräckligt hög.

Malmö och Lund konkurrerar alltså i mycket om samma studenter. Men man har olika förutsättningar och villkor att lyfta fram: det anrika universitetet med månghundraårig humanistisk tradition kontra den moderna uppstickaren. Den som befinner sig i ett underläge – i detta fall Malmö – får utforma och profilera sin utbildning med hänsyn till detta. Även om ämnet i samband med Bolognaprocessen får en ökad internationell anknytning kvarstår en av marknadslogikens grundregler: »All business is local«.

Man kan organisera undervisningen på en mängd olika vis. Att låta litteraturhistorien utgöra en kronologisk ram är bekvämt, men långt ifrån det enda sättet. På Konst, kultur och kommunikation (K3) vid Malmö högskola ingår Litteraturvetenskap som ett av tre huvudämnen – tillsammans med Medie- och kommunikationsvetenskap och Kulturvetenskap – i kandidatprogrammet »Kultur och medier«. I det nya Bolognasystemet kommer undervisningen i huvudämnena att vara organiserad enligt principen: produktion, konsumtion och representation.

Den första terminen är inriktad på den litterära produktionens villkor och förutsättningar. Vilka genrer (skön- och facklitterära) och vilka författarroller har historiskt premierats? Och hur påverkas olika aktörer på det litterära fältet – författare, förlag, läsare – av samhälleliga faktorer som klass, kön och globalisering? Att kursen tematiskt ställer producentledet i fokus ska inte förstås som att den är helt litteratursociologiskt inriktad. Tolkning och analys av litterära texter av olika slag och från skilda tider är en grundläggande komponent. Inte heller innebär detta att den historiska dimensionen försvinner. Tvärtom är en av huvudpoängerna just att visa på den litterära framställningens skiftande förutsättningar förr och idag.

Den andra terminen är inriktad på litteraturens »mottagarsida«: publikens och läsarnas

förståelse och kulturella strategier i mötet med texter av skilda slag. Hur såg läsarpresentationen ut förr och hur fungerar den i dagens litterära offentligheter? På vilket sätt formas och förvandlas litteraturkonsumtionen i spänningsfältet mellan ekonomi, klass och kön?

Den tredje terminen – Litteraturvetenskap: representation – motsvarar i någon mån den traditionella C-nivån och har också ett tydligare teoretiskt fokus.

Vi påstår inte att denna organisation av undervisningen är svaret på alla problem – verkligen inte. Däremot är det ett alternativt sätt att strukturera undervisningen. En sådan indelning betonar litteraturens relation till det omgivande samhället. Förhoppningsvis ökar därmed studentens framtida anställningsbarhet. Den tolkande dimensionen i undervisningen kommer fortsatt att bestå, likaså den historiska. Dock med något mindre emfas.

När det gäller den nya, avancerade nivån inom Bolognasystemet har de äldre lärosätena med sin ämnesmässiga bredd en konkurrensfördel. På Språk- och litteraturcentrum i Lund följer sedan höstterminen 2007 ett tjugofemtal studenter det internationella masterprogrammet »Literature – Culture – Media«. Det drivs i samverkan mellan litteraturvetenskap och språkämnen (engelska, franska, ryska och spanska). Förutom gemensamma kurser med undervisning på engelska, erbjuds studenterna fördjupningskurser i sin egen inriktning samt valbara kurser som de kan använda för att profilera sin utbildning, oavsett om de siktar mot fortsatta studier eller vill öka sin »anställningsbarhet«.

Detta är bara ett par exempel på hur litteraturvetenskapen kan förankra och utveckla sin verksamhet i nya miljöer och kontexter. Systemet ger de olika aktörerna stor frihet. Men med denna frihet följer också ett ansvar att utveckla verksamheten så att den bättre kopplas till behov och efterfrågan i omvärlden – i detta fall hos de presumtiva studenterna. Som HSV konstaterar finns det inom litteraturvetenska-

pen »en betydande beröringsångest i förhållande till allt nyttotänkande«. Förmår ämnet göra upp med denna mentala blockering vore mycket vunnet.

2. Även om den litteraturvetenskapliga undervisningen befinner sig i ett problematiskt läge, är förutsättningarna för ämnet litteraturvetenskap i grunden inte sämre idag än under dess glansdagar då det fungerade som ledande bildnings- och kulturarsämne. Det går bra för bokbranschen. Litteraturens kraft och lockelse är obruten i vår tid. Läsandet ökar med ökad fritid, samtidigt som de »nya« medierna – från film till TV-spel – i hög utsträckning är textbaserade och kan ges fördjupad förståelse med hjälp av sådana analytiska grepp som ingår i den litteraturvetenskapliga kompetensen. I rent kvantitativa termer ägnar sig fler studenter och lärare än någonsin åt litteraturstudier. Den teoretiska förankringen och textanalytiska kompetensen är därtill stor.

Förutsättningarna för ämnet är alltså i grunden goda – men de har samtidigt förändrats under det senaste halvsekle. Kännedom om de stora författarskapen och verken är inte som förr obligatorisk kunskap för den bildade medelklassen. Visserligen är det fortfarande många som läser böcker och romaner – men om författaren heter Enquist eller Mankell är ofta av sekundär betydelse, det är själva läsoplevelsen man vill åt. Inte heller är litteraturens och »den stora dikens« rangplats i mediehierarkin längre given. Gränsen mellan »högt« och »lågt« blir också allt mer flytande. Oavsett om vi vill det eller ej, är litteraturen en del av det postindustriella samhällets medvetandeindustri. Att i det läget upprätthålla en ämnessyn med rötter i ämnets barndom i tidigt 1800-tal – att slå vakt om och vårda »siare och skalder« eller »litterär kvalitet« – är både ohållbar och otaktiskt.

Expansionen av det litteraturvetenskapliga fältet tillika med de utmaningar som riktats mot en traditionell ämnessyn från exempelvis feministiska och postkoloniala utgångspunkter har

underminerat förutsättningarna för dem som fortfarande menar att litteraturvetenskapen skall fungera som en akademisk Idol-jury. En kvalificerad litteraturforskare bör rimligen kunna säga något mer analytiskt och meningsfullt om *Da Vinci-kodens* exempellosa framgångar än att detta är skräplitteratur som synliggör kulturskymningen i vår tid – eller att helt förtiga fenomenet.

Om svensk litteraturvetenskap ska återta sina förlorade positioner krävs alltså förändring. Allmänhetens intresse för tolkande närläsningar av mer eller mindre höglitterära verk är sedan länge vikande. Men också ur internationellt perspektiv framstår litteraturämnet som otidsenligt. Av naturliga skäl har en detaljerad närläsning av en internationellt okänd svensk författare svårt att göra sig gällande på utländska konferenser. Den svenska litteraturvetenskapens dilemma består bland annat av att befinna sig mitt emellan två poler: allmänintresset (tredje uppgiften) och den internationellt erkända vetenskapen. Kompetenta närläsningar av enskilda svenska romaner eller författarskap förslår inte i något av dessa sammanhang.

Den litteraturvetenskapliga verksamheten måste därför *breddas*. Den historiska verksamheten – som starkt bidrog till ämnets framväxt med sin berättande inriktning – har länge nedprioriterats. Vi vill förnya och bredda också denna praktik. Låta litteratursociologiska frågeställningar – inte minst kring litterär offentlighet – naturligt bli en del av baskunskapen på den litteraturvetenskapliga grundutbildningen. Ett ämne ägnat åt det vetenskapliga studiet av litteratur bör också i långt högre grad fundera över frågor om medialisering och intermedialitet.

Mot ett dominerande estetiskt studium, med dikens formella kvaliteter i centrum, ställer vi ett ökat fokus på litteraturens innehåll, på mänsklig erfarenhet och existentiella frågor. Detta kan ske på många sätt, exempelvis via biografier som på senare år fått en revival. Forskningen måste också bli mer probleminriktad, istället för att se som sin uppgift att vårda

viss typ av litteratur eller fylla luckor i kunskapen om enskilda författarskap. Vilka texter som studeras blir då inte det avgörande, utan vad den ena eller andra texten *säger* om den valda problemställningen och vad litteraturvetaren *gör* med den.

Det finns tecken på att den breddning vi efterlyser redan är på väg. I flera nya avhandlingar liksom i pågående doktorand- och postdoc-projekt utmanas hittills snävt satta gränser för den litteraturvetenskapliga verksamheten. Samtidigt finns det en tröghet inbyggd i akademien, där systemet med sakkunniga och peer-reviewing kan användas för att garantera status quo – framför allt när det gäller de prestigefyllda tjänsterna. Det är en sak att i en avhandling tänja på ämnets gränser, en annan sak att konkurrera om attraktiva postdoc-befattningar, där toleransen ofta inte är lika stor. En systematisk kartläggning av forskningsinriktningen hos dem som innehåft någon av de prestigefyllda forskarassistenttjänsterna vid landets institutioner under det senaste decenniet vore ett sätt att ta temperaturen på litteraturämnet.

En litteraturvetenskap i kris? Själva är vi långt ifrån missmodiga. Litteraturen är och har genom historien varit ett väsentligt medium för kunskap om mänskliga relationer och det omgivande samhället. För en litteraturvetenskap som tar fasta på detta ter sig möjligheterna obegränsade.

Anna Williams, Uppsala universitet

1. Läget för litteraturvetenskapen i Uppsala tycks likna det på många andra institutioner och avdelningar i landet: vi har en synnerligen kompetent lärar- och forskarkår som får allt färre studenter att undervisa och allt fler rapporter om nära nog krisläge för de humanistiska universitetsverkstäderna. I Uppsala har tillströmningen av studenter minskat under de senaste terminerna, men i en takt som ändå varit jämförelsevis måttlig. Vårterminen 2008 är det emellertid varningsflagg som gäller.

Vi har under det gångna året tillsatt en arbetsgrupp som lagt fram ett förslag till revidering av grundutbildningen. En litteraturhistorisk översikt sker på A-kursen, och B-kursen erbjuder därefter fördjupning inom delkurser som också är tänkta att utgå från lärarnas specialistkompetens. Det tvärvetenskapliga kandidatprogrammet »Retorisk och litterär kommunikation« har utarbetats och snabbt sjuöatts av fakulteten. Det handlar om att förstå texter av skilda slag; datorspel, romaner, reklamspråk, politisk retorik, men också att öva sig i att skriva och tala. Färdighetsaspekten är viktig – rubriken »Anställningsbarhet« i de nya Bolognaanpassade kursbeskrivningarna är till nytta för studenterna. Men att formulera texten under rubriken tror jag också har varit nyttigt för oss lärare. Den kastar ett skarpt ljus över vad våra studenter förväntas lära sig och vilket spektrum av färdigheter de faktiskt förvärvat genom litteraturstudiet.

Tack vare ämnesbredden vid vår fakultet har vi kunnat lansera masterprogram i humaniora med särskild inriktning mot de respektive ämnen och där en del av kurserna väljs ur utbudet på fakultetens avancerade nivå. Den praktik som numera ingår i somliga kurser stärker förbindelserna mellan universitetet och studenternas framtida arbetsplatser. Erfarenheten gör det kanske lättare att svara på den fråga som många studenter ställer sig när de kommit en bit på studievägen: Vem behöver en litteraturvetare?

En avgörande fråga är förstås hur mycket nytta våra ansträngningar gör och vilka konsekvenser de får. Hur mycket beror på oss och hur mycket på arbetsmarknadens konjunkturner? Hur långt skall vi sträcka oss när det gäller anpassningen till ett nyttotänkande?

Vårt ämne har alltid i någon mån anpassat sig efter tiden, litteratursynen och de ideologiska förutsättningarna. Det märks inte minst i ämnets teoriutveckling. Att det värjer sig mot beröringen med massmarknadens litteratur och kultur är idag inte sant. Sedan ett halvsekel tillbaka har svensk litteraturvetenskap ägnat sig

åt forskning om dessa kulturyttringar. Därför framstår styckevis den debatt som Torbjörn Forslid och Anders Ohlsson för i boken *Hamlet eller Hamilton? Litteraturvetenskapens problem och möjligheter* (2007) som en smula inaktuell. Men precis som de konstaterar i sitt stafettbidrag har vårt ämne alla förutsättningar att frodas i den kommunikationsmiljö där inte minst unga människor idag skriver och läser som kanske aldrig förr. Vilken utmaning!

2. I artikeln »Will the Humanities Save Us?« i *New York Times* den 6 januari 2008 (<http://fish.blogs.nytimes.com/2008/01/06/will-the-humanities-save-us/>?) funderar juridik- och litteraturprofessorn Stanley Fish över frågan om humanioras existensberättigande. Det finns inga nationalekonomiska skäl att läsa Hamlet, skriver han, och konstaterar att den humanistiskt allmänbildade medborgaren är ett förgånget ideal, aktuellt på den tiden när förmågan att referera till Shakespeare lönade sig, var gångbart kulturellt kapital. Att skylta med sådan lärdom idag väcker bara irritation, skriver Fish. Och på frågan om vilken nytta humaniora egentligen har svarar han: ingen alls. Man blir inte en bättre människa av att läsa skönlitteratur eller filosofi. Det är inte humanioras uppgift att rädda mänskligheten. Humaniora är sin egen nytta och inte en aktivitet som är en hjälpverksamhet för ett högre ändamål.

Nära femhundra svar har kommit in till Fishs artikel. Debattörerna invänder eller håller med, förmedlar egna erfarenheter från vardagen som studenter, lärare på mindre högskolor eller stora världsberömda universitet, som humanister eller naturvetare eller både och.

Vad flera av debattörerna trots allt ger besked om är att den humanistiska utbildningen har varit av stor betydelse. Den har gett dem insikter om människans tankevägar och en förmåga till kritisk bedömning och reflexion som de inte fått någon annanstans.

Humanioras betydelse är omöjlig att överskatta. Möjligen överskattar vi dock omfatt-

ningen av intresset för det vi benämner kvalitetslitteratur. Det har alltid funnits läsare som helst ägnar sig åt Mankell, andra som helst läser Joyce, och andra åter som läser brett och djupt i skön förenig. Jag håller med Forslid och Ohlsson om att den kvalificerade litteraturforskaren bör kunna säga något meningsfullt om *Da Vinci-kodens* framgångar. Jag hoppas att han eller hon också fortsättningsvis kommer att kunna säga något meningsfullt om de framgångar som gäller för Joyce.

Vad beträffar svensk litteraturvetenskap håller jag med om att djävare beslut kunde efterlysas vid rekryteringen av framtidens forskare och lärare. Min erfarenhet av medverkan i sammanhang där forskningsanslag delas ut är dock att det finns en utbredd skepsis mot *more of the same*. Visst saknas förnyelsen i många av de undersökningar som Forslid och Ohlsson beskriver som »tolkande närläsningar av mer eller mindre höglitterära verk« eller »av en internationellt okänd svensk författare«. Det är en inte ovanlig uppgift för ett avhandlingsprojekt inom forskarutbildningen, där ju doktoranden både skall ledas vid handen och gå själv mot en forskarkompetens, och göra det på fyra år. Det är ett känsligt skede där forskaridentiteten grundläggs med hjälp av både traditionen och i bästa fall nytänkandet. En väg mot nytänkande vore att satsa mer på forskargrupper där doktorander är involverade; arbetslag för idéutbyte och samarbete som uppmuntrar utflykter från kammaren. Vi vet att det långsiktigt kräver finansiering och organisation, men begynnelsen till sådana nystrukturer kan ske (och sker) i kostnadsfria samtal kolleger emellan. (Varför inte till exempel under den nationella forskarkonferensen i litteraturvetenskap som nu inleds? En lovande mötesplats.) Man kan bara önska att fortsättningen någon gång får äga rum inom den halvtidsforskning i den postdoktorala anställningen som i stort sett alla är överens om borde vara en självklarhet.

En breddning av våra val av forskningsobjekt utanför den svenska litteraturen är avgörande.

Inga andra än svenska eller nordiska litteraturforskare kommer emellertid någonsin utom i undantagsfall att bli specialister på svensk litteratur. Det är således vår professionella plikt att upprätthålla och vidarebefordra kunskapen om denna litteratur på ett relativt litet språk, vilket i betydligt större utsträckning än vad som nu sker borde kunna göras i dialog med det internationella forskarsamhället. Varför inte en obligatorisk utlandstermin i forskarutbildningen? Redan nu utnyttjar många doktorander möjligheten att söka stipendier för en termins eller ett års utlandsvistelse.

Samarbetet mellan ämnen som har tydliga förbindelser har alla utsikter att lyckas – språk, litteratur, filosofi, antikens kultur; listan kan göras lika lång som den över ämnena på de humanistiska institutionerna. Sådana initiativ tycks glädjande nog vara på gång vid flera lärosäten, vilket bland annat framgår av Torbjörn Forslids och Anders Ohlssons presentation. Uppsala universitet gav under några år den ämnesövergripande kursen »Core curriculum«, en kurs om kunskapsökandets former där skönlitterära texter var utgångspunkten för diskussioner om politik, ideologi, statsbyggande och bildning. Kursen är nu nedlagd, vilket förefaller vara ett steg i fel riktning. Min erfarenhet är att dagens studenter är utomordentligt intresserade av att diskutera frågor om ideologi, livsåskådning och etik, och för den delen om vad det är som gör en berättelse läsvärd eller övertygande. Visst är det viktigt att vi tänker strategiskt, redovisar möjligheterna till anställningsbarhet och kommer ihåg att nysatsningar alltid innebär prioriteringar. Men även för detta slags behov och efterfrågan bör vi vara lyhörda.

Vid våra institutioner utbildar vi bland annat lärare som i sin tur går ut och möter skolornas unga. Humaniora finns där i sin egen rätt och skall inte styras av instrumentella krav. Men den humanistiska utbildningen handlar om att förstå och tolka mänsklig erfarenhet samt övning i kritiskt tänkande. I så måtto är den nyttig. Om den lärdomen inte också bidrar till

att främja tolerans, medkänsla, demokrati och etisk medvetenhet, då har humaniora förlorat sin skärpa och kraft.

Leif Dahlberg, KTH, Stockholm

Jag vill inleda mitt svar med att nämna att jag inte längre verkar och undervisar på en litteraturvetenskaplig institution, men att jag nog ändå har en tillräckligt lång och aktuell erfarenhet av litteraturvetenskap som akademisk disciplin för att kunna säga något om dagens situation. Men samtidigt som jag har tagit steget utanför disciplinen – jag arbetar sedan 2000 som lärare i kommunikation på Kungliga Tekniska högskolan – så verkar jag på andra sätt inom ämnet. För att tydliggöra och gestalta detta disciplinära utanförperspektiv (vilket jag misstänker är den främsta anledningen till att jag har inbjudits till denna stafett) vill jag återge en historia som Jane Karpinski berättar i en intervju med Errol Morris (tillgänglig på <http://www.newyorker.com/online/video/festival/2007/MorrisGourevitch> och på <http://www.youtube.com/watch?v=kAQybZ4wIH8>). Det är fråga om en bortklippt scen i Morris senaste dokumentärfilm *Standard Operating Procedure* (2008) som handlar om de amerikanska soldater som arbetade på Abu Ghraib-fängelset i Irak.

Karpinski, som är general i den amerikanska armén, berättar i intervjun om ett möte med den förre irakiske diktatorn Saddam Hussein, när denne var hennes fånge. Mot slutet av besöket frågar Karpinski honom om det är något han behöver och Saddam svarar att han skulle vilja ha frukt. Karpinski noterar att det finns frukt i en skål på bordet, men Saddam svarar att han inte vill ha äpplen och apelsiner, utan aprikoser och bananer. Karpinski frågar om det är något annat och Saddam säger »I do have another request, my glasses. [...] It is not clear.« Karpinski frågar »These are not your glasses?« och Saddam svarar »No, these are my glasses, but the glass is not right.« Hon tittar på glasögonen,

som inte ser repade eller trasiga ut. Hon vet inte vad han menar och på vägen ut säger hon till fångvaktarna att Saddam hade bett om att få sina glasögon, att det är hans glasögon, men att det var fel glas. Fångvaktarna svarar »Yes, he's right, the glass is wrong.« Amerikanerna hade alltså bytt ut linserna i Saddams glasögon. Karpinski menar att detta är ett exempel på hur man påverkar vad hon kallar »the comfort zone«, att inte ha samma förmågor som innan man var fängslad. Hon menar att detta inte är tortyr, det är något mer grundläggande. Innan han var fängslad kunde han se klart, men inte nu längre. För Saddam var det viktigt att kunna läsa, att kunna läsa Koranen. Karpinski säger att Saddam antagligen visste att man hade bytt ut linserna i hans glasögon, men att han inte skulle nedlåta sig att säga det. I stället säger han att det är något som är fel med dem. De amerikanska fångvaktarna säger till Saddam att de ska låta en optiker undersöka honom; sedan får han ett par glasögon som han kan se bra med igen. Karpinski säger sedan – och det är svårt att riktigt veta hur ironisk hon är – att »it was very nice of them, you can't help to think that«.

När jag först hörde Karpinskis historia återberättad undrade jag om den beskrev ytterligare ett exempel på brott mot Genèvekonventionen. När jag senare själv såg intervjun var det i stället hennes reflektioner kring »the comfort zone« som både fascinerade och besvarade mig. Det som hon beskriver påminde mig om hur vi umgås med och läser litterära verk på föreläsningar och seminarier i litteraturvetenskap, och hur studenter upptäcker att de inte längre kan läsa skönlitterära verk. Karpinskis berättelse antog därmed vissa strukturella likheter med Montesquieus *Lettres persanes* (1721), en brevromanen där två persiska prinsar på ett utstuderat naivt sätt skildrar samtidens franska liv och seder. Men till skillnad från Montesquieus brevroman är handlingen i Karpinskis berättelse förlagd till öst och inte väst; och berättaren är en äkta amerikansk ge-

neral, inte påstådda persiska prinsar på drift i parisiska salonger. Låt mig utveckla denna analogi. När studenter på de inledande kurserna i litteraturvetenskap (det som tidigare kallades A- och B-kurser) kommer till undervisningen har de som regel läst verken för sig själva på samma sätt som de läser samtida skönlitteratur. I den utsträckning som de har talat med andra (och kanske med varandra) om sina upplevelser av verken är det vanligen som personliga upplevelser, eller vad författaren vill säga med det. Möjligen har de även funderat över relationen till andra verk och till historien. Denna ansats ligger i linje med de uttalade målen för ämnet, som man exempelvis finner på hemsidan för Institutionen för litteraturvetenskap och idéhistoria vid Stockholms universitet:

Börja läsa litteraturvetenskap! Berika dig! Fördjupa din läsning! – Lär dig om litteratur och författare, om litterära kulturer och historiska förvandlingar. Genom att läsa litteraturvetenskap erövrar du ett historiskt perspektiv på litteraturen, du lär dig olika sätt att läsa texter, du får en bild av hur litteraturen förändras och utvecklas – och varför den angår oss så mycket. Och hela tiden umgås du med litterära mästerverk, från Homeros till Kafka. (<http://www.littide.su.se>; 31 januari 2008)

Det låter mycket trevligt, ungefär som i en studiecirkel. Studiet av skönlitteratur beskrivs som en avancerad form av hobbyverksamhet. I ämnesbeskrivningen står ingenting om vetenskaplighet (det heter ju litteraturvetenskap) eller om koppling till forskning (det är ju en av universitetets grundidéer, kopplingen mellan undervisning och forskning). Det står inte heller någonting om nyttan av att läsa skönlitteratur eller om anställningsbarhet (även om det finns några rader om detta på annat ställe på hemsidan). Men det kanske inte är sådant som behöver sägas, det kanske är sådant som de som studenter förväntas veta. Liksom att de förväntas veta att de lärare som undervisar på grundkurserna i litteraturvetenskap sällan eller aldrig undervisar på de områden som de har specialiserat sig på och kanske även forskar om, och att de därför ofta

har en ganska ytlig kunskap både om de texter och de perioder som de undervisar om (för när ska de hinna fördjupa sig i dem eller i aktuell forskningslitteratur?).

Men studenter som läser ämnet litteraturvetenskap (som det alltså kallas) kommer strax i kontakt med dessa företeelser och lär sig att förhålla sig objektivt och vetenskapligt till den personliga läsoplevelsen, de lär sig även att förhålla sig till beskrivningar i handböcker av litterära verk som de inte har läst. Det innebär dock inte att de kommer att ställas inför frågor om kanonbildning eller vad som utmärker litterära texter och verk, eller hur man formulerar forskningsfrågor. De lär sig sällan någonting om litteraturens (egen) mediehistoria och vad den har betytt för litteraturens roll i samhället, liksom för hur man har läst och umgåtts med den genom historien. Det är också osäkert om de lär sig varför litteraturen angår oss så mycket, vad den är bra till. De lär sig däremot acceptera både minimal undervisning och gammalmodiga undervisningsformer (där de passivt lyssnar på sammanfattningar av verk och handbokslitteratur). De lär sig att det finns närmast vattentäta skott mellan grundutbildning och forskning (men visst, det finns några enstaka läckor). På dessa och andra sätt påverkar undervisningen i litteraturvetenskap den »comfort zone« där studenterna umgås med litterära mästerverk. Med all säkerhet är lärarna i litteraturvetenskap tillmötesgående med att hjälpa studenterna läsa på ett kritiskt och självständigt sätt – naturligtvis i den utsträckning som de har tid och betalt för detta.

Men låt mig återvända till den persiska berättelsen, om jag nu har lämnat den. För det är ju så att när man väl har börjat fundera över vad något betyder så kommer man ständigt på nya infallsvinklar och likheter. Fastän ingen vettig människa skulle komma på tanken att jämföra litteraturvetenskapen som disciplin med ett fängelse, förefaller det som om litteraturvetenskapen under det senaste decenniet isolerat sig från andra akademiska ämnen. Från att tidigare

ha varit ett expansivt ämne som trängde in i andra ämnen och discipliner, har det gjort sig alltmer osynligt. Det låter därför lovande när Torbjörn Forslid och Anders Ohlsson skriver att K3 vid Malmö högskola öppnar för att läsa och studera litterära verk parallellt med icke-litterära texter. Det erbjuder stora möjligheter att både utforska och reflektera över vad som utmärker litterära verk (denna mystiska egenskap som de ryska formalisterna kallade »litteraritet«) och de sätt på vilka människor läser och brukar dessa på en gång lika och olika texter. Det skulle vara bra om det kunde göras några fler hål i de murar som separerar litteraturvetenskapen från medie- och kommunikationsvetenskap (MKV) på andra universitet och högskolor i Sverige och att skönlitteraturen därmed kunde studeras i ett vidare sammanhang. Att döma av Anna Williams inlägg tycks litteraturvetenskapen i Uppsala vara på väg åt ett sådant håll, men det framgår inte om de vill utvidga ämnesbeskrivningen (exempelvis mot kulturstudier) eller om de vill samarbeta med andra ämnen. Till skillnad från många andra så anser jag inte att kulturstudier innebär ett hot mot litteraturvetenskapen utan en möjlighet att förstå vad skönlitteratur är och varför den fortsätter att vara viktig i en digital tidsålder där nya litteratur- och medieformer uppstår och flyter in i varandra.

Det är intressant att Forslid & Ohlsson i detta sammanhang nämner Höskoleverkets utvärdering av ämnena litteraturvetenskap och retorik vid svenska universitet och högskolor och den frånvaro av akademiskt ledarskap på många institutioner som utredarna menar sig ha upptäckt. Det hade varit ännu mer intressant om de också hade diskuterat vad denna brist på akademiskt ledarskap betyder i form av osäkra arbetsförhållanden, kottaribildning och mobbning, misstankar om autokratism och nepotism i samband med tjänsteställningar och anklagelser för jäv i samband med fördelning av forskningsmedel. Det är inte osannolikt att det finns en koppling mellan detta organisatoriska

haveri och en premiär av icke-nyskapande och icke-interdisciplinära undervisningsformer och forskningsprojekt. Men det är kanske sådant som inte behöver sägas eftersom »alla vet« hur det ligger till – eller så känner de sig tvungna att uttrycka sig försiktigt. Jag tycker också att det är intressant att Forslid & Ohlsson skriver att Höskoleverkets utvärdering knappast alls diskuteras inom disciplinen. Det är rimligt att tänka sig att om det verkligen fanns en upplevelse av kris inom ämnet så skulle de som företräder det ta till sig kritiken. Men kanske menar de att det största problemet ligger i det omgivande samhället, att den bästa strategin är att vänta på bättre tider. Därmed är det lätt att få intrycket att den omtalade kris som humaniora sägs genomlida i Sverige i första hand är en intern och moralisk kris.

Men för att återvända till den persiska berättelsen och till »the comfort zone«. Vad är litteraturvetenskapens egen »comfort zone«? Och behöver den förändras för att ämnet ska ha existensberättigande efter »Bologna«? Även om jag tror att det finns mycket att vinna på att bryta ämnets isolering, så tror jag inte att det räcker med att flirta med MKV och kulturstudier. Detta arbete måste även leda till att litteraturvetenskapen som ämne konfronteras med sin egen medialitet, med skriftmediets historia, liksom med den brytning mellan det traditionella bokformatet (codex) och digitala medier som pågår såväl i det omgivande samhället som i undervisningen och i arkiven. Det finns fascinerande paralleller mellan skiftet från handskriftskultur till boktryckarkonst och dagens utveckling inom informations- och kommunikationsteknologi (IKT), liksom mellan romantikens universalpoesi och dagens mediekonvergens. Men det är inte tillräckligt att litteraturvetenskapen som ämne reflekterar över sig själv i ljuset av dagens nya medier och mediepraktiker. Det måste också återuppta den dialog med filosofisk estetik och politisk filosofi som avstannade vid mitten av 1990-talet. Det ska dock understrykas att några enstaka

doktorsavhandlingar eller forskningsprojekt på intet sätt är detsamma som eller automatiskt leder till förändring av litteraturvetenskapen som akademisk disciplin; detta arbete måste in både i ämnets självförståelse och i undervisningsverksamheten.

Som svar på frågan vad litteraturvetenskapen behöver menar jag alltså att det inte är fråga om äpplen eller apelsiner, aprikoser eller bananer. Vi behöver en synundersökning och nya glasögon.

Annelie Bränström Öhman, Umeå universitet

1. Någon måste ha förtalat litteraturvetarna, ty utan att ha gjort något ont vaknade de en morgon och hade blivit byråkrater...

Ja, Kafka-insikten drabbade mig första gången för ett drygt år sedan, kanske var det måndag morgon eller fredag eftermiddag. Jag kom till min arbetsplats i Humanisthuset vid Umeå universitet och satte mig ner vid veckans första eller fjortonde sammanträde om Bolognaanpassningen av grundkurserna i litteraturvetenskap eller lärutbildningen i svenska. Eller handlade det om utvecklandet av tvärvetenskapliga masterskurser? Kanske var det för att jag drog nitlotten att än en gång skriva minnesanteckningarna och skicka ut till alla på Långa Listan, som jag kände mig ovanligt grinig och började undra om det fanns någon borte gräns för hur många arbetstimmar en ofinansierad utbildningsreform får kräva. Plötsligt fick jag en spöklik känsla av att alla utom jag redan visste att det var det här, det monstrosöta jäsande administrativa merarbetet, som numera var det *egentliga* innehållet i vår verksamhet. Och att all intellektuell debatt och teoretisk förnyelsevilja numera bör passera Anställningsbarhetens funktionalistiska nålsöga för att kunna legitimera sin plats på litteraturlistor och i seminarierum.

Sarkasmen ska inte missförstås. Naturligtvis är lyhördheten för den tid och den histo-

riska situation som omger oss, i Sverige och i världen, avgörande för litteraturvetenskapens möjligheter att överleva som akademiskt ämne – och tidsmedvetenheten bör avsätta synliga och kreativa avtryck både i kursutveckling och formuleringar av nya teoretiska och analytiska utmaningar. Vilket den redan gör på många håll och sedan många år tillbaka, precis som Anna Williams mycket riktigt framhåller i sitt inlägg. Det gäller inte minst den genusteoretiskt inriktade delen av fältet, som kanske mest iögonenfallande bidragit till ämnets vitalisering och attraktionskraft under det senaste decenniet.

Att ett breddande av vårt vetenskapliga synfält är både nödvändigt och önskvärt råder det nog därför i praktiken en större enighet om än vad man kunde avläsa i dagspressdebatten om ämnets framtid som seglade upp under hösten 2007. I skuggan av den måste man emellertid förundras över frånvaron av diskussion kring de mer övergripande utbildningspolitiska frågorna, som exempelvis vad vi har att vinna och förlora på införandet av Bologna-systemet och den kunskapssyn det är uttryck för. Så också med signalord som »internationalisering« och »excellens«, som på kort tid har kommit att bli närpå självlegitimerande begrepp – och nu också aktivt tas i bruk som måttstockar på verksamheten i och med införslin av »kvalitetsbaserade resurstilldelningssystem«. I god kapitalistisk tradition knäpar snart nog alla universitet och högskolor ihop mer eller mindre intrikata varianter av poängskalor för beräkning av omfånget av detta »internationella« mervärde. Ett besvärande faktum, som aldrig kommer upp på våra dagordningar, är att det handlar om måttstockar som är genomfärgade av den nyliberala ideologi som mer eller mindre motståndslöst verkar ha absorberats av utbildningssystemet – och inte bara i Sverige.

Det tycks mig därför som en alltför omiss-tänksam och välvillig hyfsning av verkligheten att, som Anders Ohlsson och Torbjörn Forslid, nysta fram härvidråden för den svenska litteraturvetenskapens kris ur dess upptagenhet av

»närläsningar av svenska romaner eller författarskap« som har »svårt att göra sig gällande på utländska konferenser«. Hur mycket jag än i sak vill ställa mig bakom deras energiska plädering för en öppnande och upptäckande litteraturvetenskap som inte tar betäckning bakom klassikerhyllan i finrummet, utan går i dialog och debatt med både nuets och historiens fulla bredd av textuella gestaltningsformer, så ser jag en fara i deras val av retorisk strategi. Kritisk självreflexion är förvisso en dygd vi aldrig har råd att ge avkall på. Men i den snålblåst som inte bara litteraturvetenskapen utan flertalet av de gamla humanistiska disciplinerna nu står och huttrar i, kräver självbevarelsedriften också sitt. Tvingas jag välja ställer jag mig därför hellre på tvärs som Ekelöf-kramare, än i förlig vind som Dan Brown-analytiker. Av samma skäl som jag alltid skulle hålla en slant på David före Goliat. (Vilket förstås inte är samma sak som att säga att Goliat saknar berättigande.)

Det redovisande vi i den här enkäten har ombetts göra av våra ställningstaganden och pedagogiska lösningsförsök på olika universitetsorter är viktigt, men får inte skymma sikten för behovet av en strukturell analys. Hur väljer vi utifrån vår ämnesidentitet att möta det hot och den utmaning som vi står inför, i Bologna-arbete och ekonomiska kristider? Det vill säga: om ett sådant »vi«; en sådan kollektiv litteraturvetenskaplig ämnesidentitet idag alls kan åberopas? Eller är också ämnesdisciplinerna föråldrade strukturer som successivt kommer att ersättas av »starka forskningsområden« eller »excellenta utbildningsmiljöer«?

Mitt svar kan möjligen på denna punkt te sig som en avvärjande manöver från den efterfrågade exemplifieringen av »konkreta åtgärder« på min institution, vid mitt universitet. Men, det jag har velat markera är att frågan är av en sådan komplexitet att den både kan och bör ställas i ett vidare perspektiv. Att partikularisera svaren riskerar att bli en oavsiktlig bekräftelse på marknadskrafternas förment självsanerande kapacitet. Attraherar Uppsalas

litteraturkurser fler studenter än, säg, Umeås? Lägg ner den svagare! Tron på att vägen ur litteraturvetenskapens (eller humanioras) kris går via utmejslandet av mer eller mindre framgångsrika koncept är härvidlag dessvärre en chimär. En ofrivillig hyllningsgärd till självhjälpsskulturens parfymerade men likväl cyniska darwinism.*

2. Ett av de tyvärr minst uppmärksammade, men mest tänkvärda inläggen i debatten om litteraturvetenskapens, och i vidare bemärkelse: humanioras, kris under hösten 2007 skrevs av författaren Elisabeth Rynell (*Västerbottens-Kuriren*, 2007-11-07). Med Umeå universitet som huvudexempel ställde hon sig frågan vilken kostnaden för den pågående åderlåtningen av humaniora är, omräknat till grundläggande mänskliga värden. Som Rynell så riktigt framhöll är litteraturvetenskapen inte ensam drabbad, men den är kanske det ämne där blodförlusten nu börjar få mest synliga konsekvenser. För bakom det som kan te sig som ett ordinärt statusfall, åtminstone utifrån dagens kritiklöst anammade kapitalistiska logik, finns betydligt mer komplexa sammanhang att begrunda. Det som möjligen, med Rynells ord, kunde sammanfattas som det »gåtfulla x i samhällets mitt som ingen vill veta av och som varken statistik eller biomedicin kan få ens vittring på«, men som humanistiska forskare »smyger som jägare omkring och emellanåt kommer mycket nära«.

* Fram till årsskiftet ingick ämnet litteraturvetenskap vid Umeå universitet i Institutionen för litteraturvetenskap och nordiska språk. Fr.o.m. 2008 ingår det i den nya och större Institutionen för kultur- och medievetenskaper. Personalstyrkan är väsentligt decimerad p.g.a. tidigare års sviktande studentunderlag och efterföljande övertalighetssituation. Kompetens som går förlorad vid pensionsavgångar kan för närvarande, p.g.a. det ekonomiska läget, inte återställas med nyrekryteringar.

Denna gåtfullhet får dock ett bevisvärde i nivå med ektoplasma om man nöjer sig med att förklara litteraturvetenskapens obestand endast som en följd av dess sjunkande marknadsvärde, räknat i studentsiffror eller forskningsanslag. Problemet med ett sådant resonemang är att det förespeglar att konkurrensvillkoren skulle vara likvärdiga – och rättvisa. Som att ämnet skulle ha hamnat på efterkälken och tappat studenter bara för att det inte kan hävda sig. Helt enkelt är lite svagare. I slutänden står man då oundvikligen inför darwinismens dilemma. Fast i akademiska kretsar kamouflerar man det hellre med nyord som »anställningsbarhet« eller »studentnöjdhet«.

Att »rädda humaniora«, och i det här konkreta fallet: litteraturvetenskapen, kan därför aldrig vinna gehör om det framställs som något allmänt behjärtansvärt »rädda Willy«-projekt. Så länge som den offentliga retoriken fortsätter att hamra fast synen på humanistiska ämnen som »onyttiga« ur lönsamhetssynpunkt är det svårt att se hur vi ska komma ur det hörn vi tveklöst har målats in i. Lönsamma kommer vi aldrig att bli, ur samhällsekonomisk synpunkt – lika lite som poesin eller äldreomsorgen. Istället måste frågan ställas i relation till universitetens överlevnadskapacitet i stort. Helt krasst: kan man tänka sig ett universitet utan till exempel litteraturvetenskap, filosofi, idéhistoria?

Ekonomiska trångmål orsakade av en kontraproduktiv utbildningspolitik är dock sist och slutligen just politik – och därmed aldrig räddningslösa. Mer på djupet förödande är frånvaron av en artikulerad opinion inom forskarsamhället. Den svenska universitetsvärldens ideologiska kursändring i riktning mot en »excellens«-kultur, i allt väsentligt designad efter naturvetenskaplig framgångsmodell, har ledsagats med tystnad. Det »kvalitetsbaserade resurstilldelningssystemet« är samma andas barn. Men vi hänger med! Trots att de mättstockar som tas i bruk riskerar att devalvera litteraturvetenskapens tidigare så solida kulturel-

la bildningskapital till en provinsiell ekonomi. Och spiken i kistan är att flertalet av oss dessutom framhårdar i att skriva på svenska...

I den mer »lönsamma« akademiska omgivningens ögon får man ibland för sig att litteraturvetarna ses som hopplöst förlorade i någon slags tjechovsk körsbärsträdgård, som bevaras bara för sin skönhets skull. Där drar vi omkring under en tät ridå av ord, ord, ord – inte olik de bedagade ryska aristokraterna i Tjechovs pjäser. I gulnande spetsar och slitna linnekostymer, blottställda på allt utom vår bildning och vår förmåga att ha roligt – eller åtminstone att vara deprimerade på ett spirituellt vis. Alltmedan yxhuggen faller.

Ironin må vara mig förlåten. Men den är vuxen ur en vild längtan efter ett kritiskt intellektuellt samtal som ständigt tycks utebli. Ett samtal, på vilket språk som helst, som modigt håller fram den motståndets estetik som vilar i »det gåtfulla x«, som Elisabeth Rynell i sin artikel lokaliserade som den humanistiska forskningens och skönlitteraturens gemensamma kvintessens. Den mänskliga faktorns *Arkiv X*.

Thomas Olsson, Göteborgs universitet

1. Jag vill börja med att ifrågasätta denna dystra beskrivning av läget. Det är visserligen sant att det på många håll råder ekonomisk kris inom vårt ämne. Bologna har uppfattats som ett hot snarare än som ett löfte och studenterna blir färre. Men jag vill invända mot den självklarhet med vilken till exempel Forslid & Ohlsson söker förklaringen till problemen hos litteraturvetenskapen själv. De menar att vi *rekryterar* få studenter, och orsaken är att vårt ämne är förlegat. Man skall visserligen vara försiktig med att generalisera, men jag vill ändå resa invändningar utifrån erfarenheter från Göteborg. Vid en närmare granskning visar det sig att det som har hänt vid fakulteten de senaste terminerna är att antalet *prestationer* har sjunkit, medan antalet studenter som registrerats på kurserna är

någorlunda konstant. Prestationsgraden är det stora problemet!

Jag tar upp detta exempel för att det illustrerar vår tendens att slarva när vi ställer diagnos på humanioras problem. Om jag har rätt blir det helt irrelevant att tala om rekryteringsproblemet för litteraturvetenskapens del eller att hävda att kursernas innehåll och uppläggning måste förändras så att de bättre motsvarar studenternas och »det omgivande samhällets« behov. Det man bör tala om är i stället det faktum att studenterna inte klarar av kurserna, inte klarar tentorna eller avbryter sina studier. Det problemet ser i sin tur ut att vara ett studiesocialt problem snarare än ett pedagogiskt och vetenskapligt.

Jag vågar faktiskt påstå att litteraturvetenskap i Göteborg är och förblir ett attraktivt universitetsämne statistiken till trots. Forslid & Ohlsson har rätt i att »[d]et går bra för bokbranschen. Litteraturens kraft och lockelse är obruten i vår tid«. Litteraturvetenskapens attraktionskraft ligger i den estetiska dimensionen, det vill säga i litteraturens attraktion, vilket naturligtvis inte betyder att litteraturvetenskapens huvuduppgift är att tillgodose det litterära intresset.

Mitt resonemang kan givetvis tolkas som uttryck för förnöjsamhet. Det är emellertid inte min mening att förneka förekomsten av små och stora problem, tvärtom; det jag är ute efter är att identifiera avgörande problem som det går att göra något åt. Jag skulle vilja nämna ett problem som jag uppfattar som svårlost och viktigt för ämnets framtid.

Det vi brukar kalla forskningsanknytning i undervisningen brister generellt inom litteraturvetenskapen. Problemet är inte i första hand avhängigt av den enskilda lärarens attityd eller perspektiv. Kurserna i ämnet har på lägre nivåer en karaktär och utformning som motverkar en naturlig anknytning till aktuell forskning, både andras och lärarens egen. Enorma stoffmängder i kurserna, översiktliga ambitioner hos läraren som svar på studenternas önskemål om sam-

manfattningar och förenklingar, permanent tidspress i studenternas arbete är faktorer som förklarar den här bristen. Jag befarar att denna klyfta mellan forskning och undervisning är ett problem som vi levit med länge, men också att klyftan fortsätter att vidgas om vi inte gör något åt den.

I Göteborg har vi försökt stärka forskningsanknytningen genom att till slut överge en gammal AB-modell till förmån för en modell med en översiktlig A-kurs av introducerande karaktär och en B-kurs med fördjupningsambitioner som strukturerar det litterära stoffet med hjälp av genrer och huvudformer.

På den avancerade nivån är forskningsanknytningen ett livsvillkor för ämnet. Det är svårt att veta hur magister- och masterutbildningarna kommer att utvecklas framöver, men det är mycket som tyder på att det är här som det kommer att finnas verkliga rekryteringsproblem. De ytterst få studenterna kommer att förvänta sig ytterst kvalificerade utbildningar. Det traditionella sättet att anordna doktorandkurser, det vill säga relativt undervisningsintensivt, kommer knappast att kunna tillämpas på vare sig avancerad eller forskarnivå i framtiden. Det blir för dyrt. Den brändströmska resursutredningen lovar visserligen förstärkning av ekonomin på avancerad nivå, men det återstår att se vad det löftet är värt. Hursomhelst tror jag att det blir en angelägen uppgift för den akademiska läraren och forskaren på avancerad nivå att kreativt ställa sin forskning och sin vetenskapliga specialistkompetens i undervisningens och forskningsrekryteringens tjänst på ett sätt som är stimulerande för magister- och mastersstudenter. Jag vågar påstå att detta inte alltid sker. Alltför ofta uppfattas det som en tung plikt att ge kurser även på hög nivå, när det i stället borde ses som en förmån och en chans att få sin egen forskningsinriktning att växa sig stark.

2. I den andra frågan om litteraturvetenskapens existensberättigande underförstås en kris även i vetenskapligt och pedagogiskt avseende. Det

sker även i högskoleverkets utvärdering av litteraturvetenskapen 2006 liksom i Forslid & Ohlssons inlägg. Personligen har jag svårt att ta dessa krisvarningar på allvar.

Forslid & Ohlssons bild av ämnets historia och nutid är naturligtvis polemisk. Jag antar att det litteraturvetenskapliga paradigmet som de är ute efter är Henrik Schücks och dennes lärjungars genetiska komparatism och biografism. Det paradigmet kan anklagas för väldigt mycket, men knappast för att ha företrätt de atterbomska idealen från tidigt 1800-tal, som Forslid & Ohlsson menar. Deras historieskrivning är ett hopkok av fraser ämnade att namnge »vetenskaplighet« förr och nu, men av sådan vetenskapshistorik lär man sig inget. Deras resonemang blir rimligare om man uppfattar det som en karakteristik inte av litteraturforskningens historia, utan av modersmålsämnets historia under 1900-talets förra hälft. Behovet av att idag distansera sig från det är kanske inte så stort.

Forslid & Ohlsson tycks mena att litteraturvetenskapen egentligen inte har utvecklats vetenskapsideologiskt eller teoretiskt sedan nykritikens dagar. De beskriver en utveckling från »bildningsvetenskap« till ett ämne som ägnar sig åt »tolkande närläsningar av mer eller mindre höglitterära verk«. Det är en häpnadsväckande förvanskning av en viktig problematik som de mycket väl kan ha inspirerats till av högskoleverkets bedömargrupp.

Även den tycks mena att ämnet befinner sig i kris inte bara ekonomiskt utan också vetenskapligt, pedagogiskt och teoretiskt. Det är livsviktigt att en vetenskap ägnar sig åt självreflektion av det här slaget, men premisserna för den måste vara rimliga. Högskoleverkets beskrivning av krisen i ämnet formuleras bland annat så här:

Grovt förenklat kan man säga att ämnet kan delas in i tre delvis skilda men ändå tätt förbundna praktiker: för det första litteraturhistoria, för det andra teori och för det tredje analys och tolkning. [...] endast i begränsad omfattning för man någon diskussion runt om i landet om en tyngdpunkts-

förskjutning mot t.ex. tolkning. Vi menar emellertid att man måste ifrågasätta grundutbildningens kraftiga inriktning på faktpäckad litteraturhistoria. (Högskoleverket Rapport 2006:13 R, s. 44)

Citatet utgår ifrån en ofta använd tankemodell. Den innebär att man ser litteraturforskningen som sammansatt av åtminstone två väsensskilda delar, å ena sidan litteraturhistoria, å andra sidan textanalys. Ibland ges den så kallade litteraturteorin erkännandet som en egen subkategori i sammanhanget. Jag menar att man måste avvisa denna modell, framförallt för att den implicerar en befängd syn på historisk vetenskap i allmänhet och litteraturhistoria i synnerhet. Tillspetsat uttryckt är felet med modellen att den bejaktar *både* den faktapositivistiska vetenskapssynen *och* den motsatta nykritiska formalismen i vårt ämne. Den förra innebär att man uppfattar texter som museiföremål som det är vetenskapens uppgift att leta upp, identifiera, bevara och slutligen visa upp för en fåkunnig allmänhet. Nykritiken innebär som vi vet det rakt motsatta – död åt all kontext, leve texten! Modellen förutsätter att båda dessa hållningar är möjliga, och att dagens kris består i att den så kallade textanalysen tillåts dominera i alltför hög grad. Om sanningen om dagens litteraturvetenskap vore denna, vore det verkligen befogat med krisvarning. Men Schück eller Blanck ligger inte längre vid forskningsfronten, och nykritiken som *vetenskapligt* program vann aldrig insteg i ämnet. Den dansade möjligen en sommar runt 1950. Något helt annat är att textanalys är ett nödvändigt verktyg för i stort sett alla moderna litteraturvetenskapliga orienteringar.

Låt mig sluta med att formulera några teser av normativt slag för en fortsatt diskussion av litteraturvetenskapens legitimitet och uppgifter:

- Vetenskaplig förståelse av litteratur är möjlig. Centralt för vetenskapen om litteratur är historien. Utan begreppet historia är förståelsen endast en chimär. Att förstå historien och att förstå litteratur är likartade hermeneutiska processer.
- Den textanalys som inte vill veta av kontextanalys är inte värd namnet. Litteraturens relativa autonomi innebär inte att den inte är verklig. Litteraturen måste alltid ges en kontext.
- Vetenskaplig förståelse av litteratur innebär *tolkning* av text och kontext.
- En ständig reflektion kring hur vi läser, tolkar och förstår är nödvändig i all vetenskap med hermeneutiska anspråk. Det vill säga litteraturteori är en central del av ämnet litteraturvetenskap.

Teserna ovan är tvingande, menar jag. Om litteraturvetenskapen inte följer dem hamnar den i kris. Det tror jag emellertid inte den riskerar att göra bara för att vi har svårt att enas om vilken litteratur som är viktigast att förstå, den höga eller den låga, den svenska eller den utländska. Samma sak med kontexterna. Vi kommer aldrig att bli överens om vilka sammanhang som är de viktigaste, de biografiska, de sociologiska, de konstnärliga, de idémässiga eller de mediehistoriska. Men den oenigheten innebär ingen kris för disciplinen, tvärtom.

INTERMEDIALITET

Framtidens humanistiska grunddisciplin?

av Jørgen Bruhn

Bruhn (1968) är lektor i litteraturvetenskap med intermedial inriktning vid Växjö universitet. Hans avhandling om M.M. Bachtin gavs ut i omarbetad version 2005 som *Romanens tänker: M.M. Bachtins romanteorier* och han har även skrivit artiklar och varit redaktör för böcker om bl.a. Bachtin, Cassirer, Cervantes, Proust, medeltidslitteratur- och kultur samt romanteori. På senare tid har han arbetat med intermediala frågeställningar.

Om *Morgenavisen Jyllands-Postens* kulturredaktion hade haft en »intermedialist« anställd under hösten 2005 hade Danmark aldrig upplevt den största utrikespolitiska krisen sedan andra världskriget. Muhammedkrisen handlar nämligen om ett missförstånd som har att göra med intermedialitet som praktiskt fenomen. *Jyllands-Posten* kan gömma sig bakom sin hävdan att man naturligtvis måste kunna göra teckningar av Muhammed i Danmark utan att det hotar samhällets fundament. Men ser man istället till Muhammedteckningarnas textuella inramning, ser dem som en yttring i den samlade kontext i vilka de ingick; det vill säga med bildtitlar, i den högerorienterade och ofta främlingsfientliga tidningen och med kulturredaktör Flemming Roses ledsagande text, kan vi närma oss Muhammedkrisen som ett *intermedialt* fenomen.¹ Då kan man inte undgå att se att det visuella uttrycket och den verbala inramningen var våldsamt stötande och att *Jyllands-Posten* genomförde ett raffinerat och välgenomtänkt intermedialt angrepp. Detta inte sagt för att försvara den kraftiga uppståndelse som teckningarna åstadkom, utan för att påminna om att publiceringen av teckningarna ingick i en specifik dansk politisk och kulturell kontext.

Med denna artikel vill jag försöka att ge en introduktion till frågeställningar inom intermediala studier, inledningsvis genom att ställa intermediala mot interartiella studier.² Detta kommer att föra mig till a.) begreppsbyggningens långa historia vad gäller konstarnas förhållande till varandra (ut pictura poesis vs. Lessings *Laokoon*); och till b.) ett aktuellt försök att definiera ett samtida mediebegrepp med stöd i nyligen konstruerade modeller av Lars Elleström och W.J.T. Mitchell. Jag menar att två huvudmöjligheter just nu öppnar sig för framtidens intermediala studier: antingen en formalistisk solidifiering av fältet i en respektabel vetenskap eller en mer kritisk, undersökande och kanske oavslutbar intermedial diskurs. I detta sammanhang kommer jag dessutom att introducera en neologism: *heteromedialitet*.

Syftet med artikeln är således dubbelt. Å ena sidan vill jag i all fredlighet skissera några huvuddrag i ett under långa tider svåröverskådligt och inte så väl etablerat fält, som nu emellertid har blivit allt viktigare på skandinaviska kulturforskningsinstitutioner, där tvärvetenskap och tvärestetik länge har varit *buzzwords* (dock kommer jag inte att redovisa dess omfattande forskningshistoria). Å andra sidan ska introduktionen och min skiss av några centrala

Kombination		Integration	Transformation
Interreferens	Samexistens	Konkret poesi	Verbal ekfras
Illustration	Reklambilder	Ljudpoesi	Musikalisk ekfras
Emblematik	Frimärken	Typografi	Programmusik
Bild & titel	Lieder/visor	Skriftbild	Roman tolkar film
Musik & titel	Video	Bildskrift	Ikonisk projicering
Fotojournalistik	Tecknade serier	Sprechgesang	Ord tolkar musik
Bilderböcker	Opera	Konceptkonst	Film tolkar roman
	Liturgi	Bildalfabet	Teatralisering av text
	Affisch	Ikonicitet	
		Verbala tecken i bilden	

Ur Hans Lund, *Intermedialitet: Ord, bild och ton i samspel* (2002).

strömningar i fältet också leda fram till ett mer offensivt påstående: att intermediala studier bör överskrida sin nuvarande marginella position eftersom fältet har potential att bli framtidens humanistiska grunddisciplin.

Interartiella studier

Tvårvetenskapliga, intermediala studier är ett växande fält inom modern humaniora i Europa och USA. Disciplinen, om vi nu överhuvudtaget kan kalla den för en disciplin, kommer från en tidigare och ärevördig komparativ tradition, som man skulle kunna kalla *interart studies*, med underavdelningar som *word and image studies*, *word and music studies*, etc. *Arts*, alltså konstarter, används här synonymt med *medier* (mer om definitionen av dessa två begrepp nedan). De tre konstarter/medier man oftast talar om är ord, bild och ton – för att citera undertiteln på redaktör Hans Lunds introduktionsantologi *Intermedialitet: Ord, bild och ton i samspel* (2002). Den kan rekommenderas som en värdefull och välredigerad introduktion till *interartiella* studier.³

Interartiella studier sysslar med påverkan mellan konstarterna, antingen i »blandade« verk, där flera medier är inblandade, eller i verk som tydligt transformerar eller hänvisar till ett annat verk. Arbetet i dessa slags studier kan beskrivas utifrån Hans Lunds välkända schema, enligt vilket konstmöten kommer till stånd som antingen *kombination* (uppdelad i interreferens och samexistens), *integration* eller *transformation*.⁴

Det kan alltså röra sig om filmatiseringar (där en roman *transformeras* till film) eller om exempelvis konkret poesi, där språket söndersprängt av ett visuellt element utgör diktens icke utskiljbara och därmed *integrerade* betydelse.

Verner von Heidenstams nationalromantiska dikt om fädernelandet framstår t.ex. inte som särskilt nationalromantisk i Åke Hodells version från 1967, där man varken kan ta bort bläckplumparna (om det nu överhuvudtaget är bläckplumpar?) eller den ursprungliga texten utan att hela uttrycket på ett avgörande sätt förändras.⁵

En tredje möjlighet är exempelvis en modern pop-sång, där *kombinationen* av ord och musik utgör sångens enhet. Vi kan nynna på en Beatlessång utan att känna till texten, och finna glädje i det, och vi kan omvänt läsa och analysera texten till »Lucy in the Sky with Diamonds« med ett visst utbyte. Men tillsammans ger musik och text betydligt mer mening.

Det interartiella perspektivet bygger på en traditionell föreställning om de »högä« konstarternas dominans gentemot nyare medier och konstformer, och medan tidigare studier byggde på relativt traditionell metodologi, an-

Ur Verner von Heidenstam: *Nya dikter*.

© Åke Hordell/BUS, 2008.

tingen filologi eller nykritik, har en stark våg av moderna interartiella studier framför allt tagit till sig semiotiken i Charles Sander Peirces version.⁶ Denna rörelse har fött – och föder alltjämt – en lång rad spännande och perspektivrika analyser och tolkningar. Detta till trots har synsättet en tendens att bli repetitivt, och trots det nästan oändliga antal exempel på interartiella objekt kan optiken, i varje fall som forskningsstrategi, bli begränsande. Man kan bli ganska matt efter att ha tagit del av ett visst antal studier av förhållandet mellan musik och bild i Mussorskij's *Taylor på en utställning* eller efter att ha läst ännu en analys av modernistiska författares ekfraser. Då kan det kännas som om disciplinen delvis har uttömt sina kunskapande möjligheter. Kravet på det tvärvetenskapliga eller det interdisciplinära är en styrka som utgör en tydlig och nödvändig reaktion mot absurda fackgränser, men ändå framstår de interartiella studierna – detta på sitt sätt välfungerande fält inom kulturvetenskapen – som en praktik utan dynamik och utvecklingsmöjligheter.

Intermediala studier

Medan man har bedrivit komparativa konststudier under lång tid är det som jag väljer att kalla *intermediala studier* en ung vetenskap.⁷ Det betyder att såväl disciplinens objekt som dess teori och metoder ännu är relativt odefinierade. Semiotiken är fortfarande grunddisciplinen, men nu kombinerad med bland annat modern medieteorier och ett grundläggande avståndstagande till den klassiska, hierakiserande uppfattningen av de 'höga' konsterna visavi nya medier och populärkultur. På intermedialitetskonferenser och i centrala utgåvor stöter man fortfarande på fullständigt basala grundvalsdiskussioner – *vad är ett medium, vad är skillnaden mellan interartialitet och intermedialitet* och så vidare – vilket är ett tydligt tecken på att disciplinen är i vardande, att den ännu ej är etablerad. Detta är positivt på så vis att man kan kasta sig in i fältet utan att låta sig tyngas ner

av en lång tradition och att många möjligheter inom fältet fortfarande är outforskade. Men det är naturligtvis negativt att fältet fortfarande är osäkert definierat, med grundpelare som inte tränger särskilt djupt ned i den vetenskapliga traditionen.⁸

Jag tror att man bäst definierar fältet genom att säga att man i intermediala studier rör sig bort från de tvärvetenskapliga jämförelserna *mellan* medierna – där musik representerar dikt, roman blir film etc. – till en undersökning av hur ett till synes homogent medium *inom mediets egna gränser* har en eller flera förbindelser med andra medier.

En viktig inspirationskälla har för mig varit W.J.T. Mitchells arbete (i framför allt *Iconology: Word, Image, Ideology* (1986) och *Picture Theory* (1996)) som långt ifrån »bara« består av intermediala analyser, eller ens sammantaget utgör en intermedial teori.⁹ Dessa böckers huvudinnehåll är ändå avgörande för förskjutningen av de interartiella studierna i riktning mot en intermedial position. Med stöd i Mitchell, som framförallt har rört sig i fältet mellan visuellt och verbalt språk, och i Nicholas Cook, som arbetar utifrån ett musikvetenskapligt perspektiv, kan man så att säga tvinga den interartiella analysen *in* i de enskilda medierna för att visa att alla medieprodukter alltid innehåller andra medier.

Mitchells essä »Beyond Comparison: Picture, Text, and Method« från *Picture Theory* kan närmast betraktas som en programförklaring i detta sammanhang. Han förklarar sig i grunden intresserad av den oupplösliga förbindelsen mellan det visuella och det verbala, men kritiserar det faktum att sambandet har urartat till en speciell avart av humanistiska studier, den *interartiella komparationen*. Mitchells kritik slår ner på tre aspekter (och även om fokuset ligger på relationen ord–bild så gäller hans begreppsbildning och kritik hela det interartiella fältet):

a.) Metodens *historicism*. Den interartiella komparationen har en tendens att »confirm received versions of cultural history«. Studierna

stys alltså av en underförstådd historisk utvecklingslogik.¹⁰

b.) Interartistisk komparation utgår ifrån existensen av ett *holistiskt* begrepp. Det är detta som överhuvudtaget gör det möjligt att jämföra en essens under olika konstarters förklädning; det kan röra sig om »the sign, the work of art, semiosis, meaning, representation, etc.«¹¹

c.) Analysmetoden har – vilket är vad som huvudsakligen kritiseras – bara ett enda verktyg i sin komparatistiska verktygslåda: *likhet*. Interartiell komparation »ignores other forms of relationship, eliminating the possibility of metonymic juxtapositions, of incommensurability, and of unmediated or non-negotiable forms of alterity«.¹² Allt underställs ett homogeniserande likhetstecken; olikheterna underkastas både en materiell och en historisk homogenitet. Mitchell menar att kulturvetenskapen helt enkelt bör undvika komparationsfällan och en gång för alla förstå att »*comparison itself is not a necessary procedure in the study of image-text-relations*«.¹³

Vad är ett medium?

Bakom kritiken av interartiell komparation ligger en anti-puristisk uppfattning av medier och konstarter, men för att djupare förstå Mitchells kritik måste vi överväga några möjliga definitioner av *medium*.

För det första är, som jag nämnt ovan, själva användningen av begreppet medium i stället för konstart (eng. »art«) talande för moderna intermediala studier. Dessa sysselsätter sig inte längre enbart med relationerna mellan de traditionella konstarterna utan också, i lika hög grad och med hjälp av ett utvecklat semiotiskt begrepp, med frimärken, firmalogos, reklam, den medeltida kristna mässan eller öppningsceremonin vid de olympiska spelen. De två sistnämnda områdena är enligt Claus Clüver utforskade, men synnerligen väl ägnade som exempelmaterial för just intermediala till skillnad från interartiella studier.¹⁴ Just mediedefi-

nitionen har emellertid gett forskningen en del problem. Clüver nämner en grovuppdelning i fysiska medier (t.ex. »kropp«) som »används« i andra medier (t.ex. »dans«), som därefter kan transmittas till »public media« (t.ex. »TV«).¹⁵ Men modellen är inte helt tillfredsställande då dessa dimensioner har en tendens att blandas och bryta samman. Istället vänder Clüver tillbaka till en ofta citerad definition av Rainer Bohn, Eggo Müller och Rainer Ruppert: medium är »that which mediates for and between humans a (meaningful) sign (or combination of signs) with the aid of suitable transmitters across temporal and/or spatial distances«.¹⁶ Denna definition är dock inte heller är utan problem (på grund av att modellen fokuserar på kommunikation i stället för till exempel form eller historia). Clüver hänvisar därför till nyare studier, av exempelvis Irina Rajewsky, som dock i sin tur har övertagit Werner Wolfs mediedefinition. Wolf föreslår

a broad concept of medium: not in the restricted sense of a technical or institutional channel of communication but as a conventionally distinct means of communication or expression characterized not only by particular channels (or one channel) for the sending and receiving of messages but also by the use of one or more semiotic systems.¹⁷

Mitchell har inte intresserat sig så mycket för att exakt definiera flera av kärntermerna i sin begreppsbildning och hans föreställning om medium och konstart framgår till exempel inte helt tydligt. I hans försök att omvärdera konsthistoriska studier med stöd i den så kallade »new art history« och modern textteori, har det tydligen varit mindre viktigt – eller intressant – att klargöra begreppen, än att försöka lägga fram idéer kring förhållandet mellan verbalitet och visualitet (här utvidgas det traditionella konstfältet till att omfatta hela det område som vi nu har vant oss att kalla den visuella kulturen).¹⁸

Vid intermedialitetskonferensen *Imagine Media* vid Växjö universitet under hösten 2007 lade emellertid Mitchell fram en skissartad, men perspektivrik idé om hur man kan defi-

niera det notoriskt svårdefinierade mediebegreppet. Utifrån »modaliteter« såsom material, privilegierade sinnesdimensioner, mottagande och liknande basala grundkomponenter (som är förhandenvarande i en bestämd relationsmässig blandning, vilken Mitchell kallade »ratio«), föreslog han att *matreceptet* skulle kunna utgöra en kognitiv modell för att förstå varje mediums sammansatta substans. På samma sätt som varje matrecept kan kombinera ett begränsat antal grundkomponenter, så som temperatur (hög/låg), tillstånd (flytande/fast/gasformig), smak (sur, salt, bitter, söt) och ordningsföljd, kan man försöksvis definiera vart medium som bestående av en rad nödvändiga modaliteter i inbördes olika blandförhållanden. Under ett senare framlägg på konferensen hade balladforskaren Sigurd Kværndrup redan operationaliserat denna modell och föreslog att exempelvis en sjungen och dansad östnordisk ballad kunde definieras som ett medium med särskilda sinnesdimensioner, teckendimensioner och ett specifikt tid/rumsförhållande. Vid samma konferens presenterade även Lars Elleström en

med modalitetstanken helt kompatibel arbetsmodell (se figur nedan).¹⁹

Dessa försök till en mediedefinition uttrycker för det första en önskan om att nå fram till en precis men samtidigt smidig definition av mediet som en kombination av modaliteter. Den i de flesta mediedefinitioner mer eller mindre dolda essensialismen (teatern *är* x, måleri *är* y) dementeras, och istället åskådliggörs varje mediums öppna och blandade karaktär.²⁰ Därmed klargör modellen att varje text, i semiotisk mening – det vill säga även musik, bildkonst etc. – innehåller spår av andra texter. Definitionen öppnar sig således för en inkorporering av *intertextualiteten* i mediediskussionen, vilket emellertid inte kan sägas vara någon nyhet direkt.²¹ Men det leder trots allt till att modellen kan frigöra sig ifrån tidigare mediemodeller och därmed peka ut vad *intermedialitet* är. Det nya är att varje medium per definition har spår som är del i andra medier, vilket innebär att intermedialiteten framträder som ett allmänt villkor för *varje kulturuttryck*. Det rena, distinkta mediet är både en historisk och ontologisk il-

Modalitet	Realiseringsätt	Realiseringsform
Materiell modalitet	Mediets fysiska yta	<ul style="list-style-type: none"> – den mänskliga kroppen – avgränsade objekt med särskilda – materiella eller tekniska egenskaper
Sensoriell modalitet	Mediets fysiska yta uppfattas av främst de yttre sinnesorganen	<ul style="list-style-type: none"> – syn – hörsel – känsel – smak – lukt
Spatiotemporal modalitet	Perceptionen av mediets fysiska yta struktureras mentalt till en upplevelse av faktiskt och/eller virtuell rumslighet och/eller tidslighet	<ul style="list-style-type: none"> – rum – tid
Semiotisk modalitet	Mening skapas i det spatiotemporalt uppfattade mediet genom olika sätt att tänka och tolka tecken	<ul style="list-style-type: none"> – konvention (symboliska tecken) – likhet (ikoniska tecken) – orsak/närhet (indexikala tecken)

Lars Elleström modalitetsmodell presenterad vid *Imagine Media*, Växjö 2007.

lusion. Ett sådant medium har *aldrig* existerat och framstår till och med som en *logisk omöjlighet* utifrån denna modalitetsbestämning.

Därmed är vi tillbaka hos Mitchell, som hävdar att »the attempt to grasp the unitary, homogeneous essences of painting, photography, sculpture, poetry, etc., is the real aberration« och att föreställningen om renhet och enhet i medierna »is both impossible and utopian« och därför inte ska undersökas som ett faktum utan som ideologiska konstruktioner.²² I stället bör man utgå ifrån att »all arts are 'composite' arts (both text and image); all media are mixed media, combining different codes, discursive conventions, channels, sensory and cognitive modes«. ²³ Längre fram kommer jag att referera till detta text-begrepp som det *heteromediala* textbegreppet.

Idén om att alla objekt är sammansatta är närmast banal vad gäller redan sammansatta medier, så som filmens blandning av ljud, musik, bild och ord, bilderbokens sammansättning av ord och bild eller romantiska Lieders kombination av dikt och musik. Men poängen är att den också gör sig gällande i de medier som traditionellt har betraktats som »rena«, som monomediala. Tanken är att exempelvis litteratur *alltid* innehåller musikaliska spår, kanske i form av musikaliska strukturer, en musikterminologi, beskrivningar av musikaliska framföranden eller i form av pretentioner att uppnå mål som normalt knutits till musiken.²⁴ Mitchell har framför allt intresserat sig för bildkonstens undertryckta eller förträngda verbalitet, till exempel i abstrakt konst, och en viktig poäng hos musikforskaren Nicholas Cook är att den rena musiken alltid ledsagas av mer eller mindre dolda verbala element, om inte i själva verket eller notationen, så i den receptionsprocess i vilken all musik per definition aktualiseras.²⁵ Härmed har den tidigare interartiella modellen överskridits och mediemötet är inte längre bara en angelägenhet *mellan* medier (vilket det också är), utan också en relation *i det* enskilda mediet. Varje medium är således intermedialt,

varje representant för vart medium är blandat.

Ändå är det ovanstående egentligen inte något som väcker särskild anstöt hos vare sig konstkomparatister eller intermedialister. Oenighet uppstår däremot när man ska avgöra *vilken relation* som råder mellan de medier som möts (i konstkomparationen) eller som befinner sig i de enskilda medierna (enligt det intermediala perspektivet). I grunden finns det två olika sätt att förstå mötet mellan medier eller konstarter, och för att förstå de två ingångarna är en kortfattad historisk omväg på sin plats.

Ut pictura poesis eller Laokoon?

I estetikens historia har olika hållningar otill frågan om vilket förhållande som råder mellan de olika konstarterna böljat fram och tillbaka. Detta är inte platsen att dra detaljerna i denna långa och komplicerade diskussion, men den två tusen år långa debatten kan resumeras under två överskrifter: »Ut pictura poesis« och »Laokoon«.

Å ena sidan har vi anhängarna av sloganen »Ut pictura poesis«, som i princip utgår från idén att de olika konstarterna tillhör en familj, att de så att säga har samma mål och innehåll men olika uttrycksformer. Horatius uttryck *ut pictura poesis*, som är uttryckt ur ett större sammanhang och därför ofta har blivit missförstått, kan tas som intäkt för detta: att samma regler gör sig gällande »i bildkonsten som i poesin«. ²⁶ Eller med andra ord: både poesin och bildkonsten kan, när de betraktas ur ett mimesis-perspektiv, ses som uttryck för samma strävan.²⁷ Detta diktum debatterades under antiken och levde vidare under medeltiden i de många och detaljerade diskussioner om rimligheten – eller den praktiska användningen av – bilder och skulpturer som kyrkoutsmyckningar.²⁸ Senare, under renässansen och barocken, fortsatte striden om idén och den har aldrig helt upphört. Dock uppstod en slags underavdelning till tan-

kegången i den så kallade *paragone*-debatten, som utgår från föreställningen om konstarnas jämförbarhet, men där idén om *the sister arts* urartade till en kamp om herradömet. Nu stred konstfamiljen om vilken konst som borde inta förstaplatsen i den estetiska hierarkin. Leonardo da Vincis försvar för målarkonsten är ett berömt uttryck för denna strid.

En modern version av ut pictura-tankens finns även i delar av det tjugonde århundradets narratologi, där exempelvis Seymour Chatman på 1980-talet kan skriva att »[o]ne of the most important observations to come out of narratology is that narrative itself is a deep structure quite independent of its medium«. Han fortsätter:

In other words, narrative is basically a kind of text organization, and that organization, that schema, needs to be actualized: in written words, as in stories and novels; in spoken words combined with the movements of actors imitating characters against sets which imitate places, as in plays and films; in drawings; in comic strips; in dance movements, as in narrative ballet and in mime; and even in music, at least in program music of the order of *Till Eulenspiegel* and *Peter and the Wolf*.²⁹

Ännu ett exempel på detta nyare bruk av tankegången kan man finna i Eli Roziks »Medium Translations between Fictional Arts«, som är en teoretisk reflektion över möjligheten till överföringar av fiktivt material mellan medierna och som dessutom erbjuder en kortfattad motivhistorisk undersökning av Romeo och Julia-motivet: från källorna som ligger till grund för Shakespeares stycke och fram till moderna Shakespeareuppföranden; från måleriska framställningar av delar av den fiktiva berättelsen till en tvåminuters tecknad film från 2000.³⁰

Mot tanken om konstarnas kompatibilitet – att olikheterna bara är ytliga – står en diametralt konträr estetisk tankegång som man normalt förbinder med G.E. Lessings uppsats om *Laokoon* från 1766.³¹ *Laokoon* är en protosemiotisk avhandling i den mening att den fokuserar på konstarnas utifrån deras olika

teckensystem. Redan titeln – *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* – slår fast Lessings huvudidé: det existerar gränser som skiljer konsterna åt, och de har att göra med konstarnas olika teckenformer. Konsterna och deras teckenformer bör därför inte blandas samman. Jag tillåter mig här ett lite längre citat från den kanske viktigaste västeuropeiska text som behandlar konstarnas förhållande till varandra:

Jag drar följande slutsatser: Om det är sant att målarkonsten använder helt andra medel eller tecken än diktkonsten för sin imitation, nämligen figurer och färger i rummet istället för i tiden artikulerade ljud; och om det otvivelaktigt är så att tecknen bör ha ett passande förhållande till det betecknade: i så fall kan tecken som är sidoordnade också bara uttrycka objekt som existerar sida vid sida eller vars delar existerar sida vid sida, medan tecken som följer efter varandra bara kan uttrycka objekt som följer efter varandra eller vars delar följer efter varandra.

Objekt som existerar eller vars delar existerar vid sidan av varandra, kallas kroppar. Följaktligen är kroppar med sina synliga egenskaper målarkonstens egentliga objekt.

Objekt som följer efter varandra eller vars delar följer efter varandra kallas allmänt handlingar. Följaktligen är handlingar diktkonstens egentliga objekt.³²

Det är således Lessing som formulerar en av de (kritiserbara) konventionella sanningarna bakom mycket av tänkandet kring konstarnas olikheter: att litteratur bara kan och bara bör utveckla sig över tid, medan måleri och skulptur å sin sida bör hålla sig till rumsliga representationer. Lessing kräver alltså att dessa gränser upprätthålls.³³

All intermedial teori och praktik måste orientera sig mellan konstkomparationens Scylla och Charybdis. Antingen letar man efter likheterna bakom olikheterna (ut pictura poesis och dess efterföljare), eller också finner man olikheter bakom likheterna (Lessings efterföljare). I denna grundläggande diskussion om de intermediala studierna försöker jag själv placera mig på Lessings sida. Jag menar att det

finns en grundläggande olikhet mellan medierna, som bland annat har att göra med ordets, tonens och det visuella tecknets olika semiotiska karaktär – i Peirces mening (Saussures semiologi är på det hela taget inte särskilt utbredd i de intermediala sammanhangen) – vilken vetenskapligt bäst låter sig begreppsläggas med hjälp av den ovan nämnda multimodala modellen. Å andra sidan är Lessings position i förhållande till konstarterna reducerande. En grundläggande intermedial poäng (som bland andra kognitionspsykologer kan bevisa) går ut på att vi faktiskt »läser« bilder,³⁴ och samtidigt läser vi inte bara en roman eller en dikt, utan »ser« dem dessutom som ett visuellt uttryck.³⁵ Med Mitchells och Elleströms schematisering av mediernas beståndsdelar kan man, tror jag, både undgå en problematisk essentialisering av mediernas olika särdrag eller väsen och gripa några av de olikheter som vederligen finns mellan olika teckensystem och olika medier.

Två möjliga vägar

Det avgörande för framtidens intermediala studier är kanske varken att definiera ett starkt och smidigt mediebegrepp (även om det onekligen är praktiskt) eller att betrakta studierna som *antingen* interartiella *eller* intermediala. Den gamla ut pictura-debatten är förvisso intressant – men inte särskilt aktuell. Det mest påträngande problemet är istället att definiera intermediala studiers grundläggande *Erkenntnisinteresse*: vilket slags vetande önskar disciplinen egentligen producera?

Jag ser två grundläggande alternativ. Å ena sidan ett formalistiskt alternativ som kanske kan beskrivas som en sofistikerad vidareutveckling av bland annat nykritikens verkbegrepp, och å den andra ett mer ideologiserande, kritiskt alternativ, som tar sin utgångspunkt i ett icke-autonomiestetiskt verkbegrepp.

Inom ramen för det första alternativet försöker intermediala studier styrka sitt analytiska fundament och strävar därigenom efter att bli

en konventionell, respektabel disciplin. Det kan ske genom en sober och grundlig etablering av de basala element som definierar en vetenskaplig disciplin: en allmänt känd metodologi och ett gemensamt erkänt objekt. Detta skulle kunna förvandla intermediala studier till en genuin, analytisk och historisk disciplin framburen av solida formalistiska kunskapsintressen. Det skulle göra intermedialitetsforskare i stånd att producera sofistikerade historiska och analytiska beskrivningar av enskilda verk, oeuvres och genrer, i eller utanför den finestetiska kanon. Så vitt jag kan se är detta målet för några av intermedialitetsforskningens mest framträdande figurer, såsom Siglind Bruhn, Claus Clüwer, Hans Lund, Bernhard Scholz, Ullrich Weistein och Werner Wolf, vilka jag betraktar som formalistiskt orienterade forskare. De kompletterar sin imponerande filologiska eller musikvetenskapliga utbildning med ett intermedialt perspektiv, och deras analyser, som gärna har ett semiotiskt perspektiv, riktas ofta mot det autonoma verket. Det är i hög grad forskare som dessa som – med imponerande intellektuella resultat – har fört fram de intermediala studierna till sin nuvarande institutionella position. Nyligen har Irina Rajewsky kategoriserat och beskrivit den intermediala forskningsmetoden och utvecklingen utifrån en position som också måste lokaliseras i denna riktning.³⁶

Intermediala studier kan emellertid välja en annan väg genom att låta sig inspireras av utvecklingen av några av de riktningar inom nutida kulturvetenskap och filosofi som är präglade av intresset för formstudiens ideologiska dimensioner, dock utan att falla tillbaka i några av de tidigare tongivande och tungt ideologiska forskningsinriktningarna, med bland annat marxistiskt ursprung.

Exempelvis kan intermediala studier snegla på *cultural studies* (härefter kulturstudier), som är ett mångfacetterat fenomen. Kulturstudier inbegriper några basala element som kan vara intressanta för en vidareutveckling av intermediala studier, och som därför är värda att här tas upp.

Metodologiskt är det karakteristiskt för kulturstudietraditionen, med dess pragmatiska eklekticism, att man låter mer traditionella discipliner utföra stora delar av det tunga historiska arbetet (traditionell humanvetenskaplig forskning) och i stället använder sina resurser till att analysera ett brett utsnitt av kulturella artefakter och historiska fenomen med en enorm geografisk, ämnesmässig och kulturell spännvidd. Kulturstudier är resolut tvärvetenskapliga («multi- or post-disciplinary»).³⁷ I en kulturstudie-analys finner man referenser till en lång rad discipliner från traditionella områden, så som litteraturvetenskap, konsthistoria, filosofi, sociologi, ekonomisk historia och antropologi, samt till mindre institutionaliserade inspirationskällor som psykoanalys, nymarxism och feminism. Ett viktigt element i kulturstudierna, som tog sin början i sextiotalets Storbritannien, var uppgörelsen med den akademiska fetiseringen av »finkulturen« på bekostnad av »populärkulturen«, vilket som sagt också var ett viktigt grundelement då den interartiella disciplinen gick från att vara ett konstkomparatistiskt ämne till att jämföra mediala former över huvud taget.

Kulturstudier och många av dess kulturvetenskapliga arvtagare domineras av ideologiska frågor kring aspekter som kön, klass, etnicitet, nationalitet och demokrati.³⁸ Emellertid är kulturstudier också en starkt politiserande disciplin, där vissa konklusioner verkar vara givna på förhand. Dessutom har kulturstudierna, genom sitt fokus på fenomen utanför den så kallade finkulturella sfären, till viss del försummat den kritiska förvaltningen av de traditionella humanvetenskapliga verken och författarna (*vem ska nu studera Shakespeare?*, som en amerikansk kollega utbröt för några år sedan). Men mest problematiskt är kanske att en del kulturstudier har för bråttom att penetrera kulturproduktens yta i jakten på det innehållsmässiga djup varifrån de ideologiska spänningarna kan lyftas fram. Formens och »ytans« innehållsdimension glöms bort eller betraktas

som något perifert.³⁹ Just reflektionen över *formens ideologiska betydelse* – den svåra ekvationen mellan de två stora obekanta entiteterna estetik och ideologi – är central i en lång rad senare diskussioner.

Man kan betrakta *New Historicism* som en slags litterär arvtagare till kulturstudierna. Nyhistoricismen arbetar med ett mer sofistikerat litterärt textbegrepp, ofta med fokus på äldre litteratur, och har en utpräglad förståelse för litterära texters motsägelsefulla karaktär. Texternas dåvarande spänningar, som betraktas i ljuset av modern textteori, uttrycker det omgivande samhällets ideologiska motsättningar och maktkonstellationer. Kiernan Ryan har påpekat att målet för nyhistoricismen »is to dethrone and demystify the privileged literary work: to destroy its immunity to infection by circumstance and other kinds of texts, and to rob it of political innocence by exposing its discreet commitments, its subtle collusions in the cultural struggle for power.«⁴⁰ Nyhistoricismen riktar således sin analytiska blick också mot icke-kanoniserade verbala fenomen, för att på det sättet relativisera det mer traditionella litteraturbegreppet. Därmed kan dess teori öppnas mot en mer intermedial utforskning av icke-verbala kulturuttryck.

Bakom nyhistoricismens textbegrepp döljer sig en lång rad inspirationskällor, framför allt av fransk proveniens, och denna kritiskt filosofiska tradition bör också dras in i intermedialitetens reflektionsrum. På många sätt har hela den franska efterkrigsfilosofin och kulturteorin präglats av reflektioner över konstens politik. En inofficiell tradition utgår från Sartres teoretiska författarskap och förs vidare i Roland Barthes mytkritik, Jacques Derridas filosofiska dekonstruktion och den filosofisk-sociologiska traditionen med namn som Pierre Bourdieu och Paul Virillio. Hit hör även den viktiga, psykoanalytiska teorin och det med psykoanalysen besläktade feministiska tänkandet hos exempelvis Julia Kristeva och Luce Irigaray – för att inte nämna neo-lacanianen Slavoj Žižek. Ge-

mensamt för alla dessa – till vilka även Gilles Deleuze och Michel Foucault bör läggas – är för övrigt en karakteristisk kapacitet och lust att arbeta på tvärs över ämnesgränserna (psykologi, filosofi, litteraturvetenskap etc.) och mellan olika konstarter. Sentida och fortfarande aktiva namn i denna tradition är Jean-Luc Nancy, Alain Badiou och den just nu mycket omtalade Jacques Rancière. Utvalda delar av dessa inspirationskällor måste, tror jag, dras in i intermedialitetens formalistiska grundschema, så att varje reflektion över det estetiska automatisk kopplas samman med en ideologisk dimension.

Resultatet av detta kan möjligen bli ett nytt textbegrepp. Nykritikens spänningsfyllda men monomediala idé om det autonoma konstverket måste alltså ersättas med ett annat begrepp. Till detta kan man finna inspiration hos den ryska litteraturvetaren och kulturfilosofen Michail Bachtin och då särskilt i hans filosofiska roman-teori. Med Bachtin kan man formulera tanken om den *heteromediala* texten (som en parallell till Bachtins begrepp om litterär heteroglossia). Det vill säga en insikt om att ett konstverk inte bara representerar världen direkt, utan snarare orkestrerar en sammanställning av mediala representationer i en komplex text, som består av flera olika medier, och där relationen mellan medierna utgörs av en strid som på ett mer eller mindre direkt sätt uttrycker konflikter utanför textens rum.⁴¹ Bachtin kan således förse framtidens intermediala forskning med det överordnade textbegrepp som man sedan har att »fylla« med specifika analysstrategier.

Mitchell och Cook

Enligt min uppfattning finner man också exempel på ett tidsenligt och fruktbart grundläggande av framtidens intermedialitetsforskning hos två forskare – W.J.T. Mitchell och Nicholas Cook – vilka inte använder termen »intermedialitet«, men som inte desto mindre bedriver intermediala studier.

W.J.T. Mitchells arbete kombinerar de linjer jag har skisserat ovan: det multimodala verk- och mediebegreppet och den ideologiska investeringen i kulturforskningen. Han bearbetar som sagt problemställningar från flera medier, *inte* i syfte att jämföra, utan för att undersöka andra slags relationer än likheter, samt dessa förhållandes ideologiska undertexter. Hans poäng är att varje kulturell produkt är intermedial och att den intermediala relationen uttrycker en mer omfattande ideologisk problematik, knuten till de enskilda mediernas historia, sociala sammanhang eller annat.⁴² Vid varje historisk tidpunkt knyts det mer eller mindre explicita ideologiska diskurser och sociala hopp, värden och/eller hot till de olika medierna, så att alla verk per definition uttrycker en strid mellan medierna – en strid som speglar en större och mer omfattande kamp. Denna strid kan befinna sig på en mer eller mindre allmän nivå och kan naturligtvis vara förbunden med en lång rad olika ideologiska konflikter – könade, sociala, etniska och så vidare.

I Mitchells arbete skulle man kunna peka ut flera pregnanta och perspektivrika exempel, men jag väljer hans ofta citerade »The Politics of Genre: Space and Time in Lessing's *Laocoon*«. ⁴³ Mitchells mål är först och främst att närläsa Lessings estetikteoretiska text för att göra ett inlägg i debatten om förhållandet mellan tids- och rumsgestaltning i litteratur och konst på 1980-talet. Han vill därigenom omdefiniera några common sense-föreställningar om litteraturens fokus på tid visavi konstens förmåga till rumslig gestaltning. Hans läsning av Lessing är effektiv, framför allt när den når fram till åskådliggörandet av att det bakom Lessings och andra 1700-talstänkarens alster sker en ideologisering av de till synes »rena« tids- och rumskategorierna som dessutom har att göra med ideologiska föreställningar om de olika konstarterna. Mitchell vill dra ner Lessing »from his imperial position as the Newton of aesthetics«. ⁴⁴ Men han stannar inte där: teoretiseringen om tid och rum och den från

dessa kategorier avledda estetiken leder fram till konsteoretiska överväganden om manliga respektive kvinnliga genrer, och allt detta kan, hävdar Mitchell i artikelns avslutande del, begrundas i förhållande till några historiskt-politiska omständigheter, så som den spända politiska situationen mellan de stora länderna i 1700-talets Europa.

Artikeln utgör en viktig aktualisering av Lessing och är som sådan ett ambitiöst svar på en rad prominenta läsningar av tid-rumproblematiken från det tjugonde århundradet. Mitchells text erbjuder en kritik av filosofers och konstnärers ofta framlagda påståenden om att konstverken (eller medierna) är väsensskilda, och visar istället att denna renhetstanke uttrycker en ideologisk strid. Mediernas tids-rumsliga essens är alltså varken ett teckenteoretiskt eller estetiskt faktum bortom diskussion. Det är karakteristiskt för Mitchell att denna diskussion också dras in i en politisk och historisk debatt och läsningen är därmed typisk för en mer ideologisk-konfrontatorisk ingång i humaniora. Att göra *Laokoon* till en text som debatterar feminism är en bedrift!

Mitchells metod är emellertid inte utan problem, vilket jag har blivit uppmärksam på genom Bernhard F. Scholz nyläsning av Lessing i »A Whale That Can't Be Cotched« (2007). Scholz påpekar några oemotsägliga fel i Mitchells analys (översättningsfel som leder till tolkningsproblem), men mer talande och intressant för den större och grundläggande intermediala diskussionen är kanske att Scholz i själva verket kritiserar hela Mitchells artikel för att vara en psykoanalys, det vill säga att Mitchell diagnostiserar Lessings text i stället för att betrakta *Laokoon* som en teoretisk text.⁴⁵ För Scholz bör en text som *Laokoon* betraktas som ett objektiverande *påstående* som 'i sig' kan bekräftas eller motbevisas, och han använder i sitt avståndstagande från Mitchells hermeneutik den klassiska kritiken mot post-strukturalistiskt tänkande. Jag läser Scholz ganska häftiga uppgörelse med Mitchell som

ett arketyptiskt möte mellan en ohyggligt beläst, traditionellt skolad och filologiskt präglad tradition – personifierad av Scholz viktiga läsning av Lessing och hela ekfrastraditionen – och ett läsande av historiska texter i syfte att aktualisera dem, placera in dem i nya och oväntade kontexter och gärna betrakta dem som uttryck för samtidens ideologiska (och alltså inte endast estetikfilosofiska) motsättningar. Ur den synvinkeln representerar Bernhard Scholz det mer formalistiska, filologiskt orienterade alternativet i framtidens intermedialitetsstudier, medan Mitchell tydligt företräder en politiserande, aktualiserande linje. Ingen av positionerna är utan blinda fläckar.

Att betrakta förhållandet mellan medierna som en strid är ingen självklarhet, och den vetenskapliga beskrivningen av förhållandet mellan medierna har vållat forskningen en del besvär. Medan Mitchells försök att utforma en strategi för intermediala analyser framför allt syftar till att undvika den lata komparatismens tautologier och lyfta fram en mer fruktbar motsättning mellan verbal och visuell diskurs, har Nicholas Cook ett bud på en liknande teoretisk manöver utifrån en musikologisk huvudfåra.⁴⁶

Cook vill bidra till »the current reformulation of music theory in a manner that loosens the grip on it of the ideology of musical autonomy – the compulsory (and compulsive) cult of what Peter Kivy calls 'music alone'«. ⁴⁷ Även Cook vill alltså bryta ner den puritanska uppfattningen om »ren« musik, absolut musik. Det intressanta i detta sammanhang är att han försöker genomdriva sitt argument med hjälp av en fokusering på aspekter som till synes ligger så långt bort som möjligt från »ren« musik, men som ändå spelar en essentiell roll i vår insikt om att musik inte *kan* vara absolut ren: ett oblandat medium är en omöjlighet, skulle man kunna säga med en nick åt Mitchells definition. Cooks analyser av skivomslag, bilreklam på TV och musikvideos understryker hur musik per definition befinner sig i ett multimedialt sammanhang, eller, skulle jag vilja säga, ett

intermedialt sammanhang. Han intresserar sig här konstant för »a hierarchy [of media] whose levels are at war with one another«, ett »krig« som handlar om den moraliska värderingen av musik som den privilegierade och absolut finaste konstarten för konst- och musikteoretikerna från romantiken och fram till idag.⁴⁸ Den grundliga analysen av en Madonna-video (»where the effect is to destabilize the hierarchy of media«)⁴⁹ kan således få vittgående följder, och det är just följderna av en konsekvent och genomtänkt intermedial reflektion jag skulle vilja avsluta med att diskutera.

En intermedial framtid?

Två möjliga konsekvenser av min uppfattning av intermediala studier utkristalliserar sig: a.) en forskningsmässig vision, som glider direkt över i b.) institutionella konsekvenser.

a.) Forskningsmässig vision: marginalitetens privilegierade perspektiv

Under efterkrigstiden har de marginaliserade, de andra, det liminala, det bortträngda och så vidare paradoxalt nog varit *centrala* områden inom humanistisk forskning. I grunden tror jag att det finns två orsaker till att forskningen intresserar sig för det marginella: en ideologisk (eller etisk) och en epistemologisk. Ofta uppträder de två orsakerna sida vid sida. Antingen vill man studera exempelvis de spetälskas situation på medeltiden eftersom dessa stackares öden har förtigits i officiella historieböcker och förtjänar sin egen historieskrivning. Eller så studerar man kanske 1950-talets frimärksamlarkultur eftersom denna fritidssysselsättning har varit undertryckt i förhållande till sporthistorien och popmusikhistorien. Men samma fenomen kan också studeras på epistemologiska grunder. Studier av de spetälskas uteslutning ger nya mentalitetshistoriska perspektiv på

medeltiden, och studiet av 1950-talets filatellism ger kanske, i miniatyr, en bild av efterkrigstidens fritidskultur.

Det skulle vara en överdrift att påstå att intermediala kulturfenomen är förbisedda och måste räddas ur glömskan. Om intermediala studier ska breda ut sig på andras bekostnad så kan det inte ske med hjälp av ideologiska eller etiska argument. Däremot finns det skäl att argumentera för att just studiet av intermediala fenomen, som till synes är provinsiala företeelser i utkanten av de estetiska supermakterna, skulle kunna ge oss en avgörande inblick i de »vanliga«, till synes »rena« konstarnas och mediernas form, funktion och historia.

Det marginaliserades privilegierade perspektiv på det centrala inom detta specifika sammanhang har uttryckts av flera forskare. Eller mer precist: några skribenter *visar* hur det till synes marginella har ett stort kunskapsmässigt värde. Nicholas Cooks effektiva och lite överraskande metodiska grepp i *Analyzing Musical Multimedia* (1998) består just i att han med en Volvo-reklambild eller en Madonnainvideo som hävstång, får till stånd en slags dekonstruktion av den »riktiga« finkulturella musikens renhetsstatus.

Greppet används också i talrika sammanhang av Mitchell, som jag redan har diskuterat ovan. Jag vill här ganska kort nämna två exempel som bägge har visat sig inflytelserika i teoretiska diskussioner. För det första hans ekfras-teori, vilken han lägger fram i »Ekphrasis and the Other« i *Picture Theory*. Där hävdar Mitchell, med viss rätt, att ekfrasforskningen, trots sitt enorma omfång, är präglad av att vara »en minoritet« och, generellt sett, »obskyr«.⁵⁰ Ändå visar det sig att just ekfrasbegreppet, i varje fall i Mitchells breda tappning, faktiskt kan bilda underlag för en allmän teori om beskrivning i litteraturen eftersom ekfrasforskningen ger en inblick i de grundläggande problematiker som vidlåder all tänkbar representation.

På motsvarande sätt arbetar han, i *Picture Theory*-kapitlet »Metapictures«, med begrep-

pet »metabilder«, som kort sagt står för en kategori av bilder som reflekterar över sig själv som bild. I direkt mening rör det sig om vad man skulle kunna betrakta som radikala bilder i den kognitiva och visuella kulturens historia: från Magrittes pip-bild till Wittgensteins användning av fixbilden ank-haren för att nämna några. Men återigen visar sig det marginella ha en omfattande betydelse: »The metapicture is a piece of moveable cultural apparatus, one which may serve a marginal role as illustrative device or a central role as a kind of summary image, what I have called a 'hypericon' that encapsulates an entire episteme, a theory of knowledge«.⁵¹ Återigen är den *marginella* bilden, som för övrigt i många fall blir radikal genom en undersökning av bildens gränser i förhållande till andra medier, plötsligt den *typiska* bilden.

Så ett sista exempel, som jag hämtar varken från musikvetenskapen eller bildteorin, utan från filmteorin: Thomas Leitchs artikel »Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory« (2003).⁵² Texten är en väl genomförd uppgörelse med det traditionstyngda och populära adaptionsfältet, det vill säga studier som har specialiserat sig på romaners transformation till film. I tolv provocerande »fallacies« pekar han på de många problematiska aspekterna av adaptionsteorin, och den sista tesen angår just dess marginaliserade position i förhållande till både litteratur- och filmvetenskap. Leitch hävdar provokativt att adaptionsteorins isolation och perifera status delvis är självvald. Men adaptionsteorin skulle kunna vara själva den plats varifrån litteraturen och filmens respektive representationsregimer med fördel kunde analyseras. Leitch kastar därför till slut fram en vision om adaptionsteorin som den grunddisciplin som (i anglosaxiska sammanhang) skulle kunna förbinda engelska institutioner med filmvetenskap och kulturstudier i en ny huvuddisciplin, vilken han kallar »textual studies«. Sett från en intermedial synvinkel bör detta offensiva argument vara tankeväckande.

b.) En institutionell vision

Om man återigen kastar en blick på Hans Lunds modell, återgiven i början av denna artikel, slås man säkert av den klara uppställningen och det mycket omfattande exempelmaterial som schemat utpekar. Och de flesta som undervisar i intermedialitet måste nog erkänna att man kan känna sig tillfreds med sin pedagogiska insats om man skickar iväg studenterna med en solid kännedom om detta schema. Men Lunds uppställning har trots allt ett avgörande problem, nämligen att det underförstått antyder att det finns medier och estetiska genrer som inte är intermediala. Att »all media are mixed media« är emellertid en fras som rätt förstådd och riktigt utnyttjad borde få institutionella konsekvenser.

Lunds schema etablerar intermediala studier som en marginell vetenskap inom det humanistiska fältet, men intermediala studier bör göra allt för att bli precis det motsatta, det vill säga en grunddisciplin som föregår all humanistisk forskning, åtminstone vad gäller de estetiska delarna av humaniora.

Jag ska vara mycket konkret: jag föreställer mig intermediala studier som en slags humanistisk propedeutik för alla nyintagna humaniorastudenter, under exempelvis ett halvårs tid. Jag tror att hela det estetiska vetenskapsfältet skulle få betydligt bättre studenter att arbeta med, om alla från början fick en bred, interdisciplinär och alltså intermedial introduktion av grundläggande aspekter av medierna och deras oundgängligt blandade karaktär. Därefter kan studenterna sätta samman sina utbildningar som de önskar, väl förberedda av den intermediala grundträningen. Och efter att ha tillägnat sig solida kunskaper inom ett eller flera traditionella fält skulle enskilda studenter eventuellt vilja studera intermedialitet på en avancerad nivå. Om detta skulle låta sig genomföras i det nuvarande svenska utbildningssystemet är en annan fråga.

Sammanfattning

Med intermedialiteten som optik kan vi få upp ögonen för den aprioriska blandningen och den ideologiska kampen i de enskilda kulturprodukterna. Jag pläderar för att intermediala studier inte bör bli en formalistisk disciplin som uteslutande är i stånd att peka ut intermediala spår, utan som kan eller vill sätta in dessa spår i ett större sammanhang. Om formalismens mål blir den intermediala disciplinens enda intresse, mister den en hel del av sin betydelse. Därför bör intermediala studier se kulturprodukter som motsättningsfyllda enheter, och dessa motsättningar bör dessutom tolkas som en del av ett mycket mer omfattande betydelsekomplex. Det finns flera riktningar inom modern kulturteori och filosofi som kan inspirera arbetet. Av *dekonstruktionen* – kanske särskilt den franska, filosofiska varianten (med Derrida som frontfigur) – kan vi lära att varje »texte« i sig innehåller motsättningsfulla, undergrävande element. De huvudmotsättningar som intermediala studier ska försöka fånga, har att göra med ideologiska medbetydelser av genre- och mediaval, det visuellas undertryckande av det verbala (och omvänt) och liknande problemställningar. Det rör sig alltså om en konfliktorienterad förståelse av det enskilda mediets heterogenitet a priori. Genom *ideologikritiken* och *kulturstudier* kan vi, som nämnts

ovan, bli i stånd till – som ett supplement till den filosofiska eller litterära dekonstruktionen – att sätta in den enskilda konstprodukten i ett större ideologiskt och kulturellt sammanhang, exempelvis i ett konsteoretiskt perspektiv, som ofta kommer visa sig vara ett helt annat än det producenten av kulturprodukten föreställde sig. Och i samma andetag bör också Bachtins kultur- och litteraturfilosofi nämnas, i vilken litterära texter såväl som kulturyttringar i bredare mening tolkas som uttryck för en kamp mellan centrifugala och centripetala krafter; mellan uppenbara och dolda krafter, av kulturell, estetisk och ideologisk art. Kanske ska vi, med inspiration från Bachtin, arbeta med ett heteromedialt textbegrepp.

Jag hoppas och tror med andra ord att intermediala studier kan bli ett fält (snarare än en väletablerad disciplin) där formalism och ideologiska förpliktelser kan gå hand i hand. Tiden kommer att visa om fältet kommer att ta denna vändning, men säkert är att det kommer att krävas en enorm insats för att nå fram till den syntes av omsorgsfull, exakt mikroanalys och överordnad historisk och ideologisk överblick som är så sällsynt i modern kulturvetenskap, där pendeln oftast slår mellan formalismens och den ideologiska innehållsläsningens lika sterila motsättningar.

Översättning från danskan av Camilla Brudin Borg

1. Gorm Larsen har i ett paper, presenterat på ett möte i forskningsnätverket Nordisk Bachtin Dialog, Stavanger, maj 2007, lagt fram ett utkast till en Bachtininspirerad analys av Muhammedteckningarna, som inkorporerar teckningarnas kontext och därmed dess särdeles aggressiva innehåll. Sune Lægaard diskuterar saken ur ett politologiskt och juridiskt perspektiv i »The Cartoon Controversy: Offense, Identity, Oppression?«, *Political Studies* 55, 2007:2, s. 481–498.
2. Delar av denna artikel har tidigare publicerats på internet under titeln »Fra interart studier til

- intermedialitet«, *Humanetten* 20, Institutionen för humaniora, Växjö universitet, 2007, s. 2–7 (vxu.se/hum/publ/humanetten/nummer20.pdf). Tankarna i denna artikel är även förenliga med vissa idéer som presenteras i förordet till Arvidson, Askander, Bruhn & Führer (red.), *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*, Lund: Intermedia Studies Press, 2007, s. 13–19.
3. I Norden har bland andra Hans Lund gjort en stor insats för konstkomparationen, men även om Lund har redigerat den fina antologin *Intermedialitet: Ord, bild och ton i samspel*, Lund:

- Studentlitteratur, 2002, menar jag att flertalet av bokens artiklar inte exemplifierar intermedialitet enligt min definition av begreppet, utan snarare interartiella metoder. Ulla-Britta Lagerroth, också hon en betydelsefull figur inom svensk intermedial forskning, ger en bra, kortfattad överblick över intermedialitetens förhållande till litteraturvetenskapen i »Intermedialitet: Ett forskningsområde på frammarsch och en utmaning för litteraturvetenskapen«, *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2001:1, s. 26–35. Några år senare, i *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2006:3-4, diskuterar Torsten Pettersson en rad viktiga frågor kring intermedialitets aktuella position i svensk litteraturvetenskap i en recension av Stephan Michael Schröder och Vreni Hockenjos (red.), *Historisierung und Funktionalisierung: Intermedialität in den skandinavischen Literaturen um 1900*, Berlin: Nordeuropa-Institut der Humboldt-Universität, 2005.
4. Schemat är hämtat från Hans Lunds *Intermedialitet*, 2002, s. 21.
 5. Texten är hämtad från Åke Hodell, *Verner von Heidenstam: Nya dikter*, Stockholm: Kerberos, 1967, och kan även återfinnas på <http://www.konkretpoesi.se/hodell/vaerker/3.html>.
 6. Semiotiken är grunddisciplinen för exempelvis Claus Clüver, Siglind Bruhn, Eli Rozik och Hans Lund. På nordisk mark har bland andra Göran Sonesson skapat en ambitiös bildsemiotik med betydelse för interartiella och intermediala studier.
 7. Se Claus Clüvers historiskt överblickande artikel »Intermediality and Interarts Studies«, i *Changing Borders*, 2007, s. 19–37.
 8. Efter att ha undervisat i ämnet är det min erfarenhet att studenterna inte är särskilt intresserade av detta terminologiska moras. För dem framstår intermediala studier som ungefär lika löst definierat som de övriga humanistiska discipliner de har stiftat bekantskap med.
 9. Med sin senaste bok *What do Pictures Want: The Lives and Loves of Images*, Chicago: Chicago University Press, 2005, rör sig Mitchell litet grand bort från sin besatthet av ord-bildrelationen för att i högre grad försöka skapa en filosofi om bilder i bredare mening. Jag har i en recension med titeln »Hvad vil Mitchell?« diskuterat boken i tidskriften *K&K* 103, 2007.
 10. W.J.T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: Chicago University Press, 1994, s. 87.
 11. Ibid.
 12. Ibid.
 13. Ibid., s. 89.
 14. Se Clüvers avslutande anmärkningar i »Intermediality and Interarts Studies«, *Changing Borders*, 2007, s. 34.
 15. Ibid., s. 30.
 16. Ibid., s. 30 f.
 17. Citerad i Irina Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen & Basel: A. Francke Verlag, 2002, s. 7.
 18. Jag hänvisar här till en rekommendabel »questionnaire«: »Visual Culture Questionnaire«, *October* 77, 1996, s. 25–70.
 19. Jag har lovat att understryka att Lars Elleströms modell fortfarande är under utarbetning och att han till de fyra modaliteterna vill addera två mer kontextuellt färgade: *det historiska/kulturella* och *det estetiska/kommunikativa*.
 20. Ett enkelt exempel: att definiera »serier« är, som Scott McCloud visar i *Understanding Comics: The Invisible Art*, New York: Harper Collins Publ., 1994, i stort sett omöjligt. Det är långt mellan *Sin City* och *Kalle Anka*. Lösningen är emellertid inte att dela upp det tecknade seriemediet i genrer så som superhjaltegenren, tecknade serier för barn, grafiska romaner etc. (vilket är ett uppenbart sätt att gå till väga). I stället försöker McCloud att ställa upp en rad passande parametrar, till exempel en triangel bestående av »verklighet«, bildplan och mening i ett sammanhang (s. 52 f.), som därefter kan läggas ihop med relationen »pictures« mot »words« (se s. 145–147). Det multimediala mediebegreppet fungerar på samma sätt, men naturligtvis med andra modaliteter.
 21. Sedan M.M. Bachtins ursprungliga bestämning av alla kulturprodukters dialogiska förhållande till tidigare texter, bland annat i hans *Dostojevskijs poetik* från 1963, och genom Julia Kristevas efterföljande översättning och bearbetning av *intertextualitets*-begreppet i slutet av sextioalet, har intertextualitet blivit ett ovärderligt standardbegrepp inom litteraturvetenskapen. Jürgen E. Müller föreslog tidigt att göra intermedialitet till en underavdelning

- av intertextualitet. Se hans »Intermediality: A Plea and Some Theses for a New Approach in Media Studies«, i E. Hedling, U-B. Lagerroth och H. Lund (red.), *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, Amsterdam: Rodopi, 1997, s. 295–304.
22. Mitchell, »Beyond Comparison«, i *Picture Theory*, 1994, s. 107, 96.
 23. *Ibid.*, s. 94 f.
 24. Jag har bland annat diskuterat dessa musikkonstellationer i förhållande till Thomas Manns »Tristan« i »Tristan Transformed: Bodies and Media in the Historical Transformation of the Tristan and Iseult-Myth«, i Arvidson, Askander, Bruhn & Führer (red.), *Changing Borders*, 2007, s. 339–360.
 25. Se exempelvis Nicholas Cooks perspektivrika »Conclusion: The Lonely Muse« i hans *Analysing Musical Multimedia*, Oxford: Oxford University Press, 1998.
 26. I den rika litteraturen om ämnet har jag funnit denna artikel nyttig: Henryk Markiewicz & Uliana Gabara, »Ut Pictura Poesis ... A History of the Topos and the Problem«, *New Literary History* 18, 1987:3, s. 535–558.
 27. Detta ingår, som Stephen Melville och Bill Readings uttrycker det, i »the story about the long Western tradition of comparing the visual and the textual under the auspices of mimesis«. Se »General Introduction«, i Stephen Melville & Bill Readings (red.), *Vision and Textuality*, Durham, North Carolina: Duke University Press, 1995, s. 8.
 28. Således kan Honorius från Autun, enligt Umberto Eco, tala om måleriets tredubbla mål, hela tiden betraktat i förhållande till tron, som självklart är formulerad i skrift i *Bibeln*: för det första ska »the house of God [...] be beautified«, för det andra ska det påminna om helgonens liv och verk, och slutligen är måleriet »the literature of the Laity«. Se Umberto Eco, *Art and Beauty in the Middle Ages*, New Haven: Yale University Press, 1986, s. 16. Michael Camille har i flera verk, kanske framför allt i *The Gothic Idol: Ideology and Image-Making in Medieval Art*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991, undersökt ideologin bakom bild- och skulpturproduktionen under medeltiden.
 29. Se Seymour Chatman, »What Novels can do that Films Can't (and vice versa)«, ursprungligen i *Critical Inquiry*, 1980:8, här citerad från Leo Braudy och Marshall Cohen (red.), *Film Theory and Criticism*, 6:e uppl., Oxford: Oxford University Press, 2004, s. 445.
 30. Se Eli Rozik, »Medium Translations between Fictional Arts«, i Arvidson, Askander, Bruhn & Führer (red.), *Changing Borders*, 2007, s. 395–415. Den minimalistiska tecknade filmen kan man roa sig med att se på <http://www.musearts.com/cartoons/pigs/romeo.html>. Artikelns frukten av en årslång undersökning av dessa frågor och en slags förstudie till texten är »The Common Deep Structure of Verbal and Iconic Metaphors« i *Interart Poetics*, 1997, s. 283–294.
 31. Søren Kjærup har (i ett handout utdelat på ett seminarium vid Forum för intermediala studier, Växjö universitet, våren 2007) uppmärksammat mig på att Lessings idéer i viss utsträckning kommer från Lessings vän Moses Mendelssohn.
 32. G.E. Lessing, »Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie«, i *Werke 1766–1769*, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1990, s. 116. Översättning från tyskan av Christer Ekholm.
 33. I en undersökning av synestesibegreppet refererar Nicholas Cook till en motsvarande debatt i början av 1900-talet där Kandinskys kvasi-mystiska uppfattning (vilken var parallell med exempelvis kompositörerna Olivier Messiaens och Alexander Skriabins) möter Eisensteins konstruktivistiska uppfattning. Se Cook, *Analysing Musical Multimedia*, Oxford: Clarendon Press, 1998, s. 50 ff.
 34. Detta är en viktig poäng i Valerie Robillards »Still Chasing Down the Greased Pig: Perception and the Problem of Ekphrasis«, i Arvidson, Askander, Bruhn & Führer (red.), *Changing Borders*, 2007, s. 257–282.
 35. Vilket Lars Elleström framhåller i *Lyrkanalys*, Lund: Studentlitteratur, 1999.
 36. Se Rajewsky, *Intermedialität*, 2002. Min lite förenklade klassificering är möjligtvis på väg att förändras, i varje fall var det slående att både Siglind Bruhns och Claus Clüvers bidrag på Växjö-konferensen *Imagine Media* 2007, inte begränsade sig till semiotiska/formalistiska analyser, utan tydligt tog in religiösa och politiska aspekter.

37. Chris Barker, *Cultural Studies: Theory and Practice*, 3:e uppl., London, Los Angeles, New Delhi & Singapore: Sage, (2000) 2008, s. 4.
38. I Simon Durings historiskt kontextualiserande förord till Doring (red.), *The Cultural Studies Reader*, 2:a uppl., London & New York: Routledge, 1999, ges en kortfattad men klar överblick över vilka problem som har varit i fokus under kulturstudiernas olika faser, från brittisk arbetarkulturhistoria till exempelvis queerteori.
39. För ett aktuellt försök på att kombinera kulturstudier med intermediala insikter, se Huber, Keitel & Süss (red.), *Intermedialities*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2007.
40. Kiernan Ryan, *New Historicism and Cultural Materialism*, 1996, s. xiii–xiv.
41. Jag har diskuterat flera av dessa aspekter i *Romanens tänker: M.M. Bachtins romanteorier*, Köpenhamn: Multivers, 2005.
42. Mitchell är, som en god poststrukturalist, mycket upptagen av konstens metanivåer, och han har myntat begreppet »metapicture« för att begreppsliggöra visuella, litterära och kognitiva bilders förmåga till självreflektion, och det är typiskt för hans tänkande att även metabilderna nödvändigtvis måste betraktas som del i ett socialt och historiskt sammanhang. Camilla Brudin Borg använder i sin avhandling från 2005 Mitchells begrepp »metapictures« på ett övertygande och kreativt sätt, som en nyckel till att förstå dialektiken mellan Gyllenstens dialektiska bildkritiska och bildskapande manövrer.
- Se Brudin Borg, *Skuggspel: Mellan bildkritik och ikonestetik i Lars Gyllenstens författarskap*, Skellefteå: Norma förlag, 2005. Även Cecilia Lindhé använder Mitchell (i kombination med Bachtin) i sin avhandling *Visuella vändningar: Bild och estetik i Kerstin Ekmans romankonst*, Uppsala: Svenska Litteratursällskapet, 2008.
43. W.J.T. Mitchell, »The Politics of Genre: Space and Time in Lessing's *Laocoon*«, *Representations* 1984:6, s. 98–115; senare omtryckt i *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago: Chicago University Press, 1986.
44. Mitchell, »The politics of Genre«, (1984), s. 110.
45. Bernhard F. Scholz, »A Whale That Can't Be Cotched: On Conceptualizing Ekphrasis«, i Arvidson, Askander, Bruhn & Führer (red.), *Changing Borders*, 2007, s. 294, not 29.
46. Någon korsbefruktning mellan Mitchell och Cook har dock inte skett, de hänvisar så vitt jag kan se inte någonstans till varandra.
47. Cook, *Analyzing Musical Multimedia*, 1998, s. vi f.
48. *Ibid.*, s. 126.
49. *Ibid.*, s. 125.
50. Se Mitchell, »Ekphrasis and the Other«, i *Picture Theory*, 1994, s. 152.
51. Mitchell, »Beyond Comparison«, i *Picture Theory*, 1994, s. 49.
52. Thomas Leitch, »Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory«, *Criticism* 45, 2003:2, s. 149–71.

VAD VILL BILDER?

av W.J.T. Mitchell

Mitchell (1942) är professor i engelska och konsthistoria vid University of Chicago och har varit redaktör för den amerikanska teoretiskt inriktade tidskriften *Critical Inquiry* sedan 1978. Han arbetar för närvarande på en bok med arbetstiteln »Medium Theory, Cloning Terror: The War of Images, September 11 to Abu Ghraib«, och har tidigare gett ut ett stort antal artiklar och böcker om intermedialitet och kritisk teori, däribland *Iconology: Image, Text, Ideology* (1986), *Picture Theory* (1994). Denna artikel är en förkortad version av kapitel två i *What Do Pictures Want? Essays on the Lives and Loves of Images* (2005).

De frågor om bilder som dominerat nyare litteratur om visuell kultur och konsthistoria har varit inriktade på tolkning och retorik. Vi vill veta vad bilder betyder och vad de gör: hur de kommunicerar som tecken och symboler, vilket slags makt de har att påverka mänskliga känslor och beteenden. När frågan om begär ställs riktas den vanligen mot bildernas upphovsmän eller konsumenter, och bilden betraktas som ett uttryck för konstnärens begär eller som ett maskineri som ska frambringa betraktarens begär. I denna text vill jag flytta lokaliseringen av begäret till bilderna själva och fråga vad bilder vill. Denna fråga innebär förvisso inte att tolkningsrelaterade och retoriska frågor lämnas därhän, men kommer, hoppas jag, att få frågan om bilders betydelse och makt att framträda något annorlunda. Den kommer också att hjälpa oss att fånga in det grundläggande skifte inom konstvetenskap och andra discipliner som ibland kallas visuell kultur eller visuella studier, och som jag tidigare har förknippat med en visuell vändning [»pictorial turn«] i såväl populärkulturella som akademiska sammanhang.

För att spara tid vill jag börja med antagandet att vi är kapabla att åsidosätta vår misstro mot de grundläggande premisserna för frågan »Vad vill bilder?« Jag är väl medveten om att detta är en bisarr, kanske till och med stötande fråga. Jag är medveten om att den inbegriper en subjektivering av bilder, en tvivelaktig personifiering av icke-levande ting; att den flirtar med en bakåtsträvande, vidskeplig inställning till bilder, som om den togs på allvar skulle leda oss tillbaka till verksamheter som totemism, fetischism, idolatri och animism. Detta är praktiker som de flesta moderna, upplysta människor betraktar med misstänksamhet, som primitiva, psykotiska eller barnsliga i sin traditionella form (dyrkan av materiella föremål; att behandla döda ting likt dockor som om de vore levande) och i dess moderna uttrycksformer som patologiska symptom (fetischism antingen i förhållande till varor eller till neurotiska perversioner).

Jag är också väl medveten om att frågan kan framstå som en smaklös annektering av ett utforskande som med rätta är förbehållet andra människor, särskilt de klasser som varit föremål för diskriminering, som trakasserats av fördomsfulla bilder – »porträtterade« som stereotyper och karikatyrer. Frågan ekar genom hela den kartläggning av objektets eller den underordnade Andres begär, minoriteten eller den subalternerna som har varit så central för utvecklingen av moderna studier i genus, sexualitet och etnicitet.¹ »Vad vill den svarte mannen?« är den fråga som Franz Fanon ställer, med risk att i en enda mening reifiera det att vara man och färgad.² »Vad vill kvinnor ha?« är den fråga som Freud fann sig oförmögen att besvara.³ Kvinnor och färgade har kämpat för att få uttrycka sig direkt i dessa frågor, att formulera beskrivningar av sitt eget begär. Det är svårt att föreställa sig hur bilder skulle kunna göra samma sak, eller hur vilken undersökning som helst av detta slag skulle kunna bli mer än ett beräknande eller (i bästa fall) aningslöst buktaleri.

Inte desto mindre vill jag fortsätta som om frågan vore värd att ställa, delvis som ett tankeexperiment, helt enkelt för att se vad som händer, och delvis i övertygelse om att detta är en fråga som vi redan ställer oss, som vi inte kan låta bli att ställa, och som därmed förtjänar att analyseras. Jag sporras här av Marx och Freuds tidigare exempel; båda kände att den moderna samhällsvetenskapen och psykologin måste ta itu med frågan om fetischism och animism, föremåls subjektivitet, sakers mänskliga status.⁴ Bilder är saker som märkts av mänsklighetens och livets stigma: de visar upp både fysiska och virtuella kroppar; de talar till oss, ibland bokstavligen, ibland bildligt; eller så möter de tyst våra blickar över en »smal klyfta av oförståelse«.⁵ De uppvisar inte bara en yta, utan ett *ansikte* som möter betraktaren. Medan både Marx och Freud tar sig an det personifierade, subjektiverade, besjälade föremålet med djup misstänksamhet, genom att utsätta sina respek-

tive fetischer för ikonoklastisk kritik, lägger de mycket av sin energi på att i detalj redogöra för de processer genom vilka föremålets liv skapas i den mänskliga erfarenheten. Och det är verkligen fråga om huruvida, i Freuds fall åtminstone, det finns någon egentlig utsikt att »bota« den fetischistiska sjukan.⁶ Min egen inställning är att det subjektiverade, besjälade föremålet i vissa avseenden är ett obotligt symptom, och att Marx och Freud bäst används som vägledare i förståelsen av detta symptom och kanske till viss omvandling av det till mindre patologiska, skadliga former. Kort sagt, vi får dras med våra magiska, förmoderna inställningar till föremål, särskilt bilder, och vår uppgift är inte att bli kvitt dessa inställningar, utan att förstå dem, att arbeta oss igenom deras symptomatologi.

Det litterära bruket av bilder är självfallet helt ogenerat i sitt hyllande av bildernas förståndiga mänsklighet och vitalitet, kanske på grund av att den litterära bilden inte måste konfronteras direkt, utan är fjärrad genom språkets sekundära överföring. Magiska porträtt, masker, speglar, levande statyer och spökhäxor finns överallt i såväl moderna som traditionella litterära berättelser, och dessa imaginära bilders aura sipprar in i både professionella och populära attityder till verkliga bilder.⁷ Konsthistoriker må »veta« att bilderna de studerar bara är materiella föremål som har förlänats färg och form, men de talar ofta och betar sig som om bilder hade känslor, vilja, medvetande, handlingsförmåga och begär.⁸ Alla vet att ett fotografi av ens mor inte lever, men man är ändå obenägen att vanställa eller förstöra det. Ingen modern, förnuftig, sekulär människa anser att bilder bör behandlas som människor, men vi tycks alltid villiga att göra undantag för specialfall.

Och denna inställning är inte begränsad till värdefulla konstverk eller bilder som har personlig betydelse. Varje reklamdirektör vet att vissa bilder, för att använda säljarjargong, »har ben« – det vill säga att de tycks ha en förväntansvärd förmåga att få en reklamkampanj att ta ny riktning och överraskande vändningar,

som om de hade en egen intelligens och avsiktlighet. När Moses kräver att Aron förklarar hur den gyllene kalven gjordes, säger Aron att han bara kastade israelernas guldsmycken i elden »och så kom kalven till« (2 Mos 32:24), som vore det en självskapad robot.⁹ Bevisligen har också vissa idoler ben.¹⁰ Tanken att bilder har ett slags egen social eller psykologisk makt är faktiskt den förhärskande klichén i samtida visuell kultur. Påståendet att vi lever i ett »skådespelssamhälle«, ett övervaknings-, och simulakrasamhälle, är inte bara en insikt inom den avancerade kulturkritiken; en idrotts- och reklamstjärna som Andre Agassi kan säga att »bilden är allt« [»image is everything«] och uppfattas som om han talar inte bara *om* utan *för* bilden som föreställning, i egenskap av någon som själv betraktats som »bara en bild« [»nothing but an image«].

Det är således inte svårt att visa att tanken om bilders mänsklighet (eller, åtminstone, besjälning) är precis lika livaktig i den moderna världen som i traditionella samhällen. Det svåra är att veta vad man ska säga sedan. Hur får traditionella samhällens förhållningssätt till bilder – avgudadyrkan, fetischism, totemism – på nytt en funktion i moderna samhällen? Är vårt uppdrag som kulturkritiker att avmystifiera dessa bilder, att krossa de moderna idolerna, att avslöja fetischerna som förslavar människor? Är uppgiften att skilja mellan sanna och falska, friska och sjuka, rena och orena, goda och onda bilder? Är bilder det fält där politisk kamp bör utkämpas, den plats där en ny etik ska formuleras?

Det är mycket frestande att besvara dessa frågor med ett skallande ja, och att anamma kritiken från forskningsfältet visuell kultur som en direkt strategi för politisk handling. Detta slags kritik bygger på avslöjandet av bilder som ideologiska manipulörer som formligen skadar människor. På ena ytterkanten finns rättsteoretikern Catherine MacKinnons tes att pornografi inte bara är en representation av våld mot och förnedring av kvinnor, utan en

förnedrande våldshandling, och att pornografiska bilder – särskilt fotografier och filmbilder – själva är våldsverkare.¹¹ Därtill kommer den politiska kritikens välbekanta och mindre kontroversiella antaganden om den visuella kulturen: att Hollywoodfilm framställer kvinnor som objekt för »den manliga blicken«; att de illitterata massorna manipuleras av de visuella medierna och populärkulturens bilder; att färgade människor blir föremål för grafiska stereotyper och rasistisk visuell diskriminering; att konstmuseer är ett slags hybrid mellan religiöst tempel och bank där varufetischer visas upp för offentlig vördnad, i syfte att skapa estetisk och ekonomisk tillväxt.

Jag vill påstå att alla dessa invändningar rymmer ett visst mått av sanning (jag har faktiskt själv framfört flera av dem), men också att de har något djupt otillfredsställande över sig. Kanske är det mest uppenbara problemet att det kritiska avtäckandet och kullkastandet av bildernas ondskefulla kraft är både lättvindigt och ineffektivt. Bilder är tacksamma som motståndare eftersom man får behandla dem hårdhänt, och ändå förändrar denna hantering i slutändan nästan ingenting.¹² De regimer som styr vårt seende kan störtas upprepade gånger utan någon synbar effekt på vare sig den visuella eller den politiska kulturen. I MacKinnons fall är företagets briljans och passion, men även dess fruktlöshet, inte att ta miste på. Men är energin i en progressiv, humanpolitisk verksamhet, som arbetar för social och ekonomisk rättvisa, väl utnyttjad när den används i en kampanj för att brännmärka pornografi? Eller är detta i bästa fall ett symptom på politisk frustration, och i värsta fall en skenmanöver där progressiv energi övergår i tvivelaktig, reaktionär politik? Eller vittnar MacKinnons sätt att hantera bilder som hade de handlingsförmåga snarare om det oförbätterliga i vår tendens att förmänskliga och besjåla bilder? Kan politiska misslyckanden leda till ikonologisk insikt?

I varje fall kan det vara dags att besinna sig beträffande vad som politiskt står på spel i en

kritik av den visuella kulturen, och trappa ner retoriken kring »bilders makt«. Bilder är förvisso inte maktlösa, men de är kanhända betydligt svagare än vi tror. Det svåra är att förfina och utveckla bedömningen av deras makt och hur den fungerar. Det är därför som jag ändrar frågan från vad bilder gör till vad de vill, från makt till begär, från de förhärskande krafterna till motsatsen, till den plattform där den underordnade kan frågas ut, eller (hellre), inbjudas till att tala. Om bilders makt är de svagas makt kan detta vara skälet till att deras begär på motsvarande sätt är starkt: för att kompensera sin faktiska oförmåga. Vi som kritiker vill kanske att bilder ska vara mäktigare än de faktiskt är, för att ge oss själva en känsla av makt genom att protestera mot, avslöja eller hylla dem.

Den subalterna bildmodellen, å andra sidan, tillgängliggör den faktiska makt- och begärsdialektiken i vårt förhållande till bilder. När Fanon reflekterar över det att vara färgad, beskriver han detta som en »kroppslig förbannelse« som slungas ut i det visuella mötets omedelbarhet: »Titta, en neger«.¹³ Men konstruktionen av den rasmässiga och rasistiska stereotypen är inte ett enkelt bruk av bilden som ett medel för maktutövande. Den utgör knutpunkten för en dubbel bindning som invecklar såväl rasismens subjekt som dess objekt i ett komplex av begär och hat.¹⁴ Rasismens okulära våld klyver sitt objekt i två, splittrar det genom att på en gång överexponera det och framställa det som osynligt,¹⁵ som ett föremål för, med Fanons ord, »avsky« och »dyrkan«.¹⁶ *Avsky* och *dyrkan* är just de termer med vilka idolatri utövas i Bibeln: det är på grund av att idolen dyrkas som den måste avskys av ikonofoben.¹⁷ Idolen, liksom den svarte mannen, är både föraktad och tillbedd, smådad för att vara icke-entitet, en slav, och fruktad som en främmande och övernaturlig kraft. Om idolatri är det mest dramatiska uttrycket för bilders makt som den visuella kulturen känner, är det en anmärkningsvärt ambivalent och tvetydig sorts kraft. Försåvitt visualitet och visuell

kultur är besmittade av ett slags »guilt by association« med idolatri och rasismens onda öga, är det inte undra på att historieforskaren Martin Jay kan tänka sig »ögat« som något som gång på gång »kastas ned« (eller plockas ut) i den västerländska kulturen, och synsinnet som något som gång på gång utsätts för »nedvärdering«. ¹⁸ Om bilder är personer, är de i så fall färgade eller stigmatiserade personer, och den helt vita eller helt svarta målningen som väckt så mycket uppståndelse, den blanka, omärkta ytan, uppvisar ett helt annat ansikte.

Vad gäller bilders genus, är det tydligt att bilders grundinställning är feminin, »constructing spectatorship«, med konsthistorikern Norman Brysons ord, »around an opposition between woman as image and man as the bearer of the look« – inte bilder av kvinnor, utan bilder som kvinnor. ¹⁹ Frågan om vad bilder vill är följaktligen omöjlig att särskilja från frågan om vad kvinnor vill. Långt före Freud iscensatte Chaucer med sin »Frun från Bath« en berättelse utifrån frågan »Vad är det kvinnor mest av allt vill ha?« Denna fråga riktas till en riddare som dömts för att ha våldtagit en kvinna från hovet, och som fått ett års anstånd på sitt dödsstraff för att söka efter rätt svar. Om han återvänder med fel svar, kommer dödsstraffet att verkställas. Riddaren hör många felaktiga svar från kvinnorna han intervjuar – pengar, ryktbarhet, kärlek, skönhet, vackra kläder, sexuell vällust, många beundrare. Det rätta svaret visar sig vara *maistrye*, ett komplext ord från medeltida engelska som balanserar mellan herravälde [»mastery«] grundat i rättigheter eller samtycke och den makt som följer av överlägsen styrka eller skicklighet. ²⁰ Den officiella moralen i Chaucers berättelse är att ett övertag som förlänas av fri vilja eller baseras på samtycke är bäst, men Chaucers berättare, den cyniska och profana frun från Bath, vet att kvinnor vill ha (det vill säga, saknar) makt, och att de kommer att ta vad slag de kan få.

Hur ser bilders moral ut? Om det gick att intervju alla bilder man möter under ett år,

vilka svar skulle de ge? Säkert skulle många av bilderna ange Chaucers »felaktiga« svar, det vill säga, bilder skulle vilja vara värda mycket pengar; de skulle vilja väcka beundran och hyllas som vackra; de skulle vilja avgudas av många älskare. Men främst av allt skulle de vilja ha en sorts makt över betraktaren. Konsthistorikern och kritikern Michael Fried sammanfattar målningars »primordial convention« i just dessa termer: »a painting [...] had first to attract the beholder, then to arrest and finally to enthrall the beholder, that is a painting had to call to someone, bring him to halt in front of itself and hold him there as if spellbound and unable to move«. ²¹ Vad målningar begär är, i korta drag, att byta plats med och nagla fast eller paralysera betraktaren, att göra honom eller henne till en bild för målningens blick i vad som skulle kunna kallas en »Medusa-effekt«. Denna effekt är kanske det tydligaste åskådliggörandet vi har av att bilders makt är modellerad efter kvinnors makt, och vice versa, och att det är fråga om en modell av både bilder och kvinnor som är abjekt, stympad och kastrad. ²² Den makt de vill ha visar sig som *brist*, inte som ägande.

Vi kan tvivelsutan vidareutveckla sambandet mellan bilder, femininitet och »negritude« genom att beakta andra varianter av bilders subaltern status i termer av andra modeller av genus, sexuell identitet, kulturell hemort och rentav artillhörighet. (Antag exempelvis att bilders begär skulle vara modellerade efter djurs begär? Vad menar Wittgenstein med sina upprepade anspelningar på vissa slagkraftiga filosofiska metaforer som »queera« bilder?) ²³ Men jag vill nu helt enkelt rikta blicken mot Chaucers sökande och se vad som sker om vi frågar bilder om deras begär istället för att se på dem som meningsförmedlare eller maktredskap.

Jag börjar med en riktigt öppenhjärtig bild, den berömda *Uncle Sam*, en rekryteringsaffisch som utformades av James Montgomery Flagg för den amerikanska armén under första världs-

moderna rekryteringsaffischen (bild 2). För att komma vidare måste vi fråga oss vad bilder vill i termer av brist. Här är kontrasten mellan den amerikanska och den tyska rekryteringsaffischen klagande. Den senare är en bild i vilken en soldat anropar sina bröder, inbjuder dem till den ärofulla slagfältsdödens brödraskap. *Uncle Sam*, däremot, har som namnet antyder en vagare, indirekt anknytning till den potentielle rekryten. Han är en äldre man som saknar ungdomlig spänst att strida, och kanske än viktigare, saknar det direkta blodsband som en symbol för fäderneslandet skulle göra gällande. Han uppmanar unga män att gå i strid och dö i ett krig som varken han själv eller hans söner kommer att delta i. Det finns inga Onkel Sams »söner«, bara »livs levande brorsöner«, som George M. Cohan formulerade det; Onkel Sam själv är steril, ett slags abstrakt pappfigur utan kropp, utan blod, men som personifierar nationen och uppmanar andra mäns söner att donera sina kroppar och sitt blod. Det är bara på sin plats att han är en bildmässig efterträdare till brittiska karikatyrer av »Yankee Doodle«, en driftkucku som prydde sidorna i *Punch* under hela 1800-talet.²⁵ Hans ursprungliga förfader är en verklig människa, »Onkel Sam« Wilson, köttleverantör åt den amerikanska armén under kriget 1812. Man kan föreställa sig en scen där urprototypen till Onkel Sam riktar sig inte till en grupp av män, utan till en skock kreatur på väg till slakt.

Så vad vill denna bild? En uttömmande analys skulle föra oss djupt in i det politiskt omedvetna av ett land som till namnet framstår som en kroppslös abstraktion, en Upplysningens statsmakt grundad av lagar och inte av människor, av principer och inte av blodsband, och faktiskt förkroppsligad som en plats där gamla vita män skickar unga män och kvinnor av alla raser (inklusive ett oproportionerligt stort antal färgade) att utkämpa deras krig. Vad detta verkliga och inbillade land främst lider brist på är kött – kroppar och blod – och vad det skickar ut för att införskaffa detta är en ihälig man, en

1. James Montgomery Flagg, *Uncle Sam*, 1:a världskriget.

kriget (bild 1). Detta är en bild vars fordringar, för att inte säga begär, tycks fullkomligt uppenbara, riktade mot ett bestämt mål: den vill ha »dig«, det vill säga de unga männen i för militärtjänst lämplig ålder.²⁴ Det omedelbara syftet med bilden synes vara att skapa en variant av Medusa-effekten, det vill säga, den »kallar« verbalt på betraktaren och försöker nagla fast honom med sin rättframma blick och sitt förkortade pekfinger (dess mest förunderliga bildmässiga inslag), som pekar ut, anklagar, utnämner och kommenderar betraktaren. Men begäret att nagla fast är bara ett övergående och tillfälligt mål. Det övergripande syftet är att förflytta och mobilisera betraktaren, att skicka honom till »närmsta rekryteringsanläggning« och slutligen utomlands för att kriga och eventuellt dö för sitt land.

Hittills är detta emellertid bara en läsning av vad som skulle kunna kallas det positiva begärets offentliga tecken. Den pekande gesten eller vinkande handen är ett vanligt inslag i den

2. Tysk rekryteringsposter
(ca. 1915–1916).
© Staatsgalerie Stuttgart.

köttleverantör, eller kanske bara en konstnär. Den samtida förlagan till Onkel Sam-affischen var, visar det sig, James Montgomery Flagg själv. Således är *Uncle Sam* ett självporträtt av den patriotiske konstnären i nationell kostym, reproducerande sig i miljontals identiska tryck, fertil på det sätt som står till bilders och konstnärers förfogande. Mot »okroppsligheten« i hans massproducerade bild står dess konkreta förkroppsligande och beskaffenhet *som bild* i förhållande till rekryteringsstationer (och rekryternas verkliga kroppar) landet över.

Mot en sådan bakgrund kanske man tänker att det är ett under att denna affisch har någon makt och verkan alls som rekryteringsinstrument, och förvisso är det mycket svårt att veta något om bildens faktiska makt. Vad man emellertid kan beskriva är dess begärskonstruktion i förhållande till fantasier om makt och impotens. Kanske bidrar bildens raffinerade uppriktighet beträffande sin blodfattiga sterilitet och dess ursprung i reklam och karikatyr till

att den förefaller vara en så passande symbol för USA.

Ibland är det begärande uttrycket ett tecken på brist snarare än på makten att kommandera eller ställa krav, som i Warner Bros. reklamaffisch för filmen *The Jazz Singer* och komikern Al Jolson (bild 3), vars handgestik konnoterar bönfallande och vädjande kärleksförklaringar, till en »Mammy« och en publik som det är meningen ska förflytta sig till biografen, inte till rekryteringskontoret. Vad denna bild vill ha, till skillnad från vad den avbildade gestalten ber om, är en stabil relation mellan gestalt och botten, ett sätt att avskilja kropp från rymd, hud från kläder, kroppens utsida från dess insida. Och detta är vad den inte kan få, eftersom rasens och kroppsuppfattningens stigmata är upplösta i en skytteltrafik mellan alternerande svart-vita utrymmen som »flimrar« framför oss som filmmediet självt och den rasmässiga maskeradscen som utlovas. Det är som om denna maskerad slutligen reducerades till en

3. Warner Bros. affisch av Al Jolson,
The Jazz Singer.

fixering av kroppsöppningar och -organ som skuggområden, ögon, mun och händer, fetischerade som upplysta portar mellan den osynliga och synliga människan, mellan inre vithet och yttre svarthet. »I am black but O my soul is white«, säger William Blake; men själens fönster är tredubbelt märkta som okulära, orala och taktila i denna bild – en inbjudan att se, känna och tala bortom rasskillnadernas slöja. Vad bilden väcker är vårt begär att se just det som den inte kan visa, som Jacques Lacan kanske skulle ha formulerat det. Det är denna oförmåga som ger bilden dess specifika makt, oavsett vilken den är.

Att föremålet för det visuella begäret i en bild ibland försvinner är en direkt följd av flera generationers aktivitet, som i den bysantiska miniatyren från 1200-talet (bild 4). Kristusfiguren vänder sig, som Onkel Sam och Al Jolson, direkt till betraktaren, här med verserna från psalm 78: »Give heed, O my people to my law; incline your ear to the words of my mouth«

[»Lyssna, mitt folk, till min undervisning; böjen edra öron till min muns ord«]. Vad som står klart genom bildens fysiska påtaglighet är emellertid att öronen inte har avlyssnat de ord som kommer från munnen, snarare har munnen tryckts mot bildens läppar, slitit ut bildens ansikte så att den närapå fallit i glömska. Detta är åskådare som följt Johannes av Damaskus råd »att omfamna [bilder] med ögonen, läpparna, hjärtat«. ²⁶ I likhet med *Uncle Sam* är denna ikon en bild som vill åt betraktarens kropp och blod och ande; till skillnad från *Uncle Sam* ger den bort sin egen kropp i mötet, i ett slags bildligt återuppförande av det eukaristiska sakramentet. ²⁷ Vanställandet av bilden är inte ett vanhelgande utan ett tecken på hängivenhet, ett återvinnande av den målade kroppen i betraktarens kropp.

De här typerna av direkta uttryck för bilders begär är, naturligtvis, i allmänhet förknippade med »vulgära« framställningssätt – kommersiell reklam och politisk och religiös propaganda.

Bilden som subaltern appellerar till eller utfärdar ett krav vars exakta effekt och kraft uppstår i ett intersubjektivt möte sammansatt av tecken för positivt begär och spår av brist eller impotens. Men hur är det med »konstverket« i egentlig mening, det estetiska objekt som helt enkelt förutsätts »vara« i sin autonoma skönhet eller sublinitet? Ett svar ger Michael Fried, som argumenterar för att uppkomsten av modern konst måste förstås i termer av negationen eller uppgivandet av direkta tecken på begär. Den process av bildmässig förförelse som han beundrar är framgångsrik just i proportion till sin indirekthet, sin skenbara likgiltighet i förhållande till betraktaren, sin antiteatrala »försjunknenhet« i sitt eget inre drama. Den väldigt speciella typ av bilder som fångslar honom får vad de vill ha genom att inte verka vilja ha någonting, genom att låtsas ha allt de behöver.

Frieds diskussion av Jean-Baptiste-Siméon Chardins *Soap Bubbles* (bild 5) kan här betraktas som exemplarisk, och hjälpa oss se att det inte endast är en fråga om vad figurerna på bilden verkar vilja, de läsbara tecken på begär som de förmedlar. Detta begär kan vara hänförande och kontemplativt, som det är i *Soap Bubbles*, där den skimrande och darrande glob som absorberar figuren blir »a natural correlative for [Chardin's] own engrossment in the act of painting and a proleptic mirroring of what he trusted would be the absorption of the beholder before the finished work«.²⁸

Slutpunkten för denna typ av bildmässigt begär är, tror jag, den modernistiska abstraktionens purism, vars negerande av betraktarens närvaro artikuleras i teoretikern Wilhelm Worringers *Abstraction and Empathy*, och uppvisas i sin slutliga reduktion i den tidige Robert Rauschenbergs vita målningar, vars ytor konstnären betraktade som »hypersensitive membranes [...] registering the slightest phenomenon on their blanched white skins«.²⁹ Abstrakta målningar är bilder som inte vill vara bilder, bilder som vill befrias från att vara bildskapande. Men begäret att inte visa begär är, som Lacan påminner oss om, fortfarande en form av begär. Hela den antiteatrala traditionen påminner oss igen om den standardiserade feminiseringen av bilden, som behandlas som något som måste uppväcka begär i betraktaren utan att själv blotta några tecken på begär eller ens medvetenhet om att bli sedd, som om åskådaren vore en voyeur vid ett nyckelhål.

Barbara Krugers fotocollage, »Your Gaze Hits the Side of My Face« (bild 6), talar ganska direkt till denna puristiska eller puritanska redogörelse för bilders begär. Marmoransiktet i bilden, liksom Chardins bubbelpojkes försjunkna ansikte, visas i profil, omedvetet om åskådarens blick eller om den skarpa ljus-

4. Illuminerat manuskript, Psaltaren och Nya testamentet (D.O. MS 3), fol. 39r ©. Bysantinska samlingen, Dumbarton Oaks, Washington, DC.

5. Jean-Baptiste-Siméon Chardin,
Soap Bubbles, ca. 1733, The Metro-
politan Museum of Art, Wentworth
Fund, 1949 (49.24). © Metropolitan
Museum of Art, New York.

stråle som far över dess drag uppifrån. Figurens inåtvändhet, dess blanka ögon och stenaktiga uttryckslöshet, får den att verka bortom allt begär, i det tillstånd av ren stillhet som vi förknippar med klassisk skönhet. Men de verbala etiketter som är klistrade på bilden skickar ett rakt motsatt meddelande: »din blick träffar sidan av mitt ansikte«. Om vi läser dessa ord som om de uttalas av statyn, så förändras plötsligt ansiktets hela utseende, som om det vore en levande person som just hade förvandlats till sten, och åskådaren vore i Medusa-positionen, kastandes hennes våldsamma, olycksbringande blick på bilden. Men placeringen och uppdelningen av inskriptionen (för att inte tala om användandet av orden *your* och *my*) får orden att verka som om de i ena ögonblicket flyter ovanpå fotografiets yta och i nästa fäster sig på den. Orden »tillhör« ömsom statyn, ömsom fotografiet och ömsom konstnären, vars arbete med att klippa och klistra är så iögonfallande framhävt. Vi kan till exempel vilja läsa detta

som ett rättfram budskap om blickens köns- politik, en kvinnlig figur som klagat över den manliga blickens våldsamt. Men statyns kön är ganska obestämbar: den skulle kunna vara en Ganymedes.³⁰ Och om orden tillhör fotografiet eller hela kompositionen, vilket kön skall vi då tillskriva dem? Denna bild skickar åtminstone tre inkompatibla meddelanden om sitt begär (den vill bli sedd; den vill inte bli sedd; det är den likgiltigt om den ses eller inte). Framför allt vill den bli *lyssnad på* – en omöjlighet för den stumma stillbilden. På samma sätt som Al Jolson-affischen, så kommer kraften från Krugers bild från ett slags flimmer av alternerande läsningar, ett flimmer som försätter åskådaren i en sorts förflamning. Inför Krugers abjekta/likgiltiga bild är betraktaren på en gång »ertappad med att titta« som en avslöjad voyeur och hälsad som en Medusa vars ögon är dödliga. Som kontrast utlovar Al Jolsons direkt anropande bild en befrielse från förflamning och stumhet, ett tillfredställande av den stumma stillbildens

begär efter röst och rörelse – en begäran som ganska bokstavligt uppfylls av filmbildens tekniska karakteristika.

SÅ VAD VILL BILDER? Är det möjligt att dra några allmänna slutsatser från denna snabba översikt?

Min första reflektion är att jag, trots min inledande gest att röra mig bort från frågor om mening och makt i riktning mot frågan om begär, ständigt har återkommit till semiotikens, hermeneutikens och retorikens tillvägagångssätt. Frågan om vad bilder vill elimineras verkligen inte tolkningen av tecken. Allt den åstadkommer är en subtil förskjutning av tolkningens mål, en lätt modifiering av den föreställning vi har om bilder (och möjligen tecknen) själva.³¹ Nycklarna till denna modifiering/förskjutning är (1) samtycke med den konstituerande fantasin om bilder som »levande« varelser, kvasi-aktörer, låtsasmänniskor; och (2) tolkningen av bilder, inte som suveräna subjekt eller okroppps-

liga andar, utan som subalternerna vars kroppar är märkta med skillnadens stigmata, och som fungerar både som mellanhänder och syndabockar i den mänskliga visualitetens sociala fält. För att detta strategiska skifte ska komma till stånd är det avgörande att vi inte blandar ihop bildens begär med konstnärens, åskådarens eller ens bildfigurernas begär. Vad bilder vill är inte samma sak som budskapet de kommunicerar eller effekten som de ger upphov till; det är inte ens detsamma som det de säger sig vilja. Liksom för människor, är det möjligt för bilder att inte veta vad de vill, de behöver hjälp för att komma ihåg det genom dialog med andra.

Jag hade kunnat göra denna undersökning svårare genom att titta på abstrakta målningar (bilder som inte vill vara bilder) eller på genrer såsom landskap, där det personifierade endast uppstår som ett »filigran«, för att använda Lacans uttryck.³² Jag börjar med *ansiktet* som det ursprungliga föremålet och mimesis yta, från det tatuerade anletet till målade ansikten. Men frågan om begär kan ställas till vilken bild som helst, och denna text är bara en uppmaning till dig att själv pröva.

Vad bilder vill ha av oss, vad vi har misslyckats med att ge dem, är en för deras ontologi adekvat föreställning om visualitet. Nutida diskussioner om visuell kultur tycks oftast distraherade av en innovations- och moderniseringsretorik. De vill uppdatera konstvetenskapen genom att försöka komma ikapp de textbaserade disciplinerna och film- och masskulturstudier. De vill sudda ut skillnaden mellan hög- och lågkultur och förvandla »konsthistoria till bildhistoria«. De vill bryta med konsthistoriens förmenta beroende av naiva föreställningar om »likhet eller mimesis«, de vidskelliga »naturliga attityderna« gentemot bilder som verkar så svåra att utrota.³³ De vänder sig till semiotiska eller

6. Barbara Kruger, *Untitled (Your gaze hits the side of my face)*, 1981. Zindman/Fremont foto.
© Mary Boone Gallery, New York.

diskursiva bildmodeller som avslöjar bilderna som ideologiska projektioner, som härskarteknologier för en klarsynt kritik att bekämpa.³⁴

Det stora problemet är inte att denna idé om visuell kultur är felaktig eller fruktlös. Tvärtom har den åstadkommit en anmärkningsvärd förvandling i den sömniga akademiska konstvetenskapens instängdhet. Men är det allt vi vill? Eller (mer relevant) är det allt som bilder vill ha? Den mest långtgående förändring som signalerats av sökandet efter ett adekvat begrepp för visuell kultur är betoningen av det visuella sociala fält, de vardagliga processerna som består i att titta på andra och att bli tittad på. Detta komplexa fält av visuell växelverkan är inte endast en biprodukt av den sociala verkligheten utan aktivt konstituerande för den. Syn är lika viktig som språk när det gäller medieringen av sociala relationer, och kan inte reduceras till språk, till »tecken« eller till diskurs. Bilder vill ha samma rättigheter som språket, inte göras till språk. De vill varken likställas med en »bildens historia« eller upphöjas till en »konstens historia«, utan bli betraktade som sammansatta individer som upptar ett flertal subjektpositioner och identiteter.³⁵ De vill ha en hermeneutik som återvänder till öppningsgesten i konsthistorikern Erwin Panofskys ikonologi, innan Panofsky utvecklar sin tolkningsmetod och jämför det första mötet med en bild med mötet med en bekant som »greet me on the street by removing his hat«.³⁶

Vad bilder vill är alltså inte att bli tolkade, avkodade, avgudade, krossade, avslöjade inte heller avmystifierade av sina betraktare, eller att trollbinda sina betraktare. De kanske inte ens vill tillerkännas subjektivitet eller mänsklighet av välmenande kommentatorer som tror att den största komplimang de kan ge bilder är att förmänskliga dem. Bilders begär kan vara inhumant eller icke-humant, bättre illustrerat genom figurer av djur, maskiner, eller cyborger, eller av ännu mer basala bilder – vad Erasmus Darwin kallade »the loves of plants«. Vad bilder ytterst vill är alltså endast att bli tillfrågade

om vad de vill, underförstått att svaret mycket väl kan vara – ingenting alls.

Coda: Återkommande frågor

Följande frågor har ställts av ett antal personer som har läst den här texten. Jag riktar ett särskilt tack till Charles Harrison, Lauren Berlant, Teresa de Lauretis, Terry Smith, Mary Kelly, Eric Santner, Arnold Davidson, Marina Grzinic, Geoffrey Harpham, Evonne Levy, Françoise Meltzer och Joel Snyder för generösa inlägg.

1. *Jag upplever att när jag försöker ställa frågan om vad bilder vill till enskilda konstverk och bilder; så vet jag inte var jag ska börja. Hur skall man gå tillväga för att ställa, för att inte tala om besvara, denna fråga?* Ingen metod erbjuds här. Detta bör betraktas mer som en inbjudan till en samtalsöppning eller en improvisation där utgången är något oklar, än en ordnad serie steg. Målet är att underminera den i förväg uppställda mallen för tolkningsherravälde (t.ex. Panofskys fyra nivåer av ikonologisk tolkning eller en psykoanalytisk eller materialistisk modell som på förhand vet att varje bild är ett symptom på en psykisk eller social orsak), genom att stanna vid den tidigare tidpunkt, då Panofsky jämför mötet med ett konstverk med att möta en bekant på gatan.³⁷ Poängen är emellertid inte att etablera personifiering av konstverket som en styrande princip, utan att ifrågasätta vår relation till verket, att göra *relationen* mellan bild och betraktare till undersökningsfält.³⁸ Tanken är att göra bilder mindre möjliga att nagelfara, mindre transparenta; men också att föra analysen av bilder mot frågor om förlopp, verkan, samt att ifrågasätta åskådarpositionen: vad vill bilden ha av mig eller av »oss« eller av »dem« eller av vem som helst?³⁹ Vem eller vad är måltavlan för det krav/begär/behov som bilden uttrycker? Man kan också översätta frågan: Vad saknar denna bild? Vad

utelämnar den? Vilken är dess tömda vrå? Dess blinda fläck? Dess oformliga luddighet? Vad utesluter ramen eller gränsen? Vad hindrar dess framställningsvinkel oss från att se, och gör den ur stånd att visa? Vad behöver eller begär den från betraktaren för att fullborda sitt verk?

Exempelvis frammanar Diego Velázquez målning *Las Meninas* (bild 7) fiktionen om att bli överraskad av åskådaren, som vore den »tagen på bar gärning«. Bilden inbjuder oss att delta i detta spel och inte endast bokstavligen befinna oss i spegeln längst bak på väggen utan i figurernas igenkännande blickar – prinsessans, hennes tjänsteflickors, själva konstnärens. Detta ser i varje fall ut som bildens explicita begäran, det som den kräver som ett minimum för att dess magi skall uppfattas. Men självklart är de »råa fakta« [»brute facts«] snarare motsatsen, och signaleras explicit av ett råskinn till djur [»brute«] – den närmaste figuren i bilden, den sömniga, omedvetna hunden i förgrunden. Bilden bara låtsas att den välkomnar oss, spegeln reflekterar egentligen inte oss eller sina första åskådare, kungen och drottningen av Spanien, utan den reflekterar snarare (som Joel Snyder har visat) den gömda bilden på duken som Velázquez arbetar med.⁴⁰ Alla dessa skenmanövrar och knep påminner oss om bildens mest bokstavliga faktum: att dess figurer inte egentligen »ser tillbaka« på oss; de verkar endast göra det. Det vore naturligtvis lockande att kunna säga att detta endast är ett uttryck för bilders grundläggande konvention, d.v.s. deras inneboende dubbelhet och dubbelspel, att de ser tillbaka på oss med ögon som inte kan se. Emellertid iscensätter *Las Meninas* denna konvention i en förhöjd och extrem form, framställande sin *tableau vivant* för kungliga betraktare vars auktoritet subtilt ifrågasätts samtidigt som den hyllas. Detta är en bild som inte vill oss någonting på samma gång som den utger sig för att vara helt och hållet inriktad på oss.

Det är således viktigt att komma ihåg att i spelet som kallas »Vad vill bilder ha?« är ett möjligt svar »ingenting«: vissa bilder skulle

kunna vara förmögna att inte vilja ha (behöva, sakna, fordra, be, söka) någonting alls, vilket skulle göra dem autonoma, självtillräckliga, perfekta, bortom begär. Detta är kanske det tillstånd som vi tillskriver bilder vi uppfattar som stora konstverk, och vi kanske vill kritisera det; men först måste vi förstå det som en logisk möjlighet som följer av den blotta föreställningen om en levande varelse bortom begär.⁴¹

2. *Hela ansatsen att framställa bilder som levande varelser reser ett antal grundfrågor som inte helt besvaras här. Vad konstituerar »liv« eller vitalitet? Vad utmärker en levande organism till skillnad från ett dött ting? Är inte föreställningen om en levande bild i själva verket en ren villfarelse som man förlorat kontrollen över?* En lärobok i biologi av Helena Curtis ger följande kriterier för den levande organismen: levande varelser är ytterst organiserade, homeostatiska (de förblir desamma), växer och utvecklas, är anpassade, hämtar energi från omgivningen och omvandlar den från en form till en annan, svarar på stimuli och reproducerar sig.⁴² Det första som måste slå oss med denna lista är dess inre motsägelser och oklarhet. Homeostas är uppenbart oförenlig med tillväxt och utveckling. »Ytterst organiserade« skulle kunna karakterisera en bil eller en byråkrati lika väl som en organism. Att ta energi från omgivningen och omvandla den till en annan form är ett vanligt drag hos maskiner lika väl som hos organismer. Att »svara på stimuli« är tillräckligt vagt för att gälla fotografiska emulsioner, vindflöjlar och biljardbollar. Och strikt talat så reproducerar inte organismer sig *själva* när de får en avkomma – de producerar nya exemplar som vanligtvis är av samma art som de själva; endast kloner kan komma i närheten av att vara identiska reproduktioner av sig själva. Som filosofen Michael Thompson har visat så finns det ingen »verklig definition« av liv, ingen uppsättning av otvetydiga emiriska kriterier som skiljer levande från icke levande substans (inklusive, det måste sägas, förekomsten av

7. Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656. © Museo Nacional del Prado, Madrid.

DNA, som Thompson mycket riktigt identifierar som vår tids fetischbegrepp). Liv är snarare vad Hegel kallade en »logisk kategori«, ett av de ursprungliga begrepp som är grundläggande för hela processen av dialektiskt tänkande och

förståelse.⁴³ Den bästa definitionen av en levande varelse är faktiskt en enkel dialektisk utsaga: en levande varelse är någon som kan dö.

Ändå kvarstår frågan: hur liknar bilder livsformer? Föds de? Kan de dö? Kan de dödas?

En del av Curtis kriterier passar inte bilder på något självklart sätt och kräver modifiering. »Tillväxt och utveckling« skulle kunna karakterisera den process genom vilken en bild realiserar i en konkret bild eller ett konstverk, men när den en gång är fullbordad är verket vanligtvis homeostatiskt (såvida vi inte uppfattar att dess åldrande och receptions historia utgör något slags »utveckling« som liknar livsformens;⁴⁴ kom ihåg att Walter Benjamin ansåg att just historia och tradition var det som förlånade konstverket »aura« – bokstavligen »andedräkt«). En liknande poäng kan göras om att ta energi från omgivningen, om vi inte föreställer oss den mentala energi som krävs av betraktaren som något som kommer från omgivningen och som i förvandlad form återvänder i receptionsakten. Responsen på stimuli realiserar bokstavligen i vissa »interaktiva« konstverk och figurativt i mer traditionella verk. Beträffande »reproducerar sig själva«: vad annars åsyftas när spridningen av bilder diskuteras i biologiska termer, som ett slags epidemi, såsom impliceras i teoretikern Slavoj Žižeks titel *The Plague of Fantasies*? Hur blir fantasier till smittsamma sjukdomar, okontrollerbara virus eller bakterier? Att avfärda dem som »endast figurativa« livsformer eller liv är att undvika den fråga som diskuteras: bilders, målningars och karaktärers liv, självklart inklusive deras figurativa liv. Det okontrollerbara i villfarelsen om den levande bilden är i sig ett exempel på problemet: varför tycks denna metafor ha ett eget liv? Varför är den så vanemässig att vi kallar den för en »död« metafor, vilket implicerar att den en gång var levande och kan bli levande igen?

Om vi i stället för att låta biologiböcker diktera vad det innebär att tänka på en bild som en levande varelse utgår från vårt eget, vanliga sätt att tala om bilder som vore de levande, kommer vi betydligt längre. Entusiasmen över den »levande« bilden är naturligtvis lika gammal som bildskapandet, och en bilds livlighet kan vara alldeles oberoende av dess riktighet som representation. Avbildade ansiktens kusliga förmåga

att »blicka tillbaka« och deras förment »allseende« förmåga att verka följa oss med sina ögon är väl etablerad. Nu gör digitaliserade och virtuella avbildningar det möjligt att simulera att ett ansikte eller en kropp vänder på sig för att följa åskådarens rörelse. I själva verket har hela distinktionen mellan stillbild och rörlig bild (eller, för den delen, den stumma och talande bilden) rutinmässigt formulerats som en fråga om liv. Varför karakteriseras den rörliga bilden ständigt med vitalistiska metaforer som »liv« och »live action«? Varför räcker det inte att säga att bilder rör sig, att handlingar skildras? Förtrogenhet gör oss blinda för dessa figurers märkliga liv, den gör dem till döda metaforer samtidigt som den hävdar deras liv. Att skapa en bild är att döda och återuppliva med en och samma gest. Som vi alla vet börjar filmanimation inte med vilket gammalt bildmaterial som helst, utan med fossilen och återupplivandet av utslöcknat liv. Windsor McCay, animationens fader, filmar sig själv »live« i sekvenser där han betraktar ett dinosaurieskelett i ett naturhistoriskt museum, och slår vad med sina konstnärskollegor om att han kan väcka denna varelse till liv på tre månader – en magisk bragd som han klarar av genom ett av de tidigaste exemplen på filmanimation.⁴⁵

Det tjänar alltså ingenting till att avfärda föreställningen om den levande bilden som bara en metafor eller arkaism. Den bör hellre betraktas som en ohjälplig, oundviklig metafor som förtjänar att analyseras. Man kunde börja med att tänka igenom livskategorin själv i termer av den kvadrat av motsatser som styr dess dialektik:⁴⁶

levande	död
livlös	odöd

Den levande organismen har två logiska motsatser: det döda föremålet (likt, mumien, fossilen), som en gång levde, och det livlösa föremålet (orörligt, oorganiskt), som aldrig levde. Den tredje motsatsen är då negationen av negationen, återkomsten (eller ankomsten) av liv i den

icke levande substansen, eller avlivandet i bilden (som i en *tableau vivant*, där levande människor föreställer måleriets eller bildhuggarkonstens livlösa figurer). Den »odödas« figur är förmodligen den uppenbara plats där bildens kuslighet sätts i spel i vardagsspråk och folkliga berättelser, särskilt skräckhistorien, där det som borde vara dött, eller som aldrig skulle ha levt, plötsligt upptäckts vara levande. (Betänk här den jublande låtsasfasa och förtjusning som uttrycks av skådespelaren Gene Wilder i *Det våras för Frankenstein* när han tillkännager: »Den lever!« Och tänk även på Hollywoods ändlösa fascination inför myterna om mumiens återkomst.) Inte undra på att bilder har en spöklik/kroppslig såväl som en spektakulär närvaro. De är spöklika skepnader som materialiseras inför våra ögon eller i våra fantasier.

3. *Du glider fram och tillbaka mellan verbala och visuella bildbegrepp, mellan grafiska, bildmässiga symboler å ena sidan, och å andra sidan metaforer, analogier och figurativt språk. Är frågan om vad bilder vill applicerbar på verbala såväl som på visuella bilder?* Ja, med förbehåll. Jag har utförligt diskuterat den verbala bildens och den textuella representationens natur i *Iconology* och *Picture Theory*. Alla de vitalitets- och begärstroper som vi applicerar på visuella konstverk överförs och är överförbara till textualitetens domän. Det betyder

inte att de är överförbara utan modifiering eller översättning. Jag säger inte att en bild helt enkelt är en text, eller vice versa. Det finns djupa och grundläggande skillnader mellan verbal och visuell konst. Men det finns också ofrånkomliga överföringsområden, särskilt när det gäller frågor som dem om »bildens liv« eller »bildens begär«. Härav den sekundära figuren eller metabilden av den »döda metaforen« eller den ofta hörda författarkommentaren att en text börjar »vakna till liv« när den »vill fortsätta« i en viss riktning, oavsett författarens intentioner. Klichén är en onomatopoetisk trop som förbinder den nöta idén eller frasen med en bildframställande process som, paradoxalt nog, likställs med präglingssögonblicket av det nya myntet, det »klick« som ackompanjerar en bilds födelse då präglingsslaget skapar ett avtryck eller en form. Det är som om en bilds födelse inte kan skiljas från dess livlöshet. Som Roland Barthes noterade, »[v]ad jag egentligen ser i det foto som man tar av mig... är Döden«. Men denna kliché eller detta »kameraklick« är »just det – och bara det – i Fotografiet som mitt begär hakar sig fast vid när de med sitt snabba klick bryter upp Poseringens svepning«. ⁴⁷

Översättning från engelskan av Kristina Hermansson och Johanna Lundström Gondouin
Ur *W.J.T. Mitchell, What Do Pictures Want?*
© 2005 University of Chicago Press

1. Möjligheten att överföra egenskaper som är utmärkande för minoriteter och de subalterna till bilder kommer självfallet att vara en central fråga i det följande. Man skulle kunna börja med en reflektion över Gayatri Spivaks berömda fråga: »Kan den subalterna tala?« (i Cary Nelson & Lawrence Grossberg (red.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana: University of Illinois Press, 1988, s. 271–273). Hennes svar är nej, ett svar som studsar tillbaka när bilder behandlas som ett tyst eller stumt

tecken, oförmöget till tal, ljud och negering (vilket i sådana fall innebär att svaret på frågan blir att bilder vill ha en röst, och en artikulerandets poetik). Bildens »minoritetsposition« syns tydligast i Gilles Deleuzes anteckningar om hur den poetiska processen för in en *stamning* i språket som *förminska* det, frambringande »a language of images, resounding and coloring images« som *borrar hål* i språket »by means of an ordinary silence, when the voices seem to have died out«. Se Deleuze, *Essays Critical and*

- Clinical*, övers. Daniel W. Smith & Michael A. Greco, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, s. 109, 159.
2. Franz Fanon, *Svart hud, vita masker*, övers. Stefan Jordebrandt, Göteborg: Daidalos, 1997, s. 8.
 3. Ernest Jones upplyser om att Freud en gång plötsligt utbrast till prinsessan Maria Bonaparte: »Was will das Weib?« (Vad vill kvinnan?) Se Peter Gay, *The Freud Reader*, New York: Norton, 1989, s. 670.
 4. Genom att säga att bilder har vissa mänskliga kvaliteter, kommer jag självklart in på frågan om vad en människa är. Oavsett vad svaret på den frågan är, måste det inbegripa en uppskattning av vad det är hos *människor* som gör det möjligt för bilder att såväl *avpersonifiera* dem som representera dem. Detta resonemang skulle kunna utgå från ordets *per-sonares* ursprung (att »låta genom«), vilket härleder begreppet person till de masker som användes som ikoniska figurer och megafoner i den grekiska tragedin. Personer och personligheter kan, kort sagt, härleda sina utmärkande drag från bildskapande precis som bilder hämtar sina utmärkande drag från människor.
 5. Jag citerar här John Bergers kommentar om djurets blick i hans klassiska essä, »Varför se på djur?«, i *Konsten att se*, övers. Jan Wahlén, Stockholm: Brombergs Bokförlag, 1982, s. 12.
 6. Freuds diskussion om fetischism börjar med en anmärkning om att fetischen är ett välkänt *tillfredställande* symptom, och att hans patienter sällan kommer till honom och klagar över det. »Fetischism« (1927), i *Samlade skrifter av Sigmund, band IX*, volymansvarig Bengt Warren, övers. Backelin, Engvén, Wikén Bonde & Craafoord, Stockholm: Natur och Kultur, 2003, s. 390–395.
 7. Magiska bilder och besjälade föremål utgör ett särskilt utmärkande drag i 1800-talets europeiska roman, och de förekommer hos Balzac, systrarna Brontë, Edgar Allan Poe, Henry James, och naturligtvis i den gotiska romanen i stort. Se Theodore Ziolkowski, *Disenchanted Images: A Literary Iconology*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1977. Det är som om mötet med och ödeläggelsen av traditionella eller förmoderna »fetischistiska« samhällen efter upplysningen skapade en ny blomstring för subjektiverade föremål i de viktoriaiska hemmen.
 8. En fullödig dokumentation av det förkroppsligade och »levande« konstverkets trop i den västerländska konsthistoriska diskursen skulle kräva en essä för sig. En sådan essä skulle kunna börja med att betrakta konstverkets status hos konsthistoriens tre kanoniska »fäder«, Vasari, Winckelmann, och Hegel. Den skulle komma fram till, antar jag, att progressiva och teleologiska västerländska konsthistorier inte är (som ofta antyds) primärt inriktade på erövringen av framträdelse och visuell realism, utan på frågan om hur, med Vasaris ord, »livfullhet« och »liv« ska ingjutas i verket. Winckelmanns syn på konstnärliga medier som aktörer i sin egen historiska utveckling, och hans beskrivning av Apollo Belvedere som ett föremål så fyllt av gudomligt liv att det förvandlar betraktaren till en Pygmalionfigur, en staty som görs levande, skulle stå i centrum i en sådan essä, liksom Hegels syn på det konstnärliga föremålet som ett materiellt ting som mottagit »det andligas dop«.
 9. Pier Bori uppmärksammar att beskrivningen av hur kalven blev till genom »själv-skapande« [»self-creating«] spelade en avgörande roll i kyrkofädernas rentvagande av Aron (och fördömande av det judiska folket). Macarius den store, till exempel, beskriver hur guldets kastades i elden »turned into an idol as if the fire imitated [the people's] decision«. Bori, *The Golden Calf*, Atlanta: Scholar's Press, 1990, s. 19.
 10. Eller vingar. Min kollega Wu Hung har berättat för mig att flygande Buddha-statyer var ett vanligt förekommande fenomen i kinesiska legender.
 11. Se Catherine MacKinnon, *Feminism Unmodified*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1987, i synnerhet s. 172 f. och 192 f.
 12. Det mest flagranta exemplet på sådan skuggpolitik är den industri av psykologiska tester som syftar till att visa att videospel leder till ungdomsvåld. Understödd av politiska intressen, som skulle föredra en ikonisk, »kulturell« syndabock framför att någon uppmärksamhet riktas mot de faktiska våldsapparaterna, nämligen gevär, läggs årligen enorma mängder

- offentliga medel på att stödja »research« (sic) om effekterna av videospel. För mer detaljer, se <http://culturalpolicy.uchicago.edu/conf2001/index.html>, för en redogörelse av »The Arts and Humanities in Public Life 2001: 'Playing by the Rules: The Cultural Policy Challenges of Video games'«, en konferens som hölls vid University of Chicago den 26–27 oktober 2001.
13. Fanon, »Den svarta människans upplevelse-värld«, i *Svart hud, vita masker*, s. 108 f.
 14. För en raffinerad analys av denna dubbla bindning, se Homi Bhabha, i »The Other Question: Stereotype, Discrimination and the Discourse of Colonialism«, *The Location of Culture*, New York: Routledge, 1994, s. 66–84.
 15. Ralph Ellisons klassiska roman, *Den osynlige mannen*, levandegör denna paradox: det är på grund av att mannen är extremt synlig som han (i ett annat avseende) är osynlig.
 16. »Jag menar att den som älskar negern är lika 'sjuk' som den som hatar honom.« Fanon, *Svart hud, vita masker*, s. 26.
 17. Se exempelvis beskrivningen av avgudarna i 2 Kon. 23:13: »åt Astarte, sidoniernas styggelse [»abomination«], åt Kemos, Moabs styggelse [»abomination«], och åt Milkom, Ammons barns skändlighet [»abomination«]«, och i Jesaja 44:19: »skulle jag då av återstoden göra en styggelse [abomination]? Skulle jag falla ned för ett stycke trä?« I onlineutgåvan av *Oxford English Dictionary* utläggs den tvivelaktiga etymologin: »Abominable, regularly spelled *abominable*, and explained as *ab homine*, quasi 'away from man, inhuman, beastly'«. Att förknippa levande bilder med monster är, förmodar jag, en avgörande aspekt av visuellt begär. *Abomination* är också ett ord som ofta förknippas med »orena« eller tabubelagda djur i Bibeln. Se Carlo Ginzburg om idolen som en »monstruös« [»monstruos«] bild som uppvisar omöjliga »sammansättningar« [»composites«] av mänskliga och djuriska drag i »Idols and Likeness: Origen, Homilies on Exodus VIII.3 and Its Reception«, i *Sight & Insight: Essays on Art and Culture in Honour of E.H. Gombrich at 85*, London: Phaidon Press, 1994, s. 55–67.
 18. Se Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1993.
 19. Norman Bryson, inledningen till Norman Bryson, Michael Ann Holly & Keith Moxey (red.), *Visual Culture: Images and Interpretations*, Hanover, New Hampshire: University Press of New England, 1994, s. xxv. Naturligtvis är och förblir den klassiska diskussionen om genusifieringen [»the gendering«] av bild och blick Laura Mulveys »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, *Screen* 16, 1975:3, s. 6–18.
 20. Tack till Jay Schleusener för hjälp beträffande användningen av *maistyre* hos Chaucer.
 21. Michael Fried, *Absorption and Theatricality*, Chicago: University of Chicago Press, 1980, s. 92.
 22. Se Neil Hertz, »Medusa's head: Male Hysteria under Political Pressure«, *Representations* 1983:4, s. 27–54, och min diskussion av Medusa i *Picture Theory*, s. 171–77.
 23. *Queer* betyder dock i Wittgensteins vokabulär, uttryckligen *inte* »pervers« (*widernatürlich*) men »ganz natürlich«, även när det har innebörden »egendomlig« (*seltam*) eller »anmärkningsvärd« (*merkwürdiger*). Se Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, övers. G.E.M. Anscombe, Oxford: Basil Blackwell, 1953, s. 79 f., 83 f.
 24. Jag återoppar här den lacanska distinktionen mellan begär, krav och behov. Hos Jonathan Scott Lee finns en förklarande not som kan vara till hjälp: »desire is that which is manifested in the interval that demand hollows out within itself [...] it is [...] what is evoked by any demand beyond the need articulated in it«. Se Lee, *Jaques Lacan*, Amherst: University of Massachusetts Press, 1991, s. 58. Se även Slavoj Žižek, *Looking Awry*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1992, s. 134. Verbet »att vilja ha« kan naturligtvis avse vilken som helst av dessa betydelser (begär, krav, behov), beroende på sammanhang. Žižek har gjort mig uppmärksam på att det vore perverst att läsa Onkel Sams »I want you« som »Jag hyser begär till dig«, istället för som ett uttryck för krav eller behov. Inte desto mindre ska det snart framgå hur pervers denna bild är!
 25. Det radikala humormagasinet *Punch* startades i London 1841 av bland andra Mark Lemon och Henry Mayhew. Udden riktades främst mot monarkin och kapitalismen, och magasinet bestod av satir i såväl ord som bild. I parodierad

- och karikerad form återfinns samtida politiker, direktörer och andra makthavare. I flera nummer gjordes narr av Yankee Doodle, en fiktiv gestalt som likt Onkel Sam personifierar USA. Sista numret utkom 1992. Övers. anm.
26. Se Robert S. Nelson, »The Discourse of Icons, Then and Now«, *Art History* 12, 1989:2, s. 144–55, för en mer uttömmande diskussion.
 27. Det eukaristiska sakramentet är den katolska benämningen för det som inom den protestantiska kyrkan kallas nattvarden. Övers. anm.
 28. Fried, *Absorption and Theatricality*, 1980, s. 51.
 29. Robert Rauschenberg, citerad efter Caroline Jones, »Finishing School: John Cage and the Abstract Expressionist Ego«, *Critical Inquiry* 19, 1993:4, s. 647. Tropen om den målade ytan som en känslig hud framträder bokstavligt i Berlinkonstnären Jürgen Mayers temperaturkänsliga målningar som inbjuder – i själva verket *kräver* och *behöver* – en taktill respons från betraktaren för att uppnå sin rätta effekt.
 30. I grekisk mytologi en son till den dardaniske kungen Tros som älskades av Zeus. Övers. anm.
 31. Joel Snyder föreslår att denna förflyttning av uppmärksamheten låter sig beskrivas med hjälp av Aristoteles distinktion mellan retorik (studiet av kommunikationen av mening och effekt) och poetik (analysen av ett skapat föremåls egenskaper, behandlat som om det hade en själ). Sålunda intresserar sig *Poetiken* för ett »skapat föremål« eller en imitation (tragedi), och handlingen förklaras vara »tragedins själ«, en villfarelse som utvecklas ytterligare när Aristoteles insisterar på poetiska skapelsers »organiska helhet« och behandlar studiet av poetiska former som om han vore en biolog som katalogiserade naturens arter. Frågan för oss gäller nu, uppenbarligen, vad som händer med dessa föreställningar om skapelse, imitation och organicism i en era av cyborger, artificiell liv och genetisk ingenjörsvetenskap. [Organicism är en filosofisk åskådning enligt vilken tillvaron förstås som en organism, en odelbar helhet. Övers. anm.]
 32. För en diskussion om levandegörandet/förmänskligandet av idealiserade landskap, se min »Holy Landscape: Israel, Palestine, and the American Wilderness«, i W.J.T. Mitchell (red.), *Landscape and Power*, 2:a uppl., Chicago: University of Chicago Press, 2002, s. 261–90.
 - Lacans föreställning om blicken som en »filigran« i landskap återfinns i hans *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, New York: Norton, 1978, s. 101.
 33. Se Michael Taussigs kritik av vardagliga antaganden om »naiv mimesis« som »bara« ett kopierande eller realistisk representation i *Mimesis and Alterity*, New York: Routledge, 1993, s. 44 f.
 34. Här sammanfattar jag de grundläggande påståenden som Bryson, Holly och Moxey gör i sin redaktionella inledning till *Visual Culture*.
 35. Ett annat sätt att säga detta på skulle vara att säga att bilder inte vill bli reducerade till en systematisk lingvistisk terminologi, baserad på ett enhetligt cartesianskt subjekt, men att de skulle kunna vara öppna för den »avsägandets poetik« [»poetics of enunciation«] som Julia Kristeva så övertygande överförde från litteratur till visuell konst i sin klassiska text *Desire in Language*, New York: Columbia University Press, 1980. Se särskilt »The Ethics of Linguistics«, om poesins och poetikens centrala ställning, och »Giotto's Joy«, om *jouissance*-mekanismerna i Assisifreskerna.
 36. Erwin Panofsky, »Iconography and Iconology«, i *Meaning in the Visual Arts*, Garden City, New York: Doubleday, 1955, s. 26. För vidare diskussion av denna punkt, se min »Iconology and Ideology: Panofsky, Althusser, and the Scene of Recognition«, epilog till Claire Farago (red.), *Reframing the Renaissance: Visual Culture in Europe and Latin America, 1450–1650*, New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1991, s. 292–300.
 37. I Panofsky, »Iconography and Iconology«, 1955. Se min diskussion i » »Iconology and Ideology: Panofsky, Althusser, and the Scene of Recognition«, 1991. Genom att inte se mötet med en bild utifrån en läs- eller tolkningsmodell, utan istället som en plats för erkännande, bekräftelse och (vad som skulle kunna kallas) artikulation/förkunnande, så baserar jag mig naturligtvis på Althusserns idé om interpellation eller hälsning som ideologins urscen och på Lacans föreställning om blicken som det ögonblick då man upplever sig själv som sedd av den Andre. Se även James Elkins intressanta studie, *The Object Looks Back*, New York: Harvest Books, 1997.

38. Jag tänker här på Leo Bersanis och Ulysse Du-toits utforskande av relationalitet och »former-nas kommunikation« [»the communication of forms«] i *Arts of Impoverishment*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1993. Se diskussionen av denna poäng och problemet med att behandla »our relations with art works as an allegory for our relations to persons« i »A Conversation with Leo Bersani«, *October* 82, 1997, s. 14.
39. Detta kan betraktas som ett sätt att gå lite längre med Michael Baxandalls skarpsinniga insikt om att vårt språk om bilder är »a representation of thinking about having seen the picture«, d.v.s. »we address a relationship between pictures and concepts«. Se Baxandall, *Patterns of Intention*, New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1985, s. 11. Baxandall noterar att detta är »an alarmingly mobile and fragile object of explanation«, men också »exceedingly flexible and alive« (s. 10). Mitt förslag här är att ta vitalistanalogin ett steg längre och betrakta bilden inte endast som ett beskrivningsobjekt eller en ekfras som kommer till liv genom vårt perceptuella/verbala/begreppsliga spel runt omkring det, utan som ett föremål som alltid redan tilltalar oss (potentiellt) som ett subjekt med ett liv som måste betraktas som »dess eget« för att vår beskrivning ska uppta bildens liv såväl som våra egna liv som åskådare. Detta betyder att frågan inte endast är vad bilden betydde (för sina första historiska åskådare) eller vad den betyder för oss nu, utan vad bilden ville (och vill) sina åskådare då och nu.
40. Joel Snyder, »Las Meninas and the Mirror of the Prince«, *Critical Inquiry* 11, 1985:4, s. 539–72.
41. Positionen bortom begär är, enligt min mening, vad Michael Fried vill komma åt med sina idéer om betagenhet, om närvaro, nåd och den »övertygelse« som det autentiska mästerverket framkallar.
42. Helena Curtis, *Biology*, 3:e uppl., New York: Worth, 1979, s. 20 f., citerat i Michael Thompson, »The Representation of Life«, i Rosalind Hursthouse, Gavin Lawrence & Warren Quinn (red.), *Virtues and Reasons*, Oxford: Clarendon Press, 1995, s. 253–54. Om genen som ett fetischbegrepp, se även Donna Haraway, *Modest_Witness@Second_Millennium*, New York: Routledge, 1997, s. 135.
43. Thompson, »The Representation of Life«, 1995.
44. Se diskussionen om »the lives of buildings« i Neil Harris, *Building Lives*, New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1999.
45. För en mer detaljerad diskussion, se W.J.T. Mitchell, *The Last Dinosaur Book: The Life and Times of a Cultural Icon*, Chicago: University of Chicago Press, 1998, s. 25, 62.
46. Här följer jag Fredric Jamesons användning av den »semantiska rektangeln«, en logisk struktur som lingvisten A.J. Greimas banade väg för och som antagits i ett antal former av Claude Lévi-Strauss och Jacques Lacan. Se Jameson, *The Prison-House of Language*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1972, s. 161–67.
47. Roland Barthes, *Det ljusa rummet: Tankar om fotografiet*, övers. Mats Löfgren, Stockholm: Alfabeta, 1986, s. 28 f.

IKONICITET

Visuella, auditiva och kognitiva tecken
i litteratur och andra medier

av Lars Elleström

Elleström är professor i litteraturvetenskap vid Institutionen för humaniora, Växjö universitet, där han leder verksamheten vid Forum för intermediala studier (Ims). Hans forskning är för närvarande huvudsakligen inriktad mot teoretiska frågor kring litteraturens relation till andra konstarter och medier.

»kon« betyder bild och för det mesta tänker man på visuella bilder när det ikoniska kommer på tal. Men inom semiotiken är det ikoniska att förstå som något väsentligt vidare: ikonicitet innebär att betydelse skapas genom *likhet* mellan tecken och betecknat, och likheten går inte bara över gränserna mellan olika sinnesförmimmelser, utan griper också in i människans tänkande. På samma sätt som en landskapsmålning erhåller väsentliga delar av sin innebörd genom likhetsrelationer med former, färger och proportioner i naturen runt omkring oss, så uppfattar vi en EKG-kurva som ett ikoniskt tecken för hjärtslag som både kan kännas, höras och, med speciell utrustning, ses. Ett barn som ger ifrån sig ljud som vi i vårt svenska skriftspråk betecknar som »vov vov« framställer något som de flesta uppfattar som auditiva ikoniska tecken för hundskall. En kort diktrad som avslutas med tre punkter och därefter tom yta kan förstås som ett visuellt ikoniskt tecken för begrepp och känslor som brist, saknad och meningslöshet. Samtliga dessa exempel kan sägas vara baserade på att 'form' ikoniskt betecknar annan 'form' eller 'mening'.

I denna artikel utgår jag från begreppet *spatialt tänkande*. Jag vill göra gällande att all form kan knytas till mening och att all mening också har någon sorts form. Eftersom argumentationen i det följande bygger på att distinktionen mellan form och mening måste dekonstrueras, så kan de båda begreppen bara ges rudimentära arbetsdefinitioner. Med *form* avses således i första hand strukturella egenskaper av fysisk karaktär, det vill säga sådant som uppfattas av våra sinnen. Med *mening* avses i första hand kognitiv innebörd, det vill säga betydelse som uppstår när hjärnan tolkar nya sinnesintryck eller sådant som redan finns lagrat som kognitiv innebörd i form av minnen och mentala strukturer. Artikelns huvudsakliga syfte är att svara på frågan vad det egentligen innebär att mening ikoniskt kan representera form och annan mening, och huvudargumentet är att ikonicitet måste förstås som inte bara »form miming

meaning and form miming form« utan också som »meaning miming meaning and meaning miming form«.

Form och mening

Den internationella forskningen kring ikonicitet inom litteraturvetenskap och lingvistik har sedan ett decennium tillbaka ett viktigt forum i en serie konferenser och publikationer med Olga Fischer (Amsterdam) och Max Nänny (Zürich) som initiativtagare och ledare. Efter Nännys död år 2006 har Christina Ljungberg (Zürich) tagit över hans ledarposition. Bredden och det interdisciplinära anslaget i denna forskningsgemenskap har befrämjat begreppsutvecklingen och på ett fruktbart sätt synliggjort ikonicitetens stora potential inom humanistisk forskning. Det finns därför anledning att granska de grundläggande begreppsdefinitioner som gjorts i publikationsserien.

Den första volymen i serien *Iconicity in Language and Literature* är *Form Miming Meaning* (1999). I en av denna volyms artiklar diskuterar Simon J. Alderson några definitioner av ikonicitet som bygger på föreställningen att det är tecknets form som liknar eller imiterar den representerade meningen.¹ I seriens andra volym, *The Motivated Sign* (2001), argumenterar Winfried Nöth för att man förutom aspekten »form miming meaning« också måste beakta »an essentially different kind of iconicity in language which is based on the principle of 'form miming form'«. ² Därefter har Nöths definition av ikonicitet i språk som »form miming meaning and form miming form« använts som en ram och utgångspunkt för konferenserna och publikationerna om ikonicitet i språk och litteratur.³

»Miming« bör i detta sammanhang förstås som en term som betecknar ett ganska brett innebördsfält, inte bara att »härma« och »imitera« utan också att »likna«, »efterbilda«, »representera« och så vidare. Det väsentliga är att »miming« har att göra med ikonisk betydel-

sebildning, att form kan »likna« och »stå för« både mening och annan form, vilket tycks vara allmänt accepterat. Det omvända, att mening ikoniskt står för mening eller annan form, tycks dock inte vara ett erkänt faktum inom ikonicitetsforskningen. Nöths etablerade ikonicitetsdefinition bör dock, menar jag, vidgas till att inrymma även »meaning miming meaning and meaning miming form«. Jag tror också att förståelsen av ikonicitet i språk och litteratur ökar om man även diskuterar andra teckensystem, såsom musik och visuella uttryck, varför åtskilliga jämförelser mellan olika medier, konstarter och kommunikationsformer kommer att göras i det följande.

Definitionen »form miming meaning and form miming form« baseras på schemat »X miming Y«, men förhållandet mellan X och Y är inte reciprokt, då X identifieras som form medan Y kan vara både form och mening. Enligt denna definition kan mening inte beteckna, endast betecknas. Men varför? Uppenbarligen måste det föreligga någon sorts likhet mellan X och Y eftersom själva den ikoniska grunden består av just likhet. Utan denna likhet vore det meningslöst att tala om ikoniska relationer mellan form och mening. Men måste man inte dra slutsatsen att om X liknar Y, så liknar Y också X?

Jag hävdar att det inte kan finnas form utan att någon sorts mening också uppstår, och omvänt, att all mening i någon bemärkelse har form. Det är just därför form ikoniskt kan stå för mening. Hur skulle det kunna finnas ens den blekaste likhet mellan form och mening om mening helt saknade form?

Jag menar däremot inte att om X i ett visst sammanhang ikoniskt representerar Y, så måste Y också nödvändigtvis representera X. För flertalet människor är det för det mesta meningsfullt att tänka på ett porträtt av drottningen avbildat just drottningen, men det omvända, att drottningen ikoniskt representerar porträttet av henne, är fallet endast under mycket speciella omständigheter. Det är dock fullt möjligt

om väl likhetsrelationen kan etableras. Min poäng är generellt att om form med hjälp av likhetsrelationer kan stå för mening, så måste det också vara så att mening, på samma grund, kan stå för form. Om man finner det rimligt att beskriva relationen mellan, säg, en viss sorts hastig, dissonant musik och vrede som ett fall av form som ikoniskt står för mening, bör man också acceptera att vrede faktiskt, i vissa fall, kan beteckna en speciell sorts musikaliskt uttryck, det vill säga att mening kan stå för form.

Spatialt tänkande

Innan påståendet att mening kan referera ikoniskt till såväl mening som form utvecklas måste den grundläggande föreställningen att mening har form undersökas. Först och främst måste man fråga sig vad som faktiskt händer i våra huvuden och kroppar när relationer mellan upplevelse, mening och form etableras. Intresset för relationen mellan kropp, tanke och mening har ökat under de senaste decennierna, men forskningsområdet är inte nytt. Precis hur och i vilken utsträckning det mänskliga tänkandet har visuell eller spatial form har länge varit omdebatterat inom inte minst logiken, lingvistik och psykologin. Terminologin skiftar, men huvudprincipen är att skilja mellan propositionella och avbildande representationer.⁴ I matematiska termer motsvarar detta skillnaden mellan algebra och geometri: algebra rör relationen mellan i första hand abstrakta symboler, medan geometri handlar om förhållanden inom konkret, spatial utsträckning. I realiteten finns dessa båda tankeformer aldrig i renodlad form.

Ett gott exempel på hur tankevärlden beskrivs och definieras i termer av form finner vi i Ludwig Wittgensteins *Tractatus Logico-Philosophicus* (1922), där det centrala begreppet *logisk rymd* tidigt introduceras.⁵ Den logiska rymden kopplas till (det inre) seendet: »We picture facts to ourselves. A picture presents

a situation in logical space, the existence and non-existence of states of affairs«. ⁶ Det är »likhet« och »avbildning« som binder ett påstående till världen, menar Wittgenstein. ⁷ Två senare, inflytelserika tänkare som har utvecklat frågan i nya riktningar är Rudolf Arnheim och Mark Johnson. I *Visual Thinking* (1969) utvecklar Arnheim en teori om hur perception, seende och tänkande hänger samman. Han visar att perceptuella och bildmässiga former inte bara är någon sorts tankemässiga biprodukter utan en del av tänkandet i sig. ⁸ I *The Body in the Mind* (1987) argumenterar Johnson övertygande för att kroppslig erfarenhet och »imagination« utgör grunden för all mening. Det handlar om »our capacity to organize mental representations (especially percepts, images, and image schemata) into meaningful, coherent unities«. ⁹ *Visuellt tänkande* är ett kraftfullt begrepp, men med tanke på att perception och kroppserfarenheter inte bara är visuella menar jag att *spatialt tänkande*, som inkluderar även övriga sinnesintryck, är att föredra. ¹⁰

De slutsatser som man inom filosofin, psykologin och kognitionsforskningen dragit om tänkandets natur finner stöd också i neurologisk forskning, exempelvis i de resultat som visar att visuell perception av spatialitet processas med hjälp av hjärnans fysiska rumslighet. Forskare som Stephen M. Kosslyn och Antonio R. Damasio har på olika sätt gett handfasta belägg för tänkandets visuella och spatiala natur. ¹¹ Modern neurologi och kognitionsforskning bekräftar också vad många filosofer sedan länge misstänkt: att vår perception alltid utgörs av en tolkning av den yttre världen. Den information som når våra sinnen utgör inte i sig själv systematiskt ordnade mönster som speglar verkligheten, utan består snarare av en samling mer eller mindre separata signaler som hjärnan, på grundval av nedärvd förmåga och tillägnad erfarenhet, sätter samman till begripliga helheter; informationen blir meningsfull genom att erhålla form. ¹² Därmed har gestaltpsykologins fundament förstärks.

Det som händer i hjärnan och resten av kroppen när sinnesdata processas omedvetet tycks ha så mycket gemensamt med den medvetna aktivitet som kallas tolkning att man knappast kan skilja dem åt. Man bör snarare se perception som en sorts tolkning. Även skillnaden mellan perception och inre föreställningsförmåga tycks vara synnerligen oklar. Enligt Kosslyn har flera forskare visat att »parts of the brain used in visual perception are also involved in mental imagery«. ¹³ Det självklara faktum att vi ofta tänker i bilder kan alltså knytas till det mindre uppenbara antagandet att begrepp i sig själva har spatial karaktär. Jag instämmer med Arnheim som menar att »[i]n the perception of shape lie the beginnings of concept formation«. ¹⁴ Detta är av intresse för hur den ikoniska relationen mellan form och mening ska förstås. Metaforer, konstaterar Johnson, »are not merely convenient economies for expressing our knowledge; rather, they are our knowledge«. ¹⁵

I enlighet med dessa forskningsresultat kan man argumentera för att fenomenen spatialitet och form i själva verket primärt är inre kategorier. Jag vill naturligtvis inte förneka den yttre världens spatialitet, men om man beaktar att de flesta sinneserfarenheter har spatiala dimensioner och kan struktureras i kategorier som avstånd, relation, rörelse och proportion, och att all perception är en sorts tolkning av yttrevärlden, så är det rimligt att i Kants efterföljd fastslå att spatialitet är en grundläggande kategori för både perception och begreppsbyggnad. Det finns goda skäl att hålla fast vid att spatialitet är en viktig egenskap också i yttrevärlden, så viktig att omvärldens spatiala utsträckning starkt måste prägla utvecklandet av perceptuella tolkningsstrategier så länge hjärnan utvecklas. Om man vidare ser tänkande och meningsbyggande som mer avancerade former av perception så kan man också anta att tänkandets grundläggande element, begreppen, har uppstått i nära förbindelse med hjärnans tolkning av yttrevärlden i spatiala katego-

rier. Det tycks således vara en rimlig hypotes att den grundläggande karaktären hos många begrepp har en spatial natur, eller, för att uttrycka det annorlunda: att (icke-propositionell) mening har form. Ikonicitet, meningsskapande likhetsrelationer mellan form och mening, finns följaktligen i själva hjärtat av allt tänkande och all tolkning.

Peirces ikonicitetsbegrepp

För att kunna utveckla argumentationen och mer i detalj förklara vad det innebär att mening ikoniskt kan stå för både mening och form så måste vi återvända till det grundläggande schemat »X miming Y«. Hur kan X och Y beskrivas med semiotisk terminologi? Jag väljer att följa Charles Sanders Peirce i denna fråga. En viktig poäng hos Peirce är att tecken alltid skapas och uppstår hos tolkaren, snarare än att de finns i fix och färdig form, men både tecknets »yttre« och »inre« aspekter kallas för tecken. Han beskriver relationen mellan det yttre och det inre som att »representamenet«, det yttre tecknet, »addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign. That sign which it creates I call the *interpretant* of the first sign«. ¹⁶ Teckenaspekten »representamen« skulle således kunna förstås som något som finns i otolkad form, medan »interpretanten« utgörs av »representamen« i tolkad form; »interpretanten« finns »in the mind«. Det är viktigt att teoretiskt kunna skilja på de två teckenaspekterna, men i praktiken är det nästan omöjligt att sära på dem eftersom vi knappast kan bilda oss en föreställning om någonting utan att tolka det. Peirces tredje teckenaspekt, »objektet«, kan lika lite som de övriga stå för sig självt, och relationen mellan »representamen« och »objektet« är aldrig entydig utan grundas på speciella faktorer. Tecknet *står för* objektet »not in all respects, but in reference to a sort of idea«. ¹⁷

Det väsentliga med dessa distinktioner är att de visar att många tecken har en »yttre« karaktär som kan tyckas nog så påtaglig, men att det »egentliga« tecknet, *teckenfunktionen*, uppstår i en dynamisk mental aktivitet. Alla tecken är tecken på grund av att vi tolkar dem som sådana, och alla tecken ingår i oändliga kedjor av *semiosis*.

I schemat »X miming Y« kan Y uppenbarligen likställas med »objektet«, medan X måste sägas inkludera både teckenaspekterna »representamen« och »interpretant«. När man tänker på något som ett tecken i snäv bemärkelse – det »något« som står för »något annat« – så har detta »något« utan tvivel ofta (men inte nödvändigtvis) någon sorts fysisk kvalitet, men det är *alltid* också något som finns i medvetandet. Den refererande teckenfunktionen är ju en mental, tolkande akt. Peirce fastslår att ett tecken kan vara »an Object perceptible, or only imaginable, or even unimaginable in one sense«, men vilken karaktär ett »representamen« än har så finns »interpretanten« alltid i någons medvetande. ¹⁸

Det kan inte nog betonas att tecken är tecken endast på grund av att vi tillskriver dem en teckenfunktion. Teckenaspekten »representamen« är beroende av teckenaspekten »interpretant«, inte omvänt. Det måste också betonas – och det är speciellt viktigt i detta sammanhang – att även teckenaspekten »representamen« kan vara ett mentalt snarare än ett fysiskt fenomen. »Interpretanten« (tecknet i huvudet, teckenfunktionen) är *alltid* mental, men även teckenaspekten »representamen« (det »otolkade material« som ges en teckenfunktion) kan vara mental (»only imaginable«). ¹⁹ Annorlunda beskrivet: Både »representamenet« (en del av X) och »objektet« (Y) kan ha »formkaraktär« (påtagligt visuella eller auditiva företeelser med relativ materialitet) och »meningskaraktär« (som skapas av komplexa kognitiva tolkningsprocesser och existerar på ett mindre gripbart sätt). Jag menar således att relationen mellan form och mening är reciprok snarare än hierarkisk.

För att mer i detalj kunna förstå vad det innebär att säga att mening kan referera ikoniskt till såväl form som mening måste ytterligare några distinktioner hållas i minnet. Peirces åtskillnad mellan *symbol*, *index* och *ikon* är accepterad inom breda forskningskretsar. Det symboliska tecknet bygger på konventioner, det indexikala tecknet på närhet eller orsaksförhållanden och det ikoniska tecknet är ett tecken »by virtue of characters of its own«; det är ett tecken för att det *liknar* sitt objekt.²⁰ Ikonens »representamen« delas av Peirce upp i tre grovkategorier: »bilder« baseras på enkla kvaliteter, »diagram« baseras på interna relationer och »metaforer« baseras på parallellism.²¹ En »bild« är en *substansiell* ikon, en modell: tecknet har kraftigt utvecklad likhet med objektet. Ett »diagram« är en *relationell* ikon: en uppsättning tecken med interna relationer som speglar objektets interna relationer. En »metafor« är en *parallell* ikon: tecknet och objektet relateras via enstaka gemensamma drag.

Denna tredelning utarbetas inte i detalj av Peirce och har tillämpats på varierande sätt av olika forskare. Enligt min mening kan kategorierna lämpligen ses som ett kontinuum. Det går säkert emellanåt att tydligt skilja mellan »enkla kvaliteter«, »interna relationer« och parallellism«, men det är mer fruktbart att se relationerna mellan de ikoniska kategorierna som en gradskillnad snarare än en artskillnad. Jag tycker också att det är lämpligt att ytterligare dela upp kategorin »diagram«, som inom iconicitetsforskningen visat sig vara mycket användbar men också synnerligen inkluderande, i »svaga« och »starka diagram«. Det »starka diagrammet« kan således beskrivas som en uppsättning tecken med interna relationer som *detaljerat* (men med exempelvis reducerad spatialitet) speglar objektets interna relationer. Det »svaga diagrammet« består av en uppsättning tecken med interna relationer som *stiliserad form* speglar objektets interna relationer.

Visuella materiella tecken, auditiva materiella tecken och komplexa kognitiva tecken

En ytterligare kategorisering som jag tror kan vara behjälplig är att skilja mellan den ontologiska karaktären hos olika »representamen«. Peirce fastslår, har vi redan konstaterat, att »representamen« kan vara fysiska objekt, men också »only imaginable«. Den distinktion som jag föreslår är mellan »visuella materiella tecken« (objekt eller händelser som förnimms av synsinnet), »auditiva materiella tecken« (ljudföreteelser som förnimms av hörselsinnet) och »komplexa kognitiva tecken« (kognitiv innebörd, mening, som endast finns som »föreställning«). Syn och hörsel är ur kognitiv synvinkel de två mest komplexa sinnen. Det är uppenbart, fastslår Roman Jakobson, »that the most socialized, abundant, and pertinent sign systems in human society are based on sight and hearing«.²² Därför finner jag det lämpligt att i detta sammanhang begränsa diskussionen till dessa två sinneskategorier, även om det i princip vore möjligt att inkludera även övriga sinnesförmåelser.

Naturligtvis är det också en förenkling att nöja sig med de tre renodlade kategorierna »visuella materiella tecken«, »auditiva materiella tecken« och »komplexa kognitiva tecken«, som om det alltid vore möjligt att skilja exempelvis visuella tecken från kognitiva tecken. I realiteten har ett »representamen« ofta en blandad karaktär, men diskussionen blir mer åskådlig med förenklade kategorier. Det »komplext kognitiva« är förstås inte heller helt identiskt med »mening«. Det är emellertid inte distinktionerna i sig själva som är viktiga, utan de beskrivningar de möjliggör av de många skiftande sorters interrelationer som finns mellan det sensorIELLA och det mentala.

Det som här sagts om egenskaperna för »representamenet« gäller också för »objektet«: det kan ha både skiftande materiell och mental ontologi. Vad händer då om man kombinerar dessa olika distinktioner? Låt mig ställa upp det hela i visuell form och ge några exempel på ikonicitet baserad på skilda sorters relationer mellan form och mening (se figur s. 68).

Det behöver väl knappast påpekas att figuren är en teoretisk konstruktion med begränsad giltighet. Det framgår tydligt av det snäva urval exempel som skrivits in i den att ikonicitetens praktik är mer komplex än vad figuren förmår visa. Som Umberto Eco betonar så är ikonicitet inte ett homogent fenomen.²³ Inte heller baseras ikoniciteten på objektiva förhållanden. »Likhet« är snarast resultatet av »an operation to establish isomorphism«. ²⁴ Ikonicitet kan inte förstås utan att perception och tolkning beaktas och därför måste figuren ses som en hermeneutisk modell.

En viktig aspekt av detta är att alla varelser med sinnesförmågor ständigt har selektiv uppmärksamhet. En ikonisk tolkning involverar alltid ett medvetet eller omedvetet urval av delar av eller aspekter på tecknets »representamen« och »objekt«. Denna selektion kan förstås ses som ett problem för ikonicitetsforskningen, eftersom olika individer ofta fokuserar helt skilda saker, men å andra sidan är det minst sagt svårt att föreställa sig vad fullständig uppmärksamhet egentligen skulle innebära. Sålunda fastslår Earl R. Anderson pragmatiskt att en »primary characteristic of iconism is the partial resemblance of an icon to its referent« och att »iconism is based upon the human capacity to generalize from incidental details«. ²⁵ Man skulle till och med kunna säga att ikonicitet snarast finns som potentiell *semiosis* i verklighetsfragment som endast sällan realiseras utan inlärd kunskap eller konventionell kodning av något slag – men å andra sidan är det i så fall lika sant att få konventioner är helt godtyckliga. Under alla omständigheter är det en produktiv hållning att anta att ikonisk likhet kan vara star-

kare och svagare, mer eller mindre uppenbar, vilket gör det möjligt att trots allt gradera ikonicitet.²⁶ Förvisso kan graderingen aldrig ske på något enkelt och entydigt sätt, eftersom ikonicitet är en mångfasetterad teckenfunktion, men föreställningen att ikonicitet kan graderas finner ändå stöd hos en lång rad forskare.²⁷

Själv behöver jag ingen avancerad övertalning för att dra slutsatsen att ett kylskåp mer liknar ett annat kylskåp än en hund, och att en hund mer liknar en katt än ett sandkorn, men rör man sig bortom de enklaste exemplen så blir likhetsfrågan besvärligare. Ju längre från de fysiska realiteterna och ju längre in i perceptionen man kommer, desto svårare blir det att använda linjal och bandspelare för att gradera det ikoniska. Och ju mer ikoniciteten är uppblandad med det symboliska och det indexikala, desto mindre entydigt kan ikoniciteten mätas. Att se skillnaden mellan metafor, diagram och bild som en gradskillnad ger oss dock verktyg att i viss utsträckning hantera frågan om svagare och starkare ikonicitet.

Visuella materiella tecken

Visuell form som ikoniskt står för annan visuell form är kanske den sorts ikonicitet som är mest gripbar. Detaljer i såväl figurativ som nonfigurativ bildkonst och litteratur som liknar andra objekt på grundval av enstaka gemensamma drag, exempelvis rundhet, är exempel på metaforiska relationer mellan visuella objekt. I en viss kontext kan bokstaven »O« utvecklas till ett tecken för, säg, månen eller en öppen mun. När likheten blir mer komplex, det vill säga när den ikoniska relationen uppfattas som måttligt relationell snarare än parallell, kan ikoniciteten beskrivas som ett *svagt diagram*. En del lyrik med mer övergripande visuella kvaliteter (exempelvis *carmina figurata*), enkla teckningar och mycken abstrakt bildkonst torde enligt mitt sätt att se på saken räknas som svaga diagram.

Teckentyp Tecknets ontologi	Metafor En <i>parallell</i> ikon; tecknet och objektet relateras via enstaka gemensamma drag.	Svagt diagram En <i>relationell</i> ikon; en uppsättning tecken med interna relationer som <i>i stiliserad form</i> speglar objektets interna relationer.	Starkt diagram En <i>relationell</i> ikon; en uppsättning tecken med interna relationer som <i>detaljerat</i> (men med exempelvis reducerad spatialitet) speglar objektets interna relationer.	Bild En <i>substantiell</i> ikon; en modell: tecknet har kraftigt utvecklad och full spatial likhet med objektet.
<p>Visuella materiella tecken</p> <p>»Representamen« utgörs av ett objekt eller en händelse som förnims av synsinnet; det är i grunden <i>visuell form</i>.</p>	<p><i>Visual form miming visual form</i></p> <p>Detaljer i både figurativ och nonfigurativ bildkonst och litteratur som liknar andra objekt</p> <p><i>Visual form miming auditory form</i></p> <p>Detaljer i både figurativ och nonfigurativ bildkonst och litteratur som har latenta likheter med auditiva fenomen</p> <p><i>Visual form miming meaning</i></p> <p>Enkla piktografiska ideogram; interpunktionstecken som indikerar begreppslig mening; visuella detaljer som ikoniskt står för emotioner</p>	<p><i>Visual form miming visual form</i></p> <p>Poesi med övergripande visuella kvaliteter; starkt stiliserade teckningar; mycken abstrakt bildkonst</p> <p><i>Visual form miming auditory form</i></p> <p>Ljudmätare, dikter med skiftande bokstavsstorlek; musikaliska partiturer</p> <p><i>Visual form miming meaning</i></p> <p>Diagram; datorgenererade visualiseringar av statistiska data; visuella proportioner som betecknar skiftande social status</p>	<p><i>Visual form miming visual form</i></p> <p>Fotografier av tredimensionella objekt; realistisk, figurativ bildkonst</p> <p><i>Visual form miming auditory form</i></p> <p>–</p> <p><i>Visual form miming meaning</i></p> <p>–</p>	<p><i>Visual form miming visual form</i></p> <p>Realistiska, figurativa skulpturer; detaljerade, tredimensionella modeller</p> <p><i>Visual form miming auditory form</i></p> <p>–</p> <p><i>Visual form miming meaning</i></p> <p>–</p>
<p>Auditiva materiella tecken</p> <p>»Representamen« utgörs av ett ljudfenomen som förnims av hörselsinnet; det är i grunden <i>auditiv form</i>.</p>	<p><i>Auditory form miming auditory form</i></p> <p>Toner som imiterar röstkvaliteter</p> <p><i>Auditory form miming visual form</i></p> <p>Vissa vokalljud som står för närhet/avstånd eller litet/stort; låga toner som representerar mörker</p> <p><i>Auditory form miming meaning</i></p> <p>Tonkvaliteter som står för emotioner; »phonaesthesia«</p>	<p><i>Auditory form miming auditory form</i></p> <p>Onomatopoetiska ord; instrument som imiterar fågelsång, poetisk eller musikalisk rytm som liknar andra rytmiska ljud</p> <p><i>Auditory form miming visual form</i></p> <p>Tonskalor som efterliknar visuella objekt; melodier som efterliknar djurs rörelser; »linguistic synaesthesia«</p> <p><i>Auditory form miming meaning</i></p> <p>Musik som ikoniskt står för emotioner; musikalisk ekfras</p>	<p><i>Auditory form miming auditory form</i></p> <p>Musikinspelningar i mono; detaljerad ljudhärming med begränsad spatialitet</p> <p><i>Auditory form miming visual form</i></p> <p>–</p> <p><i>Auditory form miming meaning</i></p> <p>–</p>	<p><i>Auditory form miming auditory form</i></p> <p>Musikinspelningar reproducerade i surround stereo; exakta ljudhärmingar med full spatialitet</p> <p><i>Auditory form miming visual form</i></p> <p>–</p> <p><i>Auditory form miming meaning</i></p> <p>–</p>
<p>Komplexa kognitiva tecken</p> <p>»Representamen« finns endast som »föreställning«; det är i grunden <i>mening</i>.</p>	<p><i>Meaning miming meaning</i></p> <p>Metaforer i språk och litteratur</p> <p><i>Meaning miming visual form</i></p> <p>Metaforer med visuella »objekt«</p> <p><i>Meaning miming auditory form</i></p> <p>Metaforer med auditiva »objekt«</p>	<p><i>Meaning miming meaning</i></p> <p>Litterär allegori; en del morfologisk och syntaktisk ikonicitet</p> <p><i>Meaning miming visual form</i></p> <p>En del litterära ekfraser</p> <p><i>Meaning miming auditory form</i></p> <p>Litterär form som imiterar musikalisk form</p>	<p><i>Meaning miming meaning</i></p> <p>–</p> <p><i>Meaning miming visual form</i></p> <p>–</p> <p><i>Meaning miming auditory form</i></p> <p>–</p>	<p><i>Meaning miming meaning</i></p> <p>–</p> <p><i>Meaning miming visual form</i></p> <p>–</p> <p><i>Meaning miming auditory form</i></p> <p>–</p>

Med abstrakt konst menar jag helt enkelt konst som inte följer de realistiska konventionerna, men som likväl, måhända endast mycket vagt, kan sägas relatera till den yttre världens visuella form. Exempel på starka diagram är fotografier av tredimensionella föremål samt realistisk bildkonst.²⁸ En målning av Caravaggio kan sägas bestå av en uppsättning tecken med interna relationer som detaljerat speglar objektets interna relationer, till skillnad från en kubistisk målning som endast i stiliserad form speglar det visuella objektets interna relationer – vilket vi lyckligtvis blir varse varje gång vi tittar oss i badrumsspeglarna. En avgörande begränsning i den realistiska målningens ikonicitet är dock att den i två dimensioner återger en tredimensionell verklighet. Realistiska, figurativa skulpturer och detaljerade, tredimensionella modeller torde dock kunna räknas som substantiella ikoner, det vill säga *bilder* i Peirces bemärkelse

Visuella objekt kan likna inte bara annan visuell form, utan även exempelvis auditiva fenomen. Detta kräver, får man anta, en mer utvecklade och aktiv tolkning av betraktaren, en suggestiv kontext eller tämligen uttalade konventionella teckenfunktioner som stödjer den ikoniska kopplingen över sinnesgränserna. Därmed inte sagt att sådan ikonicitet inte kan vara både distinkt och intuitivt uppfattad. På den metaforiska nivån är det uppenbart att en del visuella detaljer i alla sorters visuella uttryck har latent och lätt aktiverade likheter med auditiva fenomen. Skarpa, röda objekt står inte automatiskt för trumpetstötter, men när väl likheten har upptäckts och upplevts, och om den framstår som meningsfull i sammanhanget, så är den metaforiska tolkningen ett faktum. Relationen mellan visuell och auditiv form kan också vara mer komplex. Likheten mellan syn och hörsel är solid nog för att svaga diagram ska kunna utvecklas. Om vi håller oss till litteraturen så ligger det nära till hands att se exempelvis skiftande storlek på bokstavstecken i en modernistisk dikt som tecken för skiftande röststyrka.

Såvitt jag kan se är det inte möjligt för ikonicitet mellan sinneskategorierna, eller ikonicitet som överbryggat avståndet mellan det sensoriska och det kognitiva, att anta en så stabil karaktär att starka diagram eller bilder uppstår. Den detaljerade likhet mellan »representamen« och »objekt« som finns i starka diagram och bilder måste bygga på sinnesintryck av samma sort. Det svaga diagrammet och metaforen, å andra sidan, kännetecknas av just förmågan att ikoniskt referera över gränserna, även mellan det sensoriska och det kognitiva. På den metaforiska nivån finner man visuell form som står för mening i både figurativ och nonfigurativ bildkonst och i litteratur. En del av Emily Dickinsons många tankstreck kan sägas imitera tvekan: bokstäverna i orden är visuellt »aktiva« medan tankstrecken är »passiva« eller »tomma« och lämnar utrymme för eftertanke. En tavla som domineras av svart färg kan både i sina detaljer och i sin helhet ges metaforisk mening genom att det svarta ses som en ikonisk representation av exempelvis döden. Ett diagram över aktiekursens utveckling är förstas ett diagram även i Peirces bemärkelse, men endast ett svagt diagram eftersom den ikoniska kopplingen mellan de visuella och de kognitiva relationerna måste sägas vara stiliserad. Likaså är den växande mängden av datorgenererade visualiseringar av statistiska data exempel på svaga diagram som binder samman visuell form och mening.

Auditiva materiella tecken

Auditiv form som står för auditiv form finner man exempel på som både metaforer, diagram och bilder. En gäll ton som imiterar en skrikig röst bör ses som metaforisk ikonicitet. Många onomatopoetiska ord, som »kuckeliku«, är något mer komplexa och kan ses som en uppsättning tecken med interna relationer som på ett stiliserat sätt speglar objektets in-

terna relationer. Tuppens galande representeras inte på exakt samma sätt i olika språk – den ikoniska teckenfunktionen samsas, som alltid, med en konventionell teckenfunktion – men den ikoniska motivationen mellan ljudsekvensen i »kuckeliku« och ljudsekvensen i galandet är tydlig nog för att etablera svagt diagrammatisk ikonicitet. Den ikoniska kopplingen mellan olika ljud kan dock också vara mer detaljerad. Ljudinspelningar i mono av musikkonserter skulle jag vilja beteckna som starka diagram. Motsvarande sorts inspelning, av hög kvalitet och återgiven i surround, kompletterar med den levande musikens spatiala kvaliteter och kan därmed sägas vara en substantiell ikon, en bild. Skillnaden motsvarar ungefär olikheten mellan en tavla och en skulptur.

Vad gäller auditiv form som ikoniskt representerar visuell form får vi dock nöja oss med metaforer och svaga diagram. En del lingvistiska drag beskrivs bäst som auditiva metaforer för visuella fenomen. Anderson exemplifierar med de empiriskt väldokumenterade ikoniska relationerna: å ena sidan mellan slutna eller främre vokaler, närhet och liten utsträckning, å andra sidan mellan öppna eller bakre vokaler, avstånd och stor utsträckning.²⁹ Låga toner som ikoniskt står för mörker är också ett exempel på metaforiska relationer mellan auditiva och visuella fenomen. Om denna sorts ikonicitet expanderas till att omfatta en rad relaterade tecken blir resultatet svaga diagram. I ett visst sammanhang kan en stigande tonföljd ikoniskt beteckna exempelvis ett berg, och en melodi eller rytm kan mycket väl imitera ett djurs rörelser.

Andersons beskrivning av »linguistic synaesthesia«, det vill säga, »the correlation of certain phonological patterns with sensations relating to motion, curved versus angular shapes, large versus small size, proximity versus distance, and so on« låter sig smidigt infogas i kategorin svagt diagram.³⁰ En av Andersons illustrationer av lingvistisk synestesi är multipla konsonantanhopningar som är universellt perifera i språk och gärna får en ikonisk

koppling till »difficult movement«. I en dikt av Hart Crane finner man frasen »the world's closed door« och Anderson argumenterar för att konsonantsekvensen [rldzkl] och konsonantgeminationen (*closed door*) ikoniskt representerar »the idea of closure«. ³¹ Naturligtvis är rörelse, avstånd och »closure« inte bara visuella fenomen. De kan också kännas och upplevas mentalt. När man närmare synar denna sorts ikonicitet blir det uppenbart hur svårt det kan vara att skilja mellan form och mening. Sinnesintrycken är sammanflätade med begreppsbyggnaden redan från början.

Mjuk harpklang som representerar vila och ett dissonant ackord som står för oro kan sägas vara exempel på auditiv form som metaforiskt betecknar mening. Så fort ljuden kombineras formas diagram, och musiken är generellt paradexemplet på svagt diagrammatisk ikonicitet där auditiv form står för mening. Såväl mening som emotioner är djupt rotade i den kroppsliga upplevelsen av den omgivande världen. Vårt sätt att känna korresponderar med kroppens beteende, helt enkelt därför att emotioner upplevs och frambringas av kroppen, och hjärnan är en del av kroppen. Rytm, hastighet, vila, dynamik, rörelse och spänning är meningsfulla kroppsliga upplevelser som musiken kan imitera. Teoribildningen kring musikalisk mening är ett minfält, men i detta sammanhang räcker det med att fastslå att musikljud för individuella lyssnare ständigt framstår som teckenföljder med interna relationer som i stilerad form ikoniskt står för de interna relationerna i känslor och sinnestillstånd. I allmänhet utgörs objektet i sådan ikonisk betydelsebildning av emotioner, men det kan också ha annan karaktär. Musik kan i viss utsträckning berätta och den kan också imitera den övergripande strukturen i exempelvis poesi, vilket Siglind Bruhn har visat i sina analyser av så kallad musikalisk ekfras i stycken som Arnold Schönbergs *Verklärte Nacht*.³²

Komplexa kognitiva tecken

Jag kommer här att lägga störst emfas vid denna kategori, dels för att den är givande ur en litteraturvetenskaplig synvinkel, dels för att den är tämligen osynliggjord inom den internationella ikonicitetsforskningen. Det är också lite märkligt att det växande forskningsområdet om ikonicitet i språk och litteratur mer eller mindre tycks sakna kontakt med den omfattande metaforforskningen inom litteraturvetenskapen. Det är förvisso sant att diagrammet förtjänar stor uppmärksamhet eftersom det har så stor potential att förklara många företeelser på ikonisk grund, men ikoniciteten i stort kan bara förstås om man beaktar hela spektrat av ikonisk betydelsebildning och försöker förklara hur de olika ikoniska teckentyperna hänger samman.

Att det finns kognitiva tecken, att mening kan ha ikonisk referens, är på sätt och vis självklart om man beaktar hur betydelse skapas i rutinnässiga metaforiska tolkningar av språkyttringar. Om jag skriver eller talar om att »mitt argument baseras på« det ena eller andra, så avkodas i vanliga fall orden, visuella eller auditiva »representamen«, först som symboliska tecken med konventionell betydelse. Men den konventionella betydelsen av »bas« kan inte isoleras på något abstrakt sätt, utan kan bara förstås (och över huvud taget *bli till*) genom jämförelse och likhet. Vi vet att vi skulle falla ner om inte våra kroppar stod stabilt på jordens yta, vi vet att byggnader utan solid grund kollapsar förr eller senare, vi vet att om vi inte äter så finns det inget som de livsviktiga kroppsliga processerna kan grundas på – och vi vet att utan solid bas så är ett argument föga hållbart. Mycket av det som vi uppfattar som språkligt konventionell betydelse är bara ytligt konventionell. Den kontextuella förståelsen av ordet »bas« inkluderar både en symbolisk, konventionell avkodning som placerar in ordet i språkssystemet och en mer långtgående och djupare ikonisk tolk-

ning, där såväl »representamen« som »objekt« har karaktären av mening. Även det som man lite missvisande kallar för ett ords bokstavliga mening är således i själva verket ofta byggt på ikonicitet av det metaforiska slaget.

I formuleringen »mitt argument baseras på« går det inte att klart skilja mellan »representamen« och »objekt«. Snarare är det så, vill jag hävda, att det finns en komplex uppsättning av »objekt« som är beroende av varandra (jordens yta, byggnaders grund, alla sorters ordentliga förberedelser o.s.v.) och som också hela tiden, i vanligt språkbruk, fyller funktionen som »representamen«. Kanske kan man säga att det metaforiska är cirkulärt, en spiral av mening som betecknar annan mening. Jag tror inte det är möjligt att ersätta »baseras på« i formuleringen »mitt argument baseras på« med något annat språkligt tecken som inte har samma sorts grundläggande metaforiska karaktär (»grundas på«, »bygger på«, »stödjers på«, »vilas på«) – det går inte att få stopp på den metaforiska cirkelns eller spiralens rörelse med hjälp av något ord med renodlat konventionell betydelse.

Jag har redan med emfas framhållit att det grundläggande villkoret för många sorters ikonicitet är att form har mening och mening har form. Alltså måste det också vara så att den metaforiska tolkningscirkeln, där mening ikoniskt står för annan mening *ad finitum*, också inkluderar formaspekter. Begreppet och föreställningen »bas« baseras naturligtvis inte minst på visuella och taktila sinneserfarenheter. Men i uttrycket »mitt argument baseras på« är det basens mer abstrakta aspekter som lyfts fram.

I en del lingvistiska konstruktioner som genererar metaforisk betydelse kan »representamen« och »objekt« tydligare åtskiljas och också identifieras som delar av själva den språkliga strukturen. Det är denna form av metaforisk betydelsebildning som i allmänhet diskuterats av lingvister och litteraturvetare, och som alltför ofta uppfattas som det metaforiska i sig. Att beskriva enskilda ord eller språkliga formuleringar som metaforer (något som finns

i själva texten) kan förstås vara behändigt, men är i grunden missvisande. Den avgörande teckenaspekten »interpretanten« är alltid mental, och ikoniciteten genomsyrar allt språk på alla nivåer. De språkliga konstruktioner där man kan skilja mellan »sakled« och »bildled« är snarare undantagsfall som avslöjar blott det ikoniska isbergets topp.

Ett exempel: Shakespeares beskrivning »Life's but a walking shadow« kan sägas bestå av en jämförelse mellan två fenomen som i vissa avseenden liknar varandra. Det är väl lika rimligt att påstå att »life« ikoniskt refererar till »a walking shadow« som omvänt, men kanske är den mest givande tolkningen ändå att se »a walking shadow« som »representamen« och »life« som »objekt«, eller, mer konventionellt uttryckt: »a walking shadow« är en bild för »life«. Förvisso har fenomenet en vandrande skugga visuella kvaliteter men jag menar att detta inte är mest avgörande för tolkningen. Snarare är det vår kunskap om vad en skugga är – den äger i sig inget liv eller verklig existens och den har en svag och övergående karaktär – som utgör den metaforiska tolkningens grund. En vandrande skugga har kognitiv innebörd och denna mening har en parallell likhet med den sorts mening som också förknippas med själva livet.

Lyfter man blicken från den enskilda formuleringen till *Macbeth* i sin helhet, finner man att denna metaforiska relation är betydligt mer utvecklad. Den metaforiska betydelsen får i den fortsatta läsningen alltmer diagrammatisk karaktär efterhand som likheten mellan »life« och »a walking shadow« vidgas till att också innefatta »a player« och »a tale«: »Life's but a walking shadow, a poor player / That struts and frets his hour upon the stage / And then is heard no more: it is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing«. Till slut har vi nästan att göra med en liten allegori, och jag vill också hävda att den litterära allegorin faktiskt bäst kan beskrivas som en relationell ikon. För mig är det en tilltalande tanke att kun-

na definiera det hävdvunna fenomenet allegori som ett svagt diagram där både »representamen« och »objekt« har meningskaraktär.³³ Termen och begreppet *allegori* har en komplex och besvärlig historia, men vad jag här syftar på är förstås den vanliga betydelse som säger att en litterär allegori består av en explicit berättelse som i själva verket betecknar en annan, mer eller mindre dold, implicit berättelse. Alla berättelser har förstås form, men vad som i första hand har form är berättelsernas mening, varför en litterär allegori med rätta kan beskrivas som ett svagt diagram grundat på mening som ikoniskt refererar till annan mening: den berättade historien består av en räckta tecken (ordkombinationernas innebörd) med interna relationer som i stiliserad form speglar de interna relationerna i den implicita berättelsen (i vårt exempel: ett livsödes meningslösa vedermödor). Det kan noteras att redan vissa av antikens retoriska teoretiker ansåg att allegorin är en utsträckt metafor, vilket är helt i linje med tanken att skillnaden mellan metafor och diagram primärt är en gradskillnad.

Två sorters lingvistisk ikonicitet som också har karaktären av svaga diagram är vad Anderson kallar »morphological iconism«, som baseras på ordens struktur, samt »syntactic iconism«, som baseras på ordens ordning.³⁴ Jag ska här kort diskutera en av dessa diagrammatiska typer för att visa hur svårt och kanske också begränsande det kan vara att försöka avgöra om »representamen« och »objekt« huvudsakligen har visuell/auditiv form eller kognitiv innehåll. Dock tror jag att det i alla fall ibland är riktigt att hävda att morfologisk och syntaktisk ikonicitet främst baseras på mening som står för annan mening.

Det mest välkända exemplet på syntaktisk ikonicitet är »veni, vidi, vici«, som först diskuterades av Roman Jakobson i en inflytelserik artikel om lingvistisk ikonicitet.³⁵ Om man endast tittar på dessa ord är det ikoniska resultatet inte så imponerande: bokstäverna »v« och »i« repeteras, men den rent visuella effekten av

denna repetition är i det närmaste försumbar. Om man emellertid symboliskt avkodar orden, det vill säga läser dem eller lyssnar på dem i enlighet med de latinska språkkonventionerna, så inser man snart att ordens ordning imiterar de beskrivna händelsernas ordning: »jag kom, jag såg, jag segrade«. Vi har således att göra med en enkel sorts syntaktisk ikonicitet som på sin höjd är indirekt visuell eller auditiv: när man läser eller lyssnar till orden ser eller hör man också att relationerna mellan orden (men inte deras visuella form eller ljudkvaliteter) reflekterar relationerna mellan händelserna (som i sig naturligtvis har såväl visuella och auditiva som kognitiva aspekter). Likväl är det endast med tvekan som jag skulle påstå att »representamenet« i detta exempel är ett komplext kognitivt tecken. Problemets kärna står att finna i själva begreppet ordning: alla de ikoniska relationerna inom de tre ordens teckenkomplex grundas på visuell, auditiv eller kognitiv ordning. Ceasars sentens kan kanske karakteriseras som ett svart diagram baserad på rudimentär mening som speglar annan rudimentär mening.

Under alla omständigheter är det svårt att föreställa sig vad en bild eller ett starkt diagram byggt på principen mening som ikoniskt står för annan mening skulle kunna innebära. Därvidlag är den presenterade modellen lätt att tillämpa: de starkare ikonicitetsvarianterna kan bara uppstå inom en och samma sinneskategori. Vad gäller mening som står för form i en svagare bemärkelse finner man däremot ett brett, och mycket omdebatterat, spektrum av intermediära relationer. Jämförelser mellan olika konstformer kan förvisso vara vaga och mindre meningsfulla, men ofta har analogier mellan exempelvis musik och litteratur på ett missriktat sätt kritiserats för att inte vara tillräckligt exakta. Poängen är att *alla* ikoniska relationer mellan visuellt, auditivt och kognitivt är antingen metaforiska eller svagt diagrammatiska – men relationerna finns och har stor betydelse.

Ett exempel på mening som kan sägas ikoniskt stå för visuell form på den metaforiska

nivån är John Donnes dikt »A Valediction: Forbidding Mourning«, där de två älskandes rörelse jämförs med en cirkel ritad av en passare. Cirkeln kan också ses som en avbildning av solen. Trots att »representamenet«, det avkodade innehållet i Donnes verbala beskrivning av de älskande, i sin helhet är tämligen komplext, så är »objektet«, den visuella cirkeln, mycket enkelt. Vi har alltså att göra med en parallell ikon, en metafor, som grundas på enstaka gemensamma drag. Om både »representamenet« och »objektet« rymmer större komplexitet, och kopplas till varandra så att de interna relationerna kan sägas spegla varandra, så är det lämpligt att tala om ett svagt diagram. Många ekfraser, som W.H. Audens »Musée des Beaux Arts«, uppvisar utan tvivel sådan likhet mellan den avkodade verbala beskrivningens komplext kognitiva interna relationer och de interna relationerna i målningens visuella form. En viktig del av diktens innebörd är att det vardagliga livet har sin gång även när sådant som ibland antas vara mer angeläget inträffar, exempelvis Ikaros fall. Denna begreppslika relation har ett ikoniskt band till skillnaden i storlek på lantbrukaren i förgrunden och den lille Ikaros i bakgrunden på en berömd tavla av Brueghel. Om denna tolkning accepteras innebär det att en del av diktens mening speglar en del av målningens visuella form.

På ett liknande sätt etablerar en klassisk metafor (i den lingvistiska skepnaden av en liknelse) som Robert Burns »O, my luve's like the melody, / That's sweetly play'd in tune« en ikonisk relation mellan fenomenen kärlek och melodi. Om man anser att kärlek är ett meningsfullt begrepp, och om man tycker att jämförelsen mellan kärlek och en melodi har substans, så blir formuleringen ett exempel på mening som ikoniskt representerar auditiv form – och kanske också auditiv form som ikoniskt representerar mening. En väsentlig egenskap i metaforiska tolkningar av litteratur är ju att det ofta är meningslöst att försöka avgöra vilken del av det metaforiska komplexet som utgör »representamenet« respektive »objektet«. Kreativ metaforik

karaktiseras just av ett ömsesidigt kvalitetsutbyte mellan teckenkomplexets olika delar.

Den ljuva melodins exakta skepnad beskrivs inte i Burns dikt, men om det auditiva objektet får en mer detaljerad karaktär, och om tecknets »representamen« lyckas imitera några av objektets interna relationer, så har vi att göra med ett svagt diagram. Detta är fallet i exempelvis Paul Celans »Todesfuge«. I denna dikt återfinns litterär narration som (högst) ungefärligt ikoniskt speglar musikalisk form. Genom systematiska repetitioner och variationer kommer diktens kognitiva struktur ganska nära fugans auditiva form.³⁶

Avslutande anmärkningar

Såvitt jag kan se finns det ingen större poäng i att försöka skilja definitivt mellan *metafor*, *diagram* och *bild*. Skillnaden mellan ikonicitetsstyperna tycks i stor utsträckning vara kvantitativ. Emellertid är det många olika aspekter inblandade när graden av ikonicitet ska 'mätas', och det är under alla omständigheter omöjligt att konstruera en ikonicitetens detaljerade gråskala som sträcker sig från noll ikonicitet till fullständig likhet. Artikelns schematiska figur har dock visat att det är fullt möjligt att utforma en approximativ modell som synliggör de trots allt partiellt graderbara relationerna. Den föreslagna modellen visar att det är möjligt att systematiskt jämföra olika sorters ikonicitet. Den visar också att ikonicitet inkluderar många fenomen som inte vanligtvis anses vara besläktade. Emellertid rymmer ikoniciteten så många olika faktorer att det kanske inte är särskilt meningsfullt att pressa jämförelsen mellan olika grader av ikonicitet alltför långt.

Likväl är distinktionen mellan *svaga* och *starka* diagram berättigad eftersom det finns en avgörande skillnad mellan exempelvis abstrakt och figurativ bildkonst och mellan enkla ljudimitationer och detaljerade musikinspelningar.

Förvisso måste skillnaden mellan svaga och starka diagram förstås som i grunden kvantitativ, men den rymmer också en kvalitativ aspekt: ikonicitet som inte begränsas till materiella »representamen« och »objekt« från samma sinneskategori kan aldrig, enligt min föreslagna kategorisering, vara starkare än ett svagt diagram. Avståndet mellan det visuella, det auditiva och det komplext kognitiva kan lätt och med fördel överbryggas på metaforens och det svaga diagrammens nivå – uppenbarligen har vi den kognitiva förmågan och den tolkningsmässiga drivkraften att göra detta mest hela tiden – men vid någon punkt förloras kopplingen mellan de olika områdena. Den ikoniska motivation som skapas av vår hjärnas perception och begrepps-bildning är inte tillräckligt detaljerad för att kunna åstadkomma starka diagram och bilder som inkluderar olika sinnesområden eller såväl det sensorielle som det mentala. Om man likväl vill gradera och särskilja olika sorters likhetsrelationer mer detaljerat är det nog nödvändigt att hålla sig till »representamen« och »objekt« som tillhör samma sinneskategori.

En av modellens uppenbara svagheter är att begreppen *form* och *mening* är ytterst öppna, vilket kanske kan skapa en viss otydlighet, men själva poängen med den schematiska framställningen är att den faktiskt rymmer ett brett spektrum av kognitiva operationer som kan relateras till många olika aspekter av materiell form. Jag menar att bristen på precision vägs upp av fördelen med en allmän överblick. En annan svaghet i argumentationens utformning är att det för tydlighetens skull har varit nödvändigt att för det mesta behandla form och mening som skilda fenomen, men förhoppningsvis har det tydligt framgått att en viktig ambition tvärtom har varit att visa hur svårt det är att skilja på form och mening. Förvisso är det just på grund av denna svårighet som form ikoniskt kan stå för mening, och omvänt.

Med detta i gott minne kan man likväl fastslå att aspekten *förnimbar form* dominerar bilden och det starka diagrammet. Det svaga diagram-

met och metaforen karakteriseras i stället av en *komplex blandning av form och mening*. Många av de genrer och fenomen som diskuteras inom den interartiella och intermediala forskningen kan beskrivas som olika aspekter av svagt diagrammatiska och metaforiska relationer mellan »representamen« och »objekt« som är visuellt materiella, auditivt materiella eller komplext kognitiva. Man kan också dra slutsatsen att ur en synvinkel är metaforen den mest komplexa sortens ikonicitet, men ur en annan synvinkel är bilden den mest intrikata. Komplexiteten i metaforiska relationer består av en potentiell blandning av det materiella, de olika sinnesformerna och det kognitiva. Metaforiska tolkningar kan på ett meningsfullt sätt förena till synes vitt skilda fenomen, vilket ju ofta hävdas för poesins del. Denna sorts komplexitet garanteras av den relativa vagheten i metaforiska paralleller. Bildens komplexitet, å andra sidan, består av detaljerade och mångfasetterade ikoniska relationer mellan objekt, händelser och fenomen av samma fysiska slag. Denna sorts komplexitet grundas på vad Peirce kallar »simple qualities«, och genereras av den relativa exaktheten och fullständigheten i bilder.³⁷

Jag har här diskuterat ikonicitet i litteratur och språk tillsammans med ikonicitet i bilder, musik och andra teckensystem därför att det är den enda möjliga metoden för att nå en mer allmän kunskap om vad ikonicitet är. Min angreppsvinkel har likväl varit ganska begränsad. Många användbara lingvistiska distinktioner har inte inarbetats i modellen eftersom den är tillräckligt komplex som den är. Av samma skäl har jag avstått från att systematiskt diskutera exempelvis skillnaden mellan tecken som primärt manifesteras i rummet respektive tiden, och skillnaden mellan statisk och föränderlig eller dynamisk form. Jag har också i det stora hela undvikit att behandla sammansatta »representamen« som består av en blandning av visuella, auditiva och kognitiva aspekter. Icke desto mindre hoppas jag ha kunnat visa att det inte är helt galet att påstå att man tänker spatialt, att mening har form och att tankar, idéer och föreställningar har förmåga att skapa ikonisk betydelse.

*Artikeln är en förkortad version av
»Iconicity as Meaning Miming Meaning, and
Meaning Miming Form« som är under publicering.*

1. Simon J. Alderson, »Iconicity in Literature: Eighteenth- and Nineteenth-Century Prose Writing«, i Max Nänny & Olga Fischer (red.), *Form Miming Meaning: Iconicity in Language and Literature*, Amsterdam: John Benjamins, 1999, s. 109 f.
2. Winfried Nöth, »Semiotic Foundations of Iconicity in Language and Literature«, i Olga Fischer & Max Nänny (red.), *The Motivated Sign: Iconicity in Language and Literature 2*, Amsterdam: John Benjamins, 2001, s. 18.
3. Ibid., s. 22.
4. Erling Wande, »The Propositional/Visual Dichotomy: Or Is There More to It?«, i Hans Aili & Peter af Trampe (red.), *Tongues and Texts Unlimited*, Stockholm: Institutionen för klassiska språk, 2000.
5. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, övers. D.F. Pears & B.F. McGuinness, London & New York: Routledge, 1974, § 1.13.
6. Ibid., § 2.1, 2.11.
7. Ibid., § 4.012, 4.016.
8. Rudolf Arnheim, *Visual Thinking*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1969, s. 134.
9. Mark Johnson, *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, Chicago & London: University of Chicago Press, 1987, s. 140.
10. Lars Elleström, *Divine Madness: On Interpreting Literature, Music, and the Visual Arts Ironically*, Lewisburg & London: Bucknell University Press, 2002, s. 184–193, 219–224.

11. Stephen M. Kosslyn, *Image and Brain: The Resolution of the Imagery Debate*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994, s. 13, 20; Antonio R. Damasio, *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*, New York: G.P. Putnam's Sons, 1994, s. 106.
12. Se V.S. Ramachandran & William Hirstein, »Three Laws of Qualia: What Neurology Tells Us about the Biological Functions of Consciousness«, *Journal of Consciousness Studies*, 1997:5–6; Norman N. Holland, »Where is a Text? A Neurological View«, *New Literary History*, 2002:1.
13. Kosslyn, *Image and Brain*, 1994, s. 17.
14. Arnheim, *Visual Thinking*, 1969, s. 27.
15. Johnson, *The Body in the Mind*, 1987, s. 112.
16. Charles Hartshorne & Paul Weiss (red.), *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* Volume II, Elements of Logic, Cambridge, Massachusetts & London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1960, s. 135.
17. *Ibid.*, s. 135.
18. *Ibid.*, s. 136.
19. Resonemangen är inte främmande för Peirces teckenteori, jfr. exempelvis resonemangen kring »qualisign«. *Ibid.*, s. 142; jfr. också s. 157.
20. *Ibid.*, 1960, s. 143.
21. *Ibid.*, 1960, s. 157.
22. Roman Jakobson, »Language in Relation to Other Communication Systems«, i *Selected Writings II: Word and Language*, The Hague: Mouton, 1971, s. 701; jfr. Charles Morris, *Writings on the General Theory of Signs*, The Hague & Paris: Mouton, 1971, s. 272.
23. Umberto Eco, »Introduction to a Semiotics of Iconic Signs«, i *Versus*, 1972:1, s. 5; jfr. Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, 1976, s. 216.
24. Eco, »Introduction to a Semiotics of Iconic Signs«, 1972, s. 10. Jag hänvisar till Eco för att vissa av hans påpekanden är viktiga. Hans allmänna »Critique of Iconism« är dock besynnerlig eftersom han fattar ikoniciteten på ett ytterst snävt sätt, i princip som »visuella bilder«. Se Eco, *A Theory of Semiotics*, 1976, s. 194, 197, 199.
25. Earl R. Anderson, *A Grammar of Iconism*, Madison & Teaneck: Farleigh Dickinson University Press, 1998, s. 28.
26. *Ibid.*, s. 27.
27. Se exempelvis Morris, *Writings on the General Theory of Signs*, 1971, s. 273; Nöth, »Semiotic Foundations of Iconicity in Language and Literature«, 2001, s. 19; Elżbieta Tabakowska, »Iconicity and Literary Translation«, i Wolfgang G. Müller & Olga Fischer (red.), *From Sign to Signing: Iconicity in Language and Literature* 3, Amsterdam: John Benjamins, 2003, s. 362, 372. Till och med Umberto Eco, som vill undertrycka ikonicitetens likhets-element, fastslår att den kan graderas. Eco, *A Theory of Semiotics*, 1976, s. 256 ff.
28. »Realism« är som bekant ett mycket svårhanterligt begrepp som inte kan utredas här. Jag nöjer mig med att hänvisa till Ernst H. Gombrich, som i *Art and Illusion* (1960) kraftfullt argumenterade för konventionens starka roll i all visuell avbildning, men som senare i sin karriär alltmer bejakade avbildningars faktiska *likhet*. Se Ernst H. Gombrich, »Image and Code: Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation«, i Wendy Steiner (red.), *Image and Code*, Ann Arbor: Michigan Studies in the Humanities, 1981, s. 24, 41.
29. Anderson, *A Grammar of Iconism*, 1998, s. 212.
30. *Ibid.*, s. 191.
31. *Ibid.*, s. 204.
32. Siglind Bruhn, *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*, Hillsdale, New York: Pendragon, 2000, s. 149–172.
33. Jørgen Dines Johansen beskriver med en behändig formulering allegorin som »a more or less extended and a more or less consistent network of metaphors«, men av någon obegriplig anledning för han den inte till kategorin »Diagrammatization«. Jørgen Dines Johansen, »Iconizing Literature«, i Müller & Fischer (red.), *From Sign to Signing*, 2003, s. 401.
34. Anderson, *A Grammar of Iconism*, 1998, s. 42.
35. Roman Jakobson, »Quest for the Essence of Language«, i *Selected Writings II: Word and Language*, The Hague: Mouton, 1971, s. 350.
36. Lars Elleström, »Paul Celan's 'Todesfuge': A Title and a Poem«, i *Yearbook of Interdisciplinary Studies in the Fine Arts*, 1989; jfr. Werner Wolf, »Intermedial Iconicity in Fiction: Tema Con Variazioni«, i Müller & Fischer (red.), *From Sign to Signing*, 2003, s. 339–360.
37. Peirce, *Collected Papers*, 1960, s. 157.

MIMESIS I MASKINENS TIDSÅLDER

Benjamin läser Proust

av Sara Danius

Danius är lektor i estetik vid Södertörns högskola och docent i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet. Hennes senaste bok är *Nase für Neuigkeiten: Vermischte Nachrichten von James Joyce* (Wien, 2008), skriven tillsammans med Hanns Zischler. Hon har också givit ut *The Prose of the World: Flaubert and the Art of Making Things Visible* (Uppsala, 2006), *The Senses of Modernism: Technology, Perception, and Aesthetics* (Ithaca, N.Y., 2002) och *Prousts motor* (Stockholm, 2000). För närvarande arbetar hon med en bok om 1800-talsrealismen och det synligas historia.

Det var för en tid sedan. Jag satt med ett korrektur och läste med den aviga sorts noggrannhet som man gör när man läser korrektur. Jag hade citerat en passage hos Proust och ville försäkra mig om att den blivit rätt återgiven. Partiet återfinns i *Kring Guermantes* (1920–21), tredje delen av *På spaning efter den tid som flytt* (1913–1927), och beskriver hur berättaren för första gången talar med sin mormor på telefon. Det är ett extraordinärt stycke litteratur, präglad av den metaforiska intelligens som är så karakteristisk för Proust.¹

Episoden föregriper mormoderns död. När berättaren lyssnar till hennes röst, hör han den som för första gången: märkvärdigt naken, bräcklig, ensam. Med ens förstår han en sak som aldrig föresvävat honom: att hans mormor är en människovarelse som alla andra, underkastad jordelivets lagar, och att hennes tid är utmätt. Det förefaller honom rent av som om hon talade till honom från dödsriket, just så spöklik är hennes stämma. Insikten slår honom med kraft. Han bestämmer sig för att snarast besöka henne. Han vill kasta sig i hennes famn, dubbelgångaren skall fördrivas, allt skall bli som förr.

Vid sin ankomst finner han henne sittande i soffan med en bok. Han står på tröskeln och betraktar henne utan att själv bli sedd, och episoden tar nu en överraskande vändning. Handlingsförloppet kulminerar i en antites, alldeles som i en grekisk tragedi. Hon kunde ha varit vem som helst, tycker berättaren plötsligt, ty den läsande kvinnan är inte den avgudade mormodern utan en främmande varelse. Synupplevelsen är kuslig, lika kuslig som någonsin telefonsamtalet, ty den skuggvarelse han tyckte sig höra på telefon ser han nu i soffan.

Berättaren vänder sig omedelbart till läsaren och förklarar att det var som om han betraktade sin mormor genom ett kameraöga, därav den förfrämligande blicken. I samma stund har Proust rört sig från öra till öga, från en hörsel-teknologi (telefonen) till en visuell teknologi

(kameran).² Den antitetiska kulminationen mynnar ut i en hel liten essä – om skillnaden mellan kameraögat och det mänskliga ögat, mellan den rent mekaniska registreringen av ett synintryck och den mänskliga blickens sätt att uppfatta samma verklighet. För Proust är skillnaden avgörande.

Av skäl som jag inte längre minns, tog jag fram Walter Benjamins artikel »Konstverket i reproduktionsåldern« (1936). Jag läste här och där, markerade ett par stycken, kastade ned några saker i marginalen. Plötsligt fick jag syn på en passage som lät märkvärdigt bekant. Jag hade läst den många gånger, men nu såg jag något jag inte sett förut. Det rör sig om den berömda passage där Benjamin introducerar tanken på ett optiskt omedvetet, *das optische Unbewusste*:

Det blir på så sätt påtagligt att det är en annan natur som talar till kameran än till ögat. Annorlunda framför allt därigenom att det av mänskligt omedvetande uppfyllda rummet ersätts av ett omedvetet uppfyllt rum. Är man van vid att om också i grova drag inregistrera hur folk går, så har man förvisso ingen aning om hur de tar sig ut i den bräckdel av en sekund då de påbörjar ett steg. Har vi också i stort sett klart för oss hur den handrörelse ser ut med vilken vi griper efter en tändsticksask eller en sked, så vet vi ändå mycket litet om vad som därvid egentligen utspelar sig mellan handen och föremålet, och än mindre vet vi på vad sätt detta varierar med de olika sinnesstämningar som vi befinner oss i. Här griper kameran in med sina hjälpmedel, sina glidningar upp och ner, sina avbrott och isoleringar, sina uttänjningar och sammandragningar av förloppet, sina förstoringar och förminskningar. Om det optiskt-omedvetna får vi besked först genom den, liksom om det driftsmässigt-omedvetna genom psykoanalysen.³

Framför mig låg ett stycke Proust sida vid sida med ett stycke Benjamin. Jag blev förbluffad. Likheterna var flera. Inte nog med att Benjamins reflexion bygger på samma distinktion som hos Proust. Han utvecklar samma idé. Han använder sig till och med av samma bildspråk.

Kort sagt: det föreföll som om idégodset i en av de viktigaste passagera i Benjamins arti-

kel om konstverket i den tekniska reproducerbarhetens tidsålder lät sig härledas till Proust. Kunde det verkligen stämma?

Att Benjamin var starkt intresserad av Proust är välkänt, och litteraturen om Benjamin och Proust är omfattande.⁴ Men kunde till och med dessa utpräglat benjaminska idéer i själva verket komma från Proust? Jag bestämde mig för att undersöka saken.

Efter månader av forskningsarbete hade jag förskaffat mig utomordentligt goda kunskaper i fotografiets teorihistoria. Jag kunde också glädja mig åt att ha fördjupat min förståelse av både Prousts och Benjamins författarskap. Men jag hade inte gjort ett enda fynd. Ingenting i arkivet kunde leda min tes i bevis. Ingenting bestyrkte hypotesen att Benjamins föreställning om det optiskt omedvetna härrör ur Proust.

Detta uteslöt naturligtvis inte att Benjamin mycket väl kan ha tagit starkt intryck av Prousts episod. Det verkade fortfarande troligt, ja, till och med sannolikt att Benjamins passage har sitt ursprung i *På spaning efter den tid som flytt*. Inga otvetydiga bevis gick att uppbringa, men det fanns gott om omständigheter som rekommenderade hypotesen. Ju mer jag studerade förbindelserna mellan Proust och Benjamin, desto mer stärktes jag i min uppfattning att Prousts teori om fotografiet ligger som en skugga under Benjamins. Men inte nog med det. Jag kom att inse att Prousts episod har haft teoretiska efterverkningar inte bara hos Benjamin utan också hos Kracauer och Barthes, det vill säga i några av nittonhundratalets mest inflytelserika teorier om fotografiet.

1

Vi vet att *På spaning efter den tid som flytt* är en monumental essä om medvetandet och den mänskliga tiden. Vi vet att Proust söker fånga det förflutna genom att vända blicken inåt. Och vi vet också att när han undersöker minnets funktioner, utforskar han i synnerhet de fem sinneas betydelse.

Men det finns en annan tendens i *På spaning efter den tid som flytt*. Boken är laddad av en passion för nuet, en rastlös och allt omvandlande lidelse som inte kretsar kring minne utan kring varseblivning. Prousts stora roman innehåller många episoder där berättaren reflekterar över hur den moderna tekniken påverkar mänskliga erfarenhetsformer. Några av dessa passager skisserar rent av en teori i egen rätt, en den tekniska förändringens psykologi. Avsnittet om telefonsamtalet är det mest åskådliga exemplet. Vid första anblicken kan det se ut som om episoden bara syftar till att skildra den kusliga upplevelsen av den rena rösten.

Och så snart ens ringning genljudit i den natt fylld av uppenbarelser som endast vårt öra kan uppfatta, nås man av ett svagt ljud – ett abstrakt ljud som betyder att avståendet är upphävt – och en älskad varelses röst talar till en.

Det är hon, det är hennes röst som talar, som är där, tätt intill. Men ändå så långt borta! [...] Denna röst invid vårt öra är som en levande närvaro mitt i den faktiska frånvaron – men den är också en försmak av en evig skilsmässa. Ofta, när jag så har lyssnat till en osynlig varelse som talat till mig långt borta ifrån, har det tyckts mig som om denna röst ropade ur de djup från vilka ingen kommer åter [...].⁵

Men episoden gör så mycket mer än att bara återge denna erfarenhet. Den försöker också förklara den. Ty även om erfarenheten som sådan är smärtsam – berättaren inser ju att han snart skall komma att förlora sin mormor – så väcks omedelbart det teoretiserande intellektet till liv, detta bländande intellekt vars spekulativa intelligens driver romanen från början till slut. Så kommer det sig att den kusliga upplevelsen av hur syn skils från hörsel ger upphov till vad vi skulle kunna kalla en telekommunikationens psykologi. Berättaren slås av att han omedvetet brukade identifiera det han nu kallar röst genom att matcha den med mormoderns ansikte och andra synliga drag. När detta organiska sätt att varsebli en älskad människa har gått förlorat, framstår det plötsligt i åskådlig form:

dittills hade jag, varje gång min mormor talat med mig, följt hennes ord på ansiktets öppna partitur, där ögonen tog stor plats – men själva hennes röst hörde jag i dag för första gången. Och eftersom denna röst tycktes mig förändrad till sina proportioner i samma ögonblick som den utgjorde en helhet och nådde mig ensam och inte beledsagad av anletsdragen, så upptäckte jag hur mild den var [...]. Den var så mjuk att den verkade bräcklig och tycktes i varje ögonblick nära att brista, att drunkna i en flod av klara tårar – och när jag nu hade denna röst ensam i min närhet, utan ansiktets mask, upptäckte jag för första gången hur mycket lidande som sargat den under ett långt liv. (3:146)

Berättaren upptäcker inte bara sin mormors röst. För första gången hör han spår av ett livslångt lidande. Inom henne lever en varelse vars existens han aldrig känt, en varelse bebodd av tiden. Han förstår att hans mormor skall dö, och att hon skall dö snart.

Jag ropade: »Mormor, mormor!« jag skulle ha velat omfamna och kyssa henne men nådde endast denna röst, en lika ogripbar vålnad [*fantôme*] som den som kanske skulle visa sig för mig då min mormor en gång dött. »Tala till mig«, sade jag – men då upphörde jag plötsligt att urskilja hennes röst och kände mig ensammare än någonsin. [...] Jag tyckte att det redan var en älskad skugga jag låtit försvinna bland skuggorna, och ensam framför apparaten fortsatte jag att upprepa, fast förgäves: »Mormor, mormor«, liksom Orpheus när han blivit ensam upprepar den dödas namn. (3:147 f.)

Proust skriver in telefonepisoden i Orfeusmyten. På så sätt anpassar han den gamla myten till maskinålderns föreställningsvärld och får oss att betrakta historien om Orfeus och Eurydike genom ett modernt filter. Vi inser att Orfeusmyten är mer än bara en berättelse om gudarnas allsmäktighet och människans fåfänga försök att bestämma sitt öde. Myten berättar också en historia om ögat och örat, och talar om det tvingande begäret att se och den lika tvingande lusten att lyssna. Man kan alltså förstå Orfeusmyten som en allegori om människans viktigaste sinnen. Enligt den grekiska myten är synen förstenande och dödsbringande,

medan hörseln är förtrollande och livgivande. Hegel menade för övrigt att syn och hörsel är teoretiska varseblivningsfakulteter och därför står högst i sinnenas hierarki, medan de praktiska sinnen – smak, känsel och lukt – återfinns längre ned i hierarkin.

Prousts berättare antyder att en ny varseblivningsordning är på väg att inrättas, en ordning som bidrar till att omvandla varseblivningen av såväl det hörbara som det synliga. Inte nog med att berättaren hör sin mormors röst som för första gången, han antyder också att han har erhållit en ny förståelse av hennes synliga uppenbarelse. Allt detta bekräftas av den episod som följer några sidor senare, när berättaren har bestämt sig för att besöka sin mormor:

Nu måste jag så fort som möjligt i hennes famn få befria mig från den hittills oanade bild [*maintenant, j'avais à me délivrer au plus vite, dans ses bras, du fantôme*] som plötsligt framkallats av hennes röst: bilden av en mormor som verkligen var skild från mig, resignerad och utrustad med något jag aldrig tidigare upptäckt, nämligen en ålder. (3:152)

När han kommer fram träffar han på sin mormor i salongen. Hon sitter i en soffå och läser, och märker inte att hon har besök. Mormor framstår med ens som en främling. Besökaren – barnbarnet – ser just den spöklika gestalt som han ville förvisa från sitt medvetande. »Ack, det var just denna bild [*ce phantôme-là*] jag varseblev då jag fick se min mormor sitta och läsa i salongen.« (3:152)

Hur kan det komma sig? Varför denna kusliga anblick? Det var som om jag vore en professionell fotograf, förklarar berättaren, det var som om blicken opererade likt en kamera, alltså framstod mormor som en fotografisk bild.

Återigen väcks det teoretiserande intellektet till liv. Den fotografiska metaforiken ger upphov till en betraktelse över varför vi ser dem vi älskar så som vi gör, och varför dessa sätt att se alltid och med nödvändighet är felaktiga. Proust utreder hur det mänskliga ögat fungerar:

Och det var verkligen ett fotografi [*une photographie*] som mina ögon automatiskt inregistrerade i den sekund då jag fick syn på mormor. Vi ser aldrig de varelser vi älskar annat än inom ramen för ett levande system: vår oavslutade ömhets aldrig upphörande verksamhet, vår ömhet som, innan den släpper fram bilden av deras ansikte till oss, drar den in i sin virvel och överför den till den föreställning vi alltid haft om dem, fäster bilden vid denna föreställning och kommer den att sammanfalla därmed. Och eftersom min mormors panna och kinder för mig betecknade det finaste och mest bestående i hennes väsen, eftersom varje ofta upprepad blick är en andebesvärjelse och varje älskat ansikte en spegel av det förlutna – hur skulle jag kunnat undgå att utesluta allt hos henne som kunnat förändras och bli tyngre, när vi till och med inför livets mest likgiltiga företeelser låter vår blick, som alltid är bärare av en tanke, på samma sätt som en klassisk tragedi utesluta alla bidrag som inte bidrar till handlingen och behålla endast sådana som kan göra denna begriplig? (3:152 f.)

Så fungerar det mänskliga ögat. Proust fortsätter med att ställa det mänskliga ögat mot kameraögat. Passagen turnerar samtidigt kontrasten mellan vad vi förväntar oss att se, även om vi inte alltid är medvetna om det, och vad vi faktiskt ser:

Men om det i stället för vårt öga är ett rent materiellt objekt, en fotografiplåt [*une plaque photographique*], som betraktar, då får vi, exempelvis på gården till Institut de France, i stället för en akademiledamot som kommer ut och kallar på en droska, se hans vacklande steg, hans ansträngningar för att inte falla baklänges, den parabel han beskriver i sitt fall – som om han vore berusad eller marken täckt av is. På samma sätt är det när någon grym ödets nyck hindrar vår kloka och vördnadsfulla kärlek att i tid skynda fram för att dölja för våra blickar vad de aldrig bör få se, när blickarna hinner före och, lämnade åt sig själva, fungerar automatiskt som bildrensor [*pellicules*] och i stället för den älskade varelse som sedan länge upphört att existera men vars död vår kärlek aldrig velat låta oss upptäcka, visar den nya varelse som den hundra gånger om dagen klätt ut i en kär och bedräglig likhet [*ressemblance*]. (3:153)

Kameraögat är, till skillnad från det mänskliga ögat, kallt och mekaniskt. Det opererar utan urskillning, arbetar utan vare sig tankar eller min-

nen och tyngs inte av en historia av antaganden. Kameran talar sanning. Och så kommer det sig att berättaren får syn på en hittills okänd varelse som nu blixtnaktligen uppenbarar sig i nuet:

för första gången, och endast för ett ögonblick, ty hon försvann hastigt, i soffan under lampan såg [jag] en gammal bedrövad, rödbrusig, tung, vulgär och sjuk kvinna försjunken i drömmar och med blicken en smula veligt irrande över boken. Jag kände henne inte [*une vieille femme accablée que je ne connaissais pas*]. (3:153 f.)

Den mekaniska blicken bär på en dödsbringande kraft, som plötsligt riktats mot mormodern. Likt Eurydike förloras hon ur sikte och försvinner in i skuggornas rike. Allt som återstår är en fantombild. Proust säger det inte, men nyckeln ligger i att berättarens mormor inte tittar tillbaka. Hon återgäldar inte sin sonsons blick. Det är därför hon kan reduceras till en reproduktion av sig själv – en fantombild, en kopia, en avbild.

Jag skulle vilja betona två saker. Den första är att Proust inte ger företräde åt det ena eller andra sättet att se. Det är desto mer anmärkningsvärt som *På spaning efter den tid som flytt* är ett litterärt verk där berättaren i sina mer didaktiska ögonblick envisas med att ge företräde åt det ofrivilliga minnet framför det frivilliga. På samma sätt ger han företräde åt sinnliga erfarenheter framför intellektuella föreställningar, intuitiv kunskap framför instrumentellt tänkande. Men denna episod avviker från mönstret. Berättaren sidoställer mänskligt och mekaniskt – utan att rangordna eller värdera det ena eller andra sättet att se.

Den andra är att Proust arbetar med en föreställning om fotografiet som är karakteristisk för den modernistiska perioden och som ger sig till känna i den fotografiteori som utvecklades under nittonhundratalets första årtionden. Berättaren säger inte att kameraögat ser *mer*. Istället antyder han att kameraögat ser *annorlunda*. Distinktionen är avgörande. Med en viss förenkling kan man säga att fotografiteorin från 1839 och fram till sekelskiftet 1900 betonade fotografiets precision, exakthet och detaljri-

kedom. Eller också betonade artonhundredtals-teoretikerna, i synnerhet med avseende på det vetenskapliga fotografiet, att kameran kunde frilägga skikt av verkligheten som man inte kunde uppfatta med blotta ögat.⁶ Kort sagt: fotografiet fick betraktaren att se *mer*.

Men hos Proust ser vi en annan distinktion – den mellan bekant och främmande, likhet och skillnad. För trots allt är det ju så att Proust beskriver hur mormodern med ens blir föremål för det mest formidabla förfrämligande. Och förfrämligandet förutsätter det bekanta, det vill säga vanan. Och vanan är, som Samuel Beckett en gång påpekade, ett förhärskande tema hos Proust. Kort sagt: fotografiet får oss att se på ett annat sätt. Eller som Benjamin uttrycker det: »en annan natur [...] talar till kameran än till ögat.«

2

Walter Benjamin var en hängiven läsare av Proust. Ingen enskild författare betydde så mycket för Benjamin. Får man tro hans anteckningar inleddes hans Prouststudium på allvar 1919 under ett uppehåll i Schweiz. Proust var vid denna tid långt ifrån ett okänt namn – han hade just tilldelats Goncourt-priset – men ännu förelåg bara de första två banden av romancykeln, *Du côté de chez Swann* (1913, *Swanns värld*) och *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1918, *I skuggan av unga flickor i blom*). Ingen kunde riktigt veta att dessa volymer var en del av ett omfattande och noggrant komponerat literärt verk, ännu mindre att det skulle komma att betraktas som en av 1900-talets stora konstnärliga prestationer. Proust avled 1922 och det avslutande bandet, *Le temps retrouvé* (*Den återfunna tiden*), kom ut fem år senare. Benjamin läste således Proust som en samtida.

År 1929 publicerade Benjamin »Zum Bilde Prousts« i tidskriften *Die literarische Welt*, en essä som sedan länge hör till de klassiska studierna över Proust. Inledningsvis framkastar Benjamin tanken att det fordrades en Proust för att artonhundredtallet skulle bli moget för memoa-

rer.⁷ Benjamin var sällsynt väl skickad att förstå denna sida av romanen. Också han intresserade sig för modernitetens arkeologi. Också han försökte fånga det moderna just i det ögonblick när det fjärran förflutna skaver mot det absolut nya. Det finns alltså en stark tematisk valfrändskap mellan Benjamin och Proust. Man ser det särskilt tydligt i Benjamins barndomsskildring, *Berliner Kindheit um 1900*.⁸

Till denna tematiska valfrändskap kan vi lägga ett mer renodlat teoretiskt inflytande. Proust var viktig, för att inte säga vägledande när Benjamin koncipierade *Das Passagenwerk*. Föreställningen om »uppvaknandet« – som i uppvaknandet ur artonhundredtallet och kapitalismens drömsömn – härleder sig till Proust, närmare bestämt till de inledande sidorna i första volymen av *På spaning efter den tid som flytt*, där berättaren beskriver hur han ligger i sin säng och ömsom drömmar, ömsom är vaken. Hur viktig Proust var för Benjamins tänkande framgår av N-konvolutet i *Passagearbetet*. Inte nog med att Benjamin citerar Proust utförligt, han förvandlar föreställningen om uppvaknandet till ett centralt historiografiskt begrepp. »Liksom Proust inleder sin levnadshistoria med uppvaknandet, måste varje historieframställning börja med uppvaknandet, ja, den får egentligen inte handla om något annat. Sålunda handlar denna historieframställning om uppvaknandet ur artonhundredtallet«, skriver Benjamin.⁹

Allt detta är bekant. Men vad som kanske inte är lika känt, åtminstone inte i ett svenskt sammanhang, är att Benjamin också översatte Proust. Mellan 1925 och 1930 översatte han tillsammans med Franz Hessel tre volymer av *A la recherche du temps perdu*, inklusive den volym där telefonepisoden ingår. Till en början var det meningen att Benjamin och Hessel skulle ta sig an hela verket, men av olika anledningar blev det inte så. Arbetet föranledde i alla händelser längre vistelser i Paris, och Benjamin blev väl förtrogen med samtida fransk litteratur.

Benjamins och Hessels översättning av *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* (*I skuggan*

av unga flickor i blom) utkom 1927 och fick ett utomordentligt fint mottagande i dagspress och tidskrifter. Också den store romanisten och Proustkännaren Ernst Robert Curtius prisade översättningen, och många betraktar den i dag som ett konstverk i egen rätt.

3

Sommaren 1925 skriver Benjamin till sin vän Gershom Scholem att han har bestämt sig för att översätta Proust.

Marcel Proust känner Du till namnet. [...] Vi har då och då talat om Proust och jag har intygat hur befreundad jag känner mig med hans filosofiska betraktelsesätt. Varje gång jag läst något han skrivit, har jag känt ett nära släktskap. Jag är spänd på att se om denna upplevelse kommer att bestå när jag nu inleder en närmare konfrontation [*Auseinandersetzung*].¹⁰

1926 får Benjamin till Moskva. Han packar ned ett antal Proustvolymerna och arbetar vidare med översättningen. Proust innebär hårt arbete, men inte bara – Benjamin intar gärna Prousts roman tillsammans med sötsaker, som vilken annan följetongslektyr som helst. »Jag läser Proust på mitt rum, äter marsipan därtill«. En kort tid senare: »På rummet lade jag mig på sängen, läste Proust och åt av de kanderade nötterna.«¹¹

Sommaren 1928 skriver Benjamin till Scholem om sina problem med förlaget. Han tillägger att översättningsarbetet utövar ett »intensivt inflytande« på hans egna skrifter eftersom det är så »oerhört absorberande«. ¹² Under samma period skriver han till Theodor W. Adorno att han inte vill läsa mer av Proust än vad som är absolut nödvändigt för översättningen, ty annars kan läsningen bli beroendeframkallande, ja, i så hög grad att Prousts inflytande skulle ställa sig i vägen för hans eget skrivande.

1930 utkom *Le côté de Guermantes* (*Kring Guermantes*) – den volym där telefonepisoden förekommer – i Benjamins och Hessels översättning.¹³ På grund av konflikter med förläggaren beslöt Benjamin och Hessel dock att

överge den ursprungliga planen på att översätta romancykelns alla tretton volymer.

Men Benjamin fortsatte ändå att läsa Proust. I september 1932 befann han sig i Italien och förklarade i ett brev till Adorno att han hade gott om tid att läsa. »Det lilla bibliotek, som jag tog med mig vid avresan för fem månader sedan, har jag nu nästan tagit mig igenom. Det kommer att intressera Er att höra att det också omfattar fyra band Proust som jag ofta läser i.«¹⁴ Den Benjamin som skriver dessa rader har ägnat år av sitt liv åt att översätta den franske författaren, och likväl – vilket är häpnadsväckande – är han fortfarande en lidelsefull läsare av *På spaning efter den tid som flytt*.

1931, två år efter essän om Proust, publicerade Benjamin »Kleine Geschichte über Fotografie« (Liten fotografihistoria).¹⁵ Fem år senare följdes fotografiessän av en väsentligen utökad och omarbetad version, där Benjamin utvecklar de reflexioner över reproduktion och reproducerbarhet som han hade formulerat i den tidigare artikeln. Jag tänker på »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« (»Konstverket i reproduktionsåldern«) från 1936.

4

När jag började utforska förbindelserna mellan Proust och Benjamin, stötte jag på en liten bok som heter *Benjamin liest Proust* (1997) skriven av den tyska litteraturforskaren och romanisten Ursula Link-Heer.¹⁶ Link-Heer uppehåller sig vid fyra teman. Tre av dessa är lätta att känna igen som typiska för Proust: uppvaknandet, bilden och det ofrivilliga minnet. Hon visar att dessa teman var av avgörande betydelse för Benjamin och hans konstfilosofi.

Link-Heers fjärde tema är dock inte vanligtvis förknippat med Proust. Det rör sig om *auran*, utan tvekan det mest berömda men också mest svårgräpbara begreppet i konstverksessän.¹⁷ Intressant nog hävdar Link-Heer att också Benjamins aura bär på utpräglad Proustska övertor-

ner och hon lägger därför ut en episod i *Kring Guermantes*.¹⁸ Berättaren har just kommit på besök till sin vän Robert Saint-Loup, som befinner sig på kasernen i Doncières. När han vaknar morgonen därpå är han nyfiken på omgivningarna och öppnar fönstret i Saint-Loups rum, från vilket man har en vidsträckt utsikt. Det är ännu tidigt på morgonen och dimman ligger tät över landskapet. Allt berättaren ser från fönstret är en kulle, men anblicken skall komma att dröja sig kvar i hans medvetande. »[Jag] kunde [...] inte se något annat än en mager kulle, som reste sin redan belysta, tunna och skrovliga rygg alldeles intill kasernen. Jag släppte inte med blicken denna främling som betraktade mig för första gången tvärsigenom rimfrostens genombrutna gardiner.« (3:86)

Link-Heer lanserar en djärv tes: Benjamins aurabegrepp, hävdar hon, går tillbaka på denna passage hos Proust. Faktum är att också litteraturforskaren Eduardo Cadava har framkastat denna tanke, alldeles oberoende av Link-Heer – deras böcker kom ut samma år. I *Words of Light* (1997), en bok om Benjamin och fotografiet, menar Cadava att Benjamins beskrivning av auran hänvisar till Prousts morgonscen i Doncières, även om citationstecknen är osynliga.¹⁹ Låt oss se närmare på den aktuella passagen hos Benjamin:

Det kan vara lämpligt att illustrera det aurabegrepp som ovan föreslagits för ett historiskt material med det aurabegrepp som kan tillämpas på ett naturmaterial. Detta senare definierar vi som den unika uppenbarelsen av en avlägsenhet, den må vara hur nära inpå oss som helst. Att ligga en sommareftermiddag och följa konturen av en bergskedja mot horisonten eller betrakta en trädgren som kastar sin skugga på den som ligger där behagligt utsträckt – det är att insupa dessa bergs, denna grens aura.²⁰

Det finns ett anmärkningsvärt släktskap mellan Benjamins bergskedja och Prousts kulle, kullen som återgårdar betraktarens blick. Hur förklara det? Begreppet aura har en lång och invecklad historia hos Benjamin. Det förekommer framför allt i hans artiklar om moderna bildmedier,

men också i en rad andra skrifter. I »Liten fotografihistoria« är auran ett operativt begrepp såtillvida att det strukturerar Benjamins sätt att nalkas fotografiets historia.

Vad är egentligen aura? En sällsam väv av rum och tid: en unik framtoning av någonting avlägset, det må befinna sig aldrig så nära. Att ligga en varm sommardag och betrakta en bergskontur vid horisonten eller en trädgren som kastar sin skugga på betraktaren till dess ögonblicket eller timmen får del i deras närvaro – det är att inandas auran hos dessa berg, denna trädgren.²¹

Benjamin återanvände denna passage så gott som ordagrant i sin konstverksartikel. Ser man noga efter upptäcker man snart att Benjamin återvunnit också andra passager. »Liten fotografihistoria« överlappar med »Konstverket i reproduktionsåldern« på förbluffande många punkter. Faktum är att konstverksartikeln i grund och botten är en utvidgning av de huvudteman som Benjamin behandlar i fotografiessän. Vi kan kalla det orkestrering. Benjamin återvänder inte bara till resonemanget om auran, utan också till föreställningen om att det är en annan natur som talar till kameran än till ögat.

Låt oss återgå till Prousts episod om hur berättaren tittar ut genom Saint-Loups fönster och hur hans blick dras till den märkliga kullen.

Dessförinnan kunde jag inte se något annat än en mager kulle, som reste sin redan belysta, tunna och skrovliga rygg alldeles intill kasernen. Jag släppte inte med blicken denna främling som betraktade mig för första gången tvärsigenom rimfrostens genombrutna gardiner. När jag fått för vana att komma till kasernen var jag alltid medveten om att kullen låg där och alltså, även när jag inte såg den, var mera verklig än hotellet i Balbec eller vårt hus i Paris, vilka jag mindes som frånvarande eller döda personer, det vill säga utan att längre riktigt tro på deras existens; och detta medvetande gjorde att, även utan att jag visste om det, kullens silhuett alltid återkastades och avtecknade sig mot varje mitt intryck av Doncières. Redan denna första morgon avtecknade den sig sålunda mot det behagliga intrycket av den varma choklad som Saint-Loups kalfaktor lagat åt mig i detta bekväma rum,

vilket tedde sig som ett optiskt centrum för beskådande av kullen. Tanken att i stället för att bara betrakta den taga mig en promenad på den hindrades av dimman, som impregnerade kullens form och associerades till chokladsmaken och till allt vad jag just då tänkte på. Utan att jag överhuvudtaget ägnade den någon uppmärksamhet, fuktade den alla mina tankar under denna tid, liksom en viss oföränderlig, massiv guldfärg var förbunden med mina intryck från Balbec, och liksom närheten till en yttertrappa av svartaktig sandsten förlånade en viss gråhet åt mina intryck från Combray. (3:86)

Ursula Link-Heer lägger fram hypotesen att denna bild – bilden av kullen, *la colline* – bär på fröet till Benjamins idé om den rena bilden, *das reine Bild*. Proust ligger alltså bakom denna för Benjamin så viktiga föreställning, som är nära förbunden med begreppet aura.

Vari består denna rena bild? Det är egentligen ingen bild, fastmer en erfarenhet. Benjamins rena bild är en komplex förnimmelse, en samling sinnesupplevelser som grupperar sig kring ett visuellt intryck. Det är det ena. Det andra är att den rena bilden är en erfarenhet som bygger på ömsesidighet. Blicken återgäldas. Beträktaren betraktar föremålet, och föremålet tittar tillbaka. Föremålets blick laddas med subjektivitet, intentionalitet och handlingsförmåga. Ett avstånd överbryggas utan att upphävas. Det är fråga om utbyte, korrespondens, interaktion.

Den rena bilden är alltså inte ett objekt eftersom den inte existerar i snävt empirisk mening. Den är en perceptuell-mental erfarenhet. Man blir föremål för den rena bilden, om man har tur – på ungefär samma sätt som man kan ha turen att bli föremål för ofrivilliga minnesupplevelser. Förbindelsen mellan den rena bilden och auran är slående.

Omkring 1930, efter publiceringen av Proustessän, sker enligt Link-Heer en omorientering hos Benjamin. Det är nu han blir en bildteoretiker. Den läsare som är bekant med Benjamins tänkande, vet att han intresserar sig särskilt för den förmedlade bilden, den medierade bilden. Han utvecklar en teori som kretsar kring hur mänsklig erfarenhet, i synnerhet den sinnliga

varseblivningen, påverkas av uppkomsten av visuella teknologier som fotografi och film. Det är nu han introducerar distinktionen mellan *Bild* och *Abbild*, bild och avbild, eller bild och reproduktion. I fotografiessän skriver Benjamin:

För varje dag som går upplevs det som en alltmer pockande nödvändighet att med hjälp av bilden, eller snarare avbilden, få grepp om vardagens företeelser. Och klyftan växer mellan bilden och de avbilder som bildtidsningar och journalfilmer tillhandahåller. Oefterhärmlighet och varaktighet är lika intimt förknippade hos den förra som flyktighet och reproducerbarhet hos de senare.²²

Som Link-Heer och andra forskare påpekat, återanvänder Benjamin denna passage i sin konstverksartikel. Ordalydelsen är i stort sett densamma. Den enda viktiga skillnaden är att Benjamin byter ut *Abbild* – »avbild« – mot »reproduktion«.

Vi kan nu ana auras plats i Benjamins tänkande, och vi kan också se varför begreppet är så viktigt. Auran är nära förbunden med den rena bilden. Och det är just föremålets aura, deras förmåga att återgälda betraktarens blick, som börjar vittra sönder i den mekaniska reproducerbarhetens tidsålder. En tid som är hänvisad till mekanisk reproducerbarhet är en tid behärskad av avbildens logik. Det är inte en värld av föremål utan en värld av bilder av föremål, det vill säga en alltigenom förmedlad verklighet.

Så långt Ursula Link-Heer. Hon visar att Prousts inflytande sträcker sig långt in i Benjamins tänkande, och hon visar också att detta inflytande ger upphov till ett idékomplex som är förvånansvärt koherent. Men historien slutar inte där. Vad jag skulle vilja föreslå är att Prousts inflytande på Benjamin är på en gång mer vidsträckt och mer djupgående, ty det ger sig till känna också på ett annat och oväntat plan. Men för att förstå det måste vi ta oss över en tröskel. Vi måste närma oss en annan sida av Prousts tänkande, den historiematerialistiska sidan, även om en sådan karakteristik – Proust

som materialist – strider mot den gängse förståelsen av Proust.

Allt det här kan uttryckas annorlunda. Link-Heer koncentrerar sig på Prousts officiella tematik. Men hos Proust finns också en rad inofficiella teman. Till dessa hör det idékomplex som kretsar kring fotografikonsten. Vad jag nu skulle vilja göra är att kasta en snabb blick på detta inofficiella tema. Det betyder att vi nu skall lämna bakom oss den vedertagna förståelsen av *På spaning* och närma oss den moderna sidan av Proust. Det är detta skikt i romanen som avsatt spår i Benjamins tänkande kring fotografiet och inspirerat till den därmed förbundna föreställningen om det optiskt omedvetna.

5

Den som läser *På spaning efter den tid som flytt* kommer strax att upptäcka att fotografikonsten kritiserats vid upprepade tillfällen. Gång efter annan understryker berättaren att fotografiet är ett bristfälligt och mindervärdigt medium. Varför? Därför att Proust menar att fotografiet är allt vad det mänskliga minnet inte är.

Man kan vända på det hela och säga att Prousts berättare behöver fotografiet som motbild. För att kunna utveckla sin teori om det ofrivilliga minnet tar han spjörn mot fotografiet och fotografikonsten fattad som en minnes-teknik.

När berättaren är upptagen av andra saker, och det är han ganska ofta, framträder emellertid en annan historia. Så snart frågan om minnet faller utanför ramen, upphör fotografin att vara ett problem. Proust kan då mycket väl begagna sig av fotografiska metaforer, till och med använda sig av fotografiska framställningsformer, i synnerhet när han vill skildra varseblivningsakter och andra sinnliga upplevelser. Dessa delar av romanen handlar inte om minne, utan om perception.

Den som läser Prousts roman noga, kommer att upptäcka att berättaren bebos av många

olika varelser, bland dem en modern teknikfilosof. Det är denne teknikteoretiker som assisterar Prousts berättare i den kusliga scenen som äger rum i mormoderns salong. Det är han som utvecklar en rudimentär teori om hur telefonen påverkar örat och ögat. Och det är han som förklarar hur det kan komma sig att berättarens mormor plötsligt framstår som en främling.

Låt oss återvända till Benjamins artikel om fotografiet, en essä som består av nedslag i en hundraårig fotografihistoria. Benjamin berättar en historia som sträcker sig från Daguerre till surrealismen och konstruktivismen. Samtidigt avtecknar sig ett annat stråk: Benjamin rör sig från auran till förlusten av auran, från det unika till det reproducerade, från varaktighet till flyktighet. Men han hänger sig inte åt nostalgi. Här märks ingenting av den tillbakablickande teoretiker som skrev essän »Der Erzähler«. Om Benjamins essä om fotografiet har en kritisk udd, är det därför att han hävdar att förlusten av auran historiskt sett är nödvändig. Det går inte att återvända till de historiska omständigheter som möjliggjorde den fotografiska auran i fotografiets allra tidigaste historia. Det finns ingen väg tillbaka. Artikeln slutar med en mening: Benjamin talar om vikten av en ny pedagogik, en det politiskt utbildade ögats pedagogik. Fotografikonsten erbjuder en lösning, ty kameraögat har något att lära det mänskliga ögat:

Det är ju en annan natur som talar till kameran än till ögat, annorlunda framför allt därigenom att det av mänskligt medvetande uppfyllda rummet ersätts av ett omedvetet uppfyllt rum. Är man van vid att om också i grova drag inregistrera till exempel hur folk går, så har man förvisso ingen aning om hur de tar sig ut i den bråkdel av en sekund då de påbörjar ett steg. Här griper kameran in med sina hjälpmedel, sina glidningar upp och ner, sina avbrott och isoleringar, sina uttjäningar och sammandragningar av förloppet, sina förstoringar och förminskningar. Om det optiskt-omedvetna får vi besked först genom den, liksom om det driftsmässigt-omedvetna genom psykoanalysen.

Överensstämmelsen mellan Benjamin och Proust är slående, inte bara när det gäller den

begreppsliga strukturen, utan också när det gäller bildspråket. Passagen innehåller åtminstone två dolda anspelningar på Prousts kameraepisod. För det första upprepar Benjamin Prousts distinktion mellan det bekanta och det främmande, mellan det vanemässiga och det annorlunda. I likhet med Proust tillskriver han kameran ett kunskapsteoretiskt privilegium som det mänskliga ögat inte längre besitter. Och för det andra åskådliggörs distinktionen mellan det vanemässiga och det annorlunda med samma åskådningsexempel som hos Proust, nämligen bilden av en gående person.

Fem år senare återanvänder Benjamin denna passage om det optiskt omedvetna i sin artikel om konstverket i reproducerbarhetens tidsålder. 1931 fick passagen tjäna som stöd för Benjamins argument om den emancipatoriska potentialen hos fotografien. 1936 får passagen tjäna som stöd för argumentet om den emancipatoriska potentialen hos cinematografin. Samtidigt ser man hur den ursprungliga idén – att fotografiet leder till en djupgående förändring av vårt sätt att uppfatta och förstå bildkonst – byggs ut till en fullfjädrad teori om konstens ställning i den mekaniska reproducerbarhetens tidsålder. En annan och lika viktig skillnad är att Benjamin förser sin diskussion med en uttalat marxistisk ram och därtill skjuter det politiska perspektivet i förgrunden.

Ändå är Benjamins huvudsak densamma som i den tidigare essän: visuell varseblivning. Det är ögat som har till uppgift att förfrämliga det bekanta och invanda. Ögat är till och med ett instrument för politisk förändring. Det betyder att Benjamin egentligen inte gör någon skillnad mellan fotografi och film. Fotografien är inte väsensskild från cinematografin, vilket annars är en vanlig utgångspunkt bland filmteoretiker. I så måtto föregriper Benjamin Siegfried Kracaues *Theory of Film* (1960), vars utgångspunkt är just att fotografiets natur ligger till grund för filmens natur och att filmens basgenskaper är identiska med fotografiets.²³

Proust förser oss med en den tekniska förändringens psykologi, underströk jag för en

stund sedan. Jag gick så långt som till att säga att Proust tillhandahåller en teori om hur perceptionsteknologier som telefonen och kameran påverkar den mänskliga erfarenheten. Det kan förefalla som en överdriven idé, rent av fantastisk. Proust har trots allt skrivit en roman, inte en teoretisk framställning. Varför lägga så mycket tid på att diskutera hur författaren Proust har påverkat teoretikern Benjamin, när alla vet att skönlitterära författare alltid har inspirerat filosofer?

Ändå finns det skäl att envisas. Prousts berättare bebos av en teoretiker, och det är denna briljante teoretiker som utövat ett djupgående inflytande på Walter Benjamins sätt att närma sig hur de fotografiska medierna påverkar mänskliga erfarenhetsformer. Låt mig nu lägga en sista pusselbit. Benjamin var inte ensam om att vända sig till Proust. Det gjorde även Kracauer, den framstående filosofen och kritikern, därtill vän till Benjamin. Kracauer inleder sitt stora filmteoretiska verk från 1960, *Theory of Film: The Redemption of Reality*, med ett långt resonemang om Proust. Han uppehåller sig uteslutande vid just den episod jag talade om inledningsvis, kameraepisoden, och återger frikostiga citat därur. Och det intressanta är att Kracauer inte närmar sig kameraepisoden som ett stycke berättande litteratur, inte heller som illustration och ännu mindre som utsmyckning. Kracauer behandlar Proust som fotografiteoretiker – uttryckligen. Han polemiserar rent av med Proust och menar att denne har fel på ett par punkter. Men inte nog med det: avsnittet om Proust och kameraögat utgör stommen i Kracaues inledande kapitel om fotografiet, vilket i sin tur utgör stommen i hans teori om cinematografin. Själv betraktade Kracauer *Theory of Film* som en estetik, en de fotografiska mediernas estetik.

I den bok som skulle bli Kracaues sista, den historiografiska studien *History: The Last Things Before the Last* (1969), återkommer han till Proust. Återigen spelar *På spaning* en viktig teoretisk roll, och återigen är det kameraepiso-

den som står i blickpunkten. Nu ser Kracauer en parallell mellan historia och fotografiska medier, historisk verklighet och kameraverklighet, och tar sig för att utreda denna förbindelse.²⁴

Utrymmet medger ingen längre diskussion av Kracauer. Men så mycket står klart: Prousts kameraepisod ligger som en skugga under såväl Benjamins som Kracauers teorier, två av nittonhundratalets mest betydande teoribildningar om visuella medier. Eller för att uttrycka saken lite annorlunda: Prousts sätt att närma sig det fotografiska seendet tål att på ett förbluffande stort antal punkter jämföras med Benjamins och Kracauers försök att teoretisera hur fotografikonsten påverkar den mänskliga erfarenheten. Man kan tala om en höggradig jämförbarhet.

Det innebär flera saker. För det första: Prousts föreställning om det fotografiska seendet berikar vår förståelse av några av de mest grundläggande antaganden som har format 1900-talets kritiska diskurs om fotografi och film. Prousts kameraepisod kan till och med betraktas som en av de texter som lägger grunden till denna teoretiska diskurs.²⁵

För det andra: Proust, Benjamin och Kracauer är alla upptagna av en brytningspunkt. Alla tre formar sina framställningar om fotografiet på grundval av oppositioner som också har tjänat som ett sätt att teoretisera den estetiska moderniteten: kontinuitet och diskontinuitet, gammalt och nytt, invariant och främmande, människa och maskin, ursprunglighet och reproducerbarhet, autentiskt och inautentiskt minne och så vidare.

För det tredje: alla tre utgår från en idé om *för första gången*. Det är en till synes oskyldig adverbialfras, men den leder oss till kärnan i deras respektive teorier om fotografikonsten. Prousts, Benjamins och Kracauers teorier om fotografiet, hur mycket de än skiljer sig åt, visar sig vid närmare eftertanke också vara teorier om modern kultur. Hos alla tre är fotografiet en nyckel till förståelsen av det moderna. Fotografiet är inte bara en konstform bland andra, inte ens ett medium bland andra. Fotografiets verkningar går djupare än så: det bidrar till att omforma det samhälle som det samtidigt är en produkt av.

»Det är fotografiet och inte filmen som klyver världshistorien«, hävdar Roland Barthes i *La chambre claire* (1980). Barthes går till och med så långt som till att hävda att fotografiet antropologiskt sett är ett nytt objekt. Intressant nog ligger Prousts episod om mormodern och kameraögat som en skugga också under Barthes reflexioner, men det är en annan historia. Så mycket står hursomhelst klart: under nittonhundratalet har Prousts sammansatta betraktelse över det fotografiska seendet förvandlats till en allt rikare intertext. Prousts skildring av det första telefonsamtalet med mormodern – »ett svagt ljud – ett abstrakt ljud« – beredde väg för en teoretisk reflexion som för alltid skrivit in sig i diskussionen om fotografiets väsen och kulturhistoriska verkningar, också bortom Walter Benjamin och Siegfried Kracauer.

1. Tidigare versioner av denna essä har presenterats vid Getty Research Institute i Los Angeles, Department of Germanic Languages and Literatures vid University of Michigan i Ann Arbor, samt Institutionen för kultur och kommunikation vid Södertörns högskola. Ett särskilt tack till Catherine Benamou, T. J. Clark, Stefan Jonsson, Reinhart Meyer-Kalkus, Johannes von Moltke, Michael Roth, Catherine Soussloff och Hanns Zischler. Arbetet med

essän möjliggjordes av ett generöst stipendium från Gad och Birgit Rausing's stiftelse.

2. För en utförligare diskussion, se Danius, *The Senses of Modernism: Technology, Perception, and Aesthetics*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 2002, s. 11–16.
3. Walter Benjamin, »Konstverket i reproduktionsåldern«, i *Bild och dialektik*, övers. Carl-Henning Wijkmark, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1991, s. 82.

- I original: »So wird handgreiflich, daß es eine andere Natur ist, die zu der Kamera als die zum Auge spricht. Anders vor allem dadurch, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt. Ist es schon üblich, daß einer vom Gang der Leute, sei es auch nur im Groben, sich Rechenschaft ablegt, so weiß er bestimmt nichts von ihrer Haltung im Sekundenbruchteil des Ausschreitens. Ist uns schon im Groben der Griff geläufig, den wir nach dem Feuerzeug oder dem Löffel tun, so wissen wir doch kaum von dem, was sich zwischen Hand und Metall dabei eigentlich abspielt, geschweige wie das mit den verschiedenen Verfassungen schwankt, in denen wir uns befinden. Hier greift die Kamera mit ihren Hilfsmitteln, ihrem Stürzen und Steigen, ihrem Unterbrechen und Isolieren, ihrem Dehnen und Raffens des Ablaufs, ihrem Vergrößern und ihrem Verkleinern ein. Vom Optisch-Unbewußten erfahren wir erst durch sie, wie von dem Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse.« Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Zweite Fassung«, i *Gesammelte Schriften (GS)*, red. Rolf Tiedemann och Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972–1989, vol. 1, bd. 2, s. 500; jft. »Erste Fassung«, vol. 1, bd. 2, s. 461.
4. Om valfrändskapen mellan Benjamin och Proust, se särskilt Robert Kahn, *Images, passages: Marcel Proust et Walter Benjamin*, Paris: Editions Kimé, 1998. Se även Max Pensky, »Tactics of Remembrance: Proust, Surrealism, and the Origin of the *Passagenwerk*«, i Michael P. Steinberg (red.), *Walter Benjamin and the Demands of History*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1996, s. 164–189. För biografiskt inriktade diskussioner av Benjamins förhållande till Proust, se Momme Brodersen, *Spinne im eigenen Netz: Walter Benjamin, Leben und Werk*, Baden-Baden: Elster Verlag, 1990, s. 178–188, samt Werner Fuld, *Walter Benjamin: Eine Biographie*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1990, s. 174 f., 198–200.
 5. Marcel Proust, *På spaning efter den tid som flytt*, övers. Gunnel Vallqvist, Stockholm: Bonniers, 1993, vol. 3, s. 145. Hädanefter ges sidhänvisningar till Proust i den löpande texten.
 6. Se t.ex. de tidiga artiklarna, från Niecep och Lady Eastlake till Emerson, i Alan Trachtenbergs antologi *Classic Essays on Photography*, New Haven: Leete's Haven Books, 1980. Susan Sontag formulerade fröt till denna tankegång: »Photography is commonly regarded as an instrument for knowing things. When Thoreau said, 'you can't say more than you see', he took for granted that sight had pride of place among the senses. But when, several generations later, Thoreau's dictum is quoted by Paul Strand to praise photography, it resonates with a different meaning. Cameras did not simply make it possible to apprehend more by seeing (through microphotography and telediction). They changed seeing itself, by fostering the idea of seeing for seeing's sake.« Sontag, *On Photography*, New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1977, s. 93. Jag skulle alltså vilja gå ett steg längre och säga att 1800-talets fotografiska estetik bygger på en föreställning om att kameran får oss att se *mer*, medan det tidiga 1900-talets fotografiska estetik bygger på föreställningen om att kameran får oss att se *annorlunda*. Perioden kring sekelskiftet 1900 innebär en övergång från en fotografiets realism till en fotografiets modernism. En av pionjerna är fotografen och bildteoretikern Laszlo Moholy-Nagy. Att Benjamin liksom många andra tog starkt intryck av Moholy-Nagy är känt, även om han själv inte redogjorde för Moholy-Nagys inflytande.
 7. Benjamin, »Zum Bilde Prousts«, i *GS*, vol. 2, bd. 1, s. 310–324. Om den tyska Proust-receptionen, se George Pistorius, *Marcel Proust und Deutschland: Eine internationale Bibliographie*, 2 uppl., Heidelberg: C. Winter, 2002; för en inventering av Benjamins texter om Proust, se s. 268 f.
 8. Se t.ex. Peter Szondi, »Hoffnung im Vergangenen: Walter Benjamin und die Suche nach der verlorenen Zeit«, i Max Horkheimer (red.), *Zeugnisse: Theodor W. Adorno zum sechzigsten Geburtstag*, Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, 1963, s. 241–256.
 9. Benjamin, *Paris, 1800-talets huvudstad: Passagearbetet*, övers. Ulf Peter Hallberg, Stockholm/Steinbock: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1992, vol. 1, s. 388.
 10. Benjamin, brev till Gershom Scholem, 21 juli 1925, i *Briefe*, red. Gershom Scholem

- och Theodor W. Adorno, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966, vol. 1, s. 395.
11. Benjamin, *GS*, vol. 6, s. 298, 326.
 12. Benjamin till Scholem, 1 augusti 1928, *Briefe*, vol. 1, s. 480.
 13. Proust, *Guermantes*, i *GS: Übersetzungen*, red. Hella Tiedemann-Bartels, suppl. 3, s. 127–137.
 14. Benjamin, brev till Theodor W. Adorno, 3 september 1932, i Adorno, *Briefwechsel 1928–1940*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994, s. 26.
 15. Benjamin, »Kleine Geschichte der Photographie«, i *GS*, vol. 2, bd. 1, s. 368–385. För en utläggning av Benjamins teori om fotografiet, se Rolf H. Krauss, *Walter Benjamin und der neue Blick auf die Photographie*, Ostfildern: Cantz, 1998. Se också Rainer Rochlitz, *Walter Benjamin et la photographie: Expérience et reproductibilité technique*, Paris: Minuit, 1985; Eduardo Cadava, *Words of Light: Theses on the Photography of History*, Princeton: Princeton University Press, 1997; Ronald Berg, *Die Ikone des Realen: Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes*, München: Fink, 2001.
 16. Ursula Link-Heer, *Benjamin liest Proust*, Köln: Marcel Proust Gesellschaft, 1997. Se också Link-Heer, »Zum Bilde Prousts«, i Burkhardt Lindner (red.), *Benjamin Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart: Metzler, 2006, s. 507–521.
 17. För en kritisk diskussion av den traditionella förståelsen av Benjamins aurabegrepp, se Miriam Bratu Hansen, »Benjamin's Aura«, *Critical Inquiry* 2008:2, s. 336–375.
 18. Se även Link-Heer, »Aura Hysterica or the Lifted Gaze of the Object«, i Hans Ulrich Gumbrecht och Michael Marrinan (red.), *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age*, Stanford: Stanford University Press, 2003, s. 114–123.
 19. Cadava, *Words of Light*, (1997), s. 153: »What is remarkable here is something that to my knowledge has never been noticed: Benjamin's description [of the aura in the photography essay as well as in the artwork essay] reproduces a scene near the end of Proust's *Remembrance of Things Past*. In other words, Benjamin's definition of aura is already a kind of citation. In a passage that brings together distance, mountains, breath, and a 'strange weave of space and time,' Marcel writes [...]«
 20. Benjamin, »Konstverket i reproduktions-åldern«, 1991, s. 66.
 21. Benjamin, »Liten fotografihistoria«, i *Bild och dialektik*, 1991, s. 54.
 22. *Ibid.*, s. 54.
 23. Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Princeton: Princeton University Press, [1960] 1997.
 24. Kracauer, *History: The Last Things Before the Last*, New York: Oxford University Press, 1969, s. 3 f. et passim.
 25. Fotografiets teoretiska historia är ännu föga utforskad. Bernd Stieglers nyutkomna studie är därför ett pionjärbete: *Theoriegeschichte der Photographie*, München: Fink, 2006. För ett nordiskt bidrag, se Mette Sandbye, *Mindesmærker: Tid, erindring og historiefortælling i den fotobaserede samtidskunst*, Köpenhamn: Institut for Litteraturvidenskab, 1999.

RECEPTION/ BEVAKNING/ KRITIK

Örjan Torell om Magnus Persson, *Varför läsa litteratur?*

Mattias Pirholt om Carin Franzén, *För en litteraturens etik*

Anders Pettersson om *Border Poetics De-limited*, red. Johan Schimanski & Stephen Wolfe

Mats Jansson om Staffan Bergsten, *Den svenska poesins historia*

Jesper Olsson om Åsa Arketeg, *An Aesthetics of Resistance*

Janina Orlov om Agneta Rehal-Johansson, *Den lömska barnboksförfattaren*

Hanne-Lore Andersson om Bengt Landgren, *Gunnar Tideström*

Varför läsa litteratur?

Magnus Persson, *Varför läsa litteratur? Om litteraturundervisningen efter den kulturella vändningen*

Lund, Studentlitteratur, 2007, 300 s.

Alla vet vi nog av egen erfarenhet vad som försiggår inom en litteraturlärare på väg till sitt undervisningspass. Inte är det väl i första hand tankar på yrkesrollen som uppfyller oss, men nog känner vi ibland att det är en himmelens tur att ha ett roligt arbete i en tid när få yrken har det lyft och djup som litteraturen automatiskt ger?

Men så får vi förstås inte tänka! Rent vetenskapligt föreligger ju ingen som helst anledning vare sig att vara glad eller att tro att litteraturen har något automatiskt gott att erbjuda. Givetvis måste alla naiva föreställningar om »den goda litteraturen« bekämpas, givetvis måste alla litteraturlärare på allvar och i exakta termer kunna formulera vad som *legitimerar* deras verksamhet!

Det är huvudbudskapet i Magnus Perssons bok »om litteraturundervisningen efter den kulturella vändningen«. Via närläsning av styrdokument för litteraturundervisningen på skol- och högskolenivå kommer han fram till att det på alla nivåer saknas hållbara »legitimeringar« för systematiska litteraturstudier i den historiska situation där vi nu befinner oss.

Den situationen bestäms av »den kulturella vändningen«, ett fenomen som förklaras i bokens första tre kapitel (»Inledning«, »Den kulturella vändningens i skolans styrdokument« och »Litteraturstudiernas kulturalisering«). »Vändningen« förs tillbaka till tidigt 1970-tal, med Hayden Whites *Metahistory* och Clifford Geertz *The Interpretation of Cultures* som viktiga referenser. Även den som aldrig har hört talas om »the cultural turn« har naturligtvis insett att problematiserandet av den vetenskapliga historieskrivningen och de vidgade text- och kulturbegreppen har fått konsekvenser för litteraturens ställning. Ingen kan ha undgått att

det har blivit minst lika intressant (och impo- sant) att analysera fotboll och nöjesliv som det tidigare varit att begrunda kvalificerade litterära fiktioners existensformer och komplicerade förhållande till verkligheten. Allt är »kultur«, nya media gör anspråk på den plats i vår tillvaro som tidigare var vikt för litteraturen, samhällets utveckling mot ökad heterogenitet har lett till ett utbrett ifrågasättande av ett tidigare självklart kanontänkande...

Men hur välbekant allt detta än är så visar kapitel 4, »Svenskämnetts legitimeringar«, att det är dåligt ställt med medvetenheten om »den kulturella vändningen« i styrdokument och läromedel för litteraturundervisningen i den svenska skolan. Vissa spår av »vändningen« kan skönjas i kursplanerna för svenskämnet, medan de läroböcker som ska hjälpa till att realisera kursplanernas idéer mera entydigt står kvar i traditionella positioner. I skolan råder därmed en »assymetrisk« situation.

På universitetsnivå däremot råder fullständig symmetri på så vis att kursplaner, kurslitteratur och till och med det allmänna teoretiska förhållningssättet till litteraturen utmärks av uppslutning kring kanon och tanken på »den goda« litteraturen – allt enligt kapitel 5, »Litteraturvetenskapens legitimeringar«. Vad man än må tycka om den beskrivningen är den ganska väldokumenterad, och för den som ägnar sig åt litteraturundervisning på universitetsnivå är kapitlet rimligtvis bokens mest rafflande, med spännande igenkänningseffekter. I det nationella perspektivet ekar de egna lokala kursplanorden på ett nytt sätt; egna kursupplägg och läromedelsval (Staffan Bergstens *Litteraturvetenskap – en inledning* ägnas till exempel en ganska utförlig diskussion) får nya konturer.

Magnus Persson menar att svensk litteraturvetenskap internationellt sett är konservativ och ovillig att ifrågasätta sig själv. Varför samhället överhuvudtaget ska organisera systematiska studier av skönlitteratur i våra dagar är en fråga som vi inte gärna ställer oss – åtminstone inte jämfört med amerikanska förhållanden. Tre

amerikaner ägnas särskilt stort intresse: Bruce Fleming, som i ett stort historiskt perspektiv förespråkar individualiserade litteraturstudier, J. Hillis Miller, som betonar litteraturläsandets inbyggda »apori« mellan »naiv« och »kritisk« läsning samt Martha Nussbaum, som lyft fram den »narrativa fantasins« möjligheter.

Utifrån ett sådant perspektiv presenterar Magnus Persson sedan i det sjätte och avslutande kapitlet om svensk lärarutbildningen ett eget förslag till en »övergripande legitimering« som skulle kunna fungera för en svensk litteraturundervisning efter »den kulturella vändningen«. Verklighetsförankring söker han i svensk lärarutbildningen:

I det följande skall jag försöka teckna konturerna av en sådan övergripande legitimering med hjälp av tre centrala begrepp: demokrati, narrativ fantasi och kreativ läsning. Den arena som dessa begrepp särskilt kommer att ta avstamp ifrån och relateras till är svensk lärarutbildningen. Frågan varför man skall läsa litteratur tenderar här närmast oundvikligt att dyka upp och pocka på svar, det är i alla fall min erfarenhet. Det är en arena som präglas av motsägelser och motsättningar när det gäller hur litteraturläsningen skall motiveras, men det är alltså enligt min mening också på denna arena som legitimeringsfrågorna hela tiden är aktuella och, i bästa fall, kan få en fördjupad behandling. (s. 223)

Citatets omfång kan motiveras på flera sätt. Det visar för det första de tre nyckelbegreppen bakom Magnus Perssons legitimeringsförslag: demokrati, narrativ fantasi och kreativ läsning. Dessutom beskriver det ju situationen på svensk lärarutbildningen, där vi nog alla har upplevt att varför-frågan faktiskt kan ställas rakt ut i luften av studenterna själva: »Vad har vi för nytta i skolan av att läsa det här?«

Men därtill är citatet ett stilprov. Som synes uttrycks tanken om svensk lärarutbildningens särskilda krav på att litteraturläsningen måste motiveras minst två och en halv gång, och ordet »arena« förekommer tre gånger. (I boken som helhet återkommer »arena« så flitigt att man ibland, t.ex. på s. 10, känner sig förflyttad tillbaka till den mörka tid då ingen kunde stiga

upp på ett podium utan att säga »arena« minst en gång i varje mening.)

På så vis uppstår en viss omständlighet i framställningen, och den blir särskilt påtaglig med tanke på att analysföremålet i så hög grad utgörs av skolans styrdokument, det vill säga några A4-sidor med extremt kortfattade anvisningar, som ju dessutom måste tolkas och ges liv av varje enskild lärare innan de ens kan sägas existera. För mig, som arbetat i skolsystemet mer än tjuo år, framstår det som bokens största miss att lärarrollens avgörande betydelse glömts bort. Den aspekten reduceras nästan helt till några glimtar trevande lärarpraxis hämtade från Gunilla Molloy's exempelsamlingar.

Desto mer intresse ägnas alltså de torftiga styrdokumenterna för skolans svenskundervisning. Tre kapitel i följd (2–4) är i hög grad uppbyggda kring dem, och tomgångskänslan blir ofrånkomlig. Men redan inledningens resonemang om att »kultur« är ett »hyperkomplex« begrepp tycks mig lika skrymmande och pretentiöst: för det första vet ju alla människor att »kultur« betyder vad som helst, och för det andra använder Magnus Persson ändå ordet i en mycket inskränkt betydelse: »Kultur är både föremålet och instrumentet för en maktutövning, vars syfte är att skapa individer med önskvärda moraliska egenskaper« (s. 21). Begreppet läses alltså in i ett trångt maktperspektiv som på ett föräldrat sätt vägrar att ta sig an de reella svårigheter som uppstår när man räknar med att människor aldrig kan reduceras till gruppvarselser. Litteratur är i hög grad en individuellt mänsklig angelägenhet, men här förläggs problematiken principiellt utanför människan, i samhället. Fienden blir »senkapitalismen« med sin »accelererade varuestetik«.

I det perspektivet är den levande människan onödig, trots allt vad Fjodor Dostojevskij, Selma Lagerlöf, Lars Ahlin och andra har försökt säga om den saken i ett och ett halvt sekel. I det perspektivet blir också litteraturen ett problem. Styrdokumentsvisioner om »mångkulturalitet« och »den goda litteraturen« blir »exklude-

rande«: kanon blir nationell och alltså etniskt exkluderande, »god litteratur« utestänger dem som älskar populärlitteratur och så vidare. När de torftiga kursplanerna trots allt vill respektera elevernas individualitet blir det suspekt »identitetspolitik«.

Överhuvudtaget lockar Magnus Perssons analysperspektiv till ett motsatstänkande som jag finner konstruerat. Förtjusningen i amerikanska Derek Attridges sentida upplösning av oppositionen form/innehåll kan bara betingas av att Magnus Persson fortfarande kan se en sådan opposition, trots att form och innehåll mycket länge utgjort en enhet ända ned på encyklopedi- och läroboksnivå. (Inte ens en gammal sovjetisk *Kort litteraturencyklopedi* i nio band från 1975, som förstås vill se ett dialektiskt förhållande mellan form och innehåll, erkänner någon motsättning utan betonar den opplösliga enheten.)

Ett annat exempel är den redan omtalade »aporin« mellan »naiv« och »kritisk« läsning, som ju är en lika förlegad tvångstanke. Att det inte finns någon reell motsättning mellan de två läsarerna framgår bland annat av en serie försök med svenska, ryska och finska läsare 1997–2000, som visar att »naiv« och »kritisk« läsning måste ses som två ofrånkomliga och samtidigt verkande aspekter av den litterära läsprocessen. De två läsarerna existerar helt enkelt inte var för sig, men olika skolkulturer kan överutveckla och underutveckla olika aspekter av läsandet. Tack vare den ryska skolans höga ambitioner har ryska läsare de bästa förutsättningar att upptäcka och skapa liv i en främmande text, men när de läser »fel« är det i första hand den »kritiska« läsarten de överdriver genom att låta en automatiserad begreppsapparat gå på tomgång. Från den sortens dåliga läsningar är svenska läsare skyddade av ett *literary transfer*-beteende, som innebär att fiktionen prövas mot den egna verkligheten. *Literary transfer* är en nödvändig dygd (gentligen den gamla retorikens *subtilitas applicandi*-funktion), som är sämre utvecklad i Ryssland. Problemet med det

svenska transfer-läsandet är att det påfallande ofta stannar helt och hållet i den egna verkligheten och därmed inte öppnar texten och upptäcker något nytt och främmande i den.

Detta framgår av en bok som jag själv givit ut och som Magnus Persson åberopar, men nog bara tittat i. En recensent får förstås inte klaga på att egna forskningsrön inte tas till vara, men jag gör det ändå av två skäl. Dels *kunde* Magnus Persson ha breddat sitt ganska smala anglosaxiska perspektiv genom att ta hänsyn till min resultatanalys, dels *kan* han möjligen ha vägrat att göra det därför att den delvis går honom emot. Den svenska tendensen till blockerande *literary transfer*-läsningar skulle ju kunna förklaras med hänvisning till den förkrossande dominans över svensk litteraturpedagogik som under decennier utövats av den lundsiska erfarenhetspedagogiken – Magnus Perssons främsta auktoritet.

Men i det avseendet kan han vara lugn. Svenska *literary transfer*-blockeringar förklaras bäst av att de svenska styrdokumentens ambitionsnivå är så låg – ett problem som Magnus Persson nonchalerar. Även om de flesta svensklärare nog gör litteraturundervisningen till en vederkvickelse för eleverna tillåter ju dokumenten också att litteraturläsningen reduceras till nästan ingenting. Magnus Perssons ovilja att se det problemet kan bero på att kanon för honom är en jättelik nationalkulturell läxa, inte den väldiga rad av möjligheter att öppna världen som den i realiteten är. Han är förvisso inte ensam om detta tvångstänkande, men det är svårt att förstå för alla oss som har sett elever av alla kategorier glädja sig åt Homeros och Sapfo och andra eviga följeslagare. Hur skulle sådana författare kunna vara exkluderande? Kan universalklassicismen Creutz eller universalmodernisten Edith Södergran stänga någon ute? Och inte kan väl Tegnérns *Svea* omöjliggöras på grund av att dikten inte fungerar »som integrationsinstrument« (s. 7)! Det finns förstås *Svea*-dikter i alla kulturer, och för var och en som vill skapa perspektiv på nationalismens makt över tanken är det svårt

att tänka sig en bättre uppgift än att ställa dem mot varandra.

Den som tror på ett akut behov av abstrakta legitimeringar för litteraturläsandet ska läsa Magnus Perssons bok. Själv tror jag att den goda litteraturen legitimerar sig själv när man läser den. Litet Gogol ställer världen på huvudet, litet Nordenflycht visar hur pulsarna har slagit genom tiderna – och hur den känslan har beskrivits. Så legitimerar sig litteraturen.

Örjan Torell, f.d. lektor i litteraturvetenskap vid Mittuniversitetet, Härnösand

Estetik och etik

Carin Franzén, *För en litteraturens etik: En studie i Birgitta Trotzigs och Katarina Frostensons författarskap*

Stockholm/Stehag, Symposion, 2007, 236 s.

Carin Franzén har gjort sig känd både som inträngande läsare och som skarpsinnig teoretiker. Alltsedan doktorsavhandlingen om Julia Kristevas poetik, *Att översätta känslan* (1995), har hennes perspektiv varit förankrat i en fransk filosofisk och psykoanalytisk tradition, från Blanchot via Lacan till Kristeva. 2002 gav hon ut essäsamlingen *I begynnelsen var ordet*, vilken såväl befäste bilden av Franzén som en i teoretiskt hänseende mycket driven forskare som visade på hennes förmåga att förena teori med litterär tolkning. I sin nya bok, till vilken man kan finna ansatser i nämnda essäsamling, närmar sig Franzén två centrala författarskap i det svenska 1900-talet, Birgitta Trotzigs och Katarina Frostensons, en kanske oväntad men likafullt välkommen kombination.

Syftet med denna dubbelläsning är, som titeln *För en litteraturens etik* antyder, att undersöka den estetiska autonomins betydelse för litteraturens etik. Denna »litterära autonomi« ser Franzén som ett fundamentalt drag i modernismen: »En grundtanke är att det är den estetiska autonomins som skänker den moderna litteraturen dess etiska betydelse« (s. 11). Författaren påpekar emellertid att sådana föreställningar

under en längre tid varit starkt ifrågasatta, inte minst från feministiskt håll, där tanken på ett rent konstverk, fritt från samhällelig påverkan, underkänts. Tvärtemot denna inställning hävdar Franzén att det är just i autonomisträvan som en radikal etik blir möjlig.

Liksom i tidigare arbeten domineras det teoretiska perspektivet av franska tänkare, i första hand Bataille, Lacan och Kristeva. Den kanske viktigaste utgångspunkten för sin undersökning av estetikens etik finner Franzén emellertid i Theodor W. Adornos uppfattning, såsom den formuleras i exempelvis »Rede über Lyrik und Gesellschaft« (1957) och *Ästhetische Theorie* (1970), att konstverkets kritiska potential finns i dess relativa autonomi. Vad som ger konstverket dess kritiska potential är inte verkets immanens i samhället, utan samhällets immanens i verket, hävdar Adorno. Det är först som autonomt i förhållande till samhällsnyttan som verket blir samhälleligt, då det ur denna position kan kritisera rådande förhållanden.

Det rör sig alltså inte om det slags kristen etik som i hög grad dominerat den här typen av studier, inte minst när det gäller Trotzigs författarskap, som Franzén utgår ifrån. Inte heller ges Martha Nussbaums kognitivistiska uppfattning av konstens etik något större utrymme. Sitt etikbegrepp hämtar Franzén i stället dels från Jacques Derridas kritik av Emmanuel Lévinas etik, dels från Jacques Lacans psykoanalytiska utläggningar av begreppet i det sjunde seminariet, *L'Éthique de la psychanalyse* (1986). Hos den förre, varifrån Franzén hämtar tanken om en »oetisk öppning av etiken« (s. 18), hittar författaren en dubbelhet som upphäver etikens totalitetssträvanden. I den lacanska psykoanalysen lockar i stället ett slags upprorisk etik, som undergräver överjagets lagbundna dominans.

Utöver den inledande teoretiska diskussionen, där Franzén också ger ett första smakprov på bokens ambitioner i en närmast exemplarisk läsning av den nämnda oetiska öppningen av etiken, består boken av sammanlagt sju kapitel. Av dessa ägnas de första tre åt Birgitta Trotzigs

författarskap («Förlustens erfarenhet», «Öde och förvandling» och »'det annorlunda, det andra, den andre'«), följande tre åt Katarina Frostensons («Sång och motsång», »'Ett språkets sorge- och lustspel'« och »Öppenheten i det andra«), för att till slut avrundas med en sammanfattande och jämförande diskussion.

Studiens första analyskapitel är vikt åt Trotzigs prosapoesi, som Franzén menar tematiserar förlustens erfarenhet. Här urskiljer författaren »en strävan att återupprätta det imaginäras förbindande funktion, men inte som en skänk från ovan, utan genom en konfrontation med ett bottenläge« (s. 38). Bottenläget är en bekant topos i Trozigsforskningen, men Franzén undviker att hamna i den kenotiska förförståelse som har varit förhärskande. Trozigs fyra prosadikt-samlingar hålls enligt författaren samman av strategier – exempelvis ekfrastisk representation, gestaltning av gränserfarenheter och samtidighet – »för att få förlustens erfarenhet att tala« (s. 39). I det andra kapitlet är det i stället romanerna *Sjukdomen* (1972) och *Dykungens dotter* (1985) som står i fokus. Också här är det relationen till det andra som intresserar Franzén, som pekar på en dubbelhet i dessa texter, vars realism undermineras av närvaron av det andra. Analysen av Trozigs poetik i det tredje kapitlet pekar på det modernistiska motspråkets estetik, som syftar till att riva ned stelnade strukturer och ge plats för den andre.

Även diskussionen av Frostensons lyrik i bokens fjärde kapitel tar fasta på litteraturen som ett motspråk eller en »motsång«. Ur »det poetiska språkets negativitet« (s. 114) skapar Frostenson ett motstånd i sina texter, ett motstånd som Franzén ser som ett uttryck för texternas plats i en modernistisk tradition. Genom en sådan negativitet uppstår en dubbelhet i dikterna som samtidigt gör motstånd mot världen och öppnar sig för den. Frostensons dramatik, vilken behandlas i det femte kapitlet, är liksom dikterna upptagna vid språket, vilket i hög grad undergräver en psykologisk tolkningsmodell. I stället tematiserar dramerna avståndet mel-

lan subjekten. I det sista Frostensonkapitlet knyts analysen samman genom en diskussion av Frostensons poetik. Enligt denna är dikten ett motspråk som syftar till att »motverka vardagsspråkets automatisering och instrumentalisering« (s. 162). Franzén påpekar att detta motspråk inte innebär »något världsfrånvänt språk«; tvärtom söker en sådan poetik »öppna dikten mot världen« samtidigt som den upprätthåller distansen mot verkligheten (s. 162). På så sätt förmår den Frostensonska dikten »öppna språket för det andra och den andre« (s. 165).

Den sammanhållande figuren i boken är, som innehållsöversikten visar, *den andre*, för vilken dikten öppnar sig genom sitt språkliga motstånd. Det är följaktligen ett slags dubbelhetens etik som Franzén urskiljer hos de båda författarna och som svarar mot Derridas och Lacans uppbrytande och upproriska etik. Det är fråga om ett samtidigt distansnerande från och öppnande för den andre, en dialektik som elegant reflekterar den metod som Franzén använder sig av och som karakteriseras av ett ständigt växlande mellan position och negation, individ och samhälle, jaget och den andre. Det isomorfiska i analysens metod och dess objekt skapar en njutbar helhet och gör läsningarna övertygande. Franzén angriper centrala frågor i författarskapen – förlusten, våldet, makten och motståndet – utifrån ett mycket väldefinierat perspektiv som avtvingar dessa frågor nya betydelser. Endast i undantagsfall sänker hon den teoretiska garden. Exempelvis använder hon begreppet 'verklighet', som det verkar, tämligen oreflekterat. Inte heller förefaller motsättningen mellan romantik och modernism, genom vilken hon försöker lyfta fram en modernistisk författarroll, rättvisande, då roman-tiken i hög grad kan ses som det moderna subjektets födelseort.

Boken som helhet betraktad ger dessutom, dess enhetlighet till trots, ett splittrat intryck. Flera av de ingående studierna har tidigare varit publicerade i tidskrifter och antologier, och tyvärr har de behållit sin lätt essäistiska

och självständiga karaktär när de omvandlats till bokkapitel. I flera av delstudierna, framför allt i dem som behandlar Frostenson, tenderar det etiska perspektivet att hamna i bakgrunden. Det har man som läsare visserligen överseende med, då Franzéns metodiska angreppssätt i övrigt upplevs som helgjutet. Men att det skulle röra sig om »en studie« i Trotzigs och Frostensons författarskap, som undertiteln anger, är alltså missvisande. Denna kritik kan förefalla irrelevant, men det intryck som boktexten ger av att bestå av en serie essäer på ett gemensamt tema, har i själva verket långtgående konsekvenser för hur Franzén läser Trotzig och Frostenson och för vilka resultat hon uppnår.

Man kan för det första uppmärksamma att den mer sammanhängande komparationen av de två författarskapen begränsar sig till den fem sidor långa diskussionen om den oetiska öppningen av etiken, som nämndes tidigare, och till det avslutande kapitlet (15 sidor), om man är generös, eller till studiens två sista sidor (»För en litteraturens etik«, s. 202 f.), om man är sträng. I de sex analyskapitlen behandlas bara en författare åt gången, utan att några referenser till den andra görs.

Som läsare ställer man sig följaktligen frågande inför varför just dessa två författarskap ställts sida vid sida. Vilken är deras minsta gemensamma nämnare? Som tidigare angavs ser Franzén hos båda dessa författare en vilja att upprätta kontakten med den andre genom ett »motspråk«. Denna beskrivning, om än korrekt, är emellertid alltför vag och skulle utan större svårigheter kunna tillämpas på en lång rad olika författare. Lars Ahlin och Gunnar Ekelöf är två exempel på författarskap som tycks mig kunna ersätta Trotzig och Frostenson i detta sammanhang.

Orsaken till denna svaga och otydliga förbindelse mellan de två författarskapen tror jag mig finna i det faktum att Franzén nästan aldrig låter de två språken, Trotzigs och Frostensons, mötas. Det finns, vill jag påstå, flera intressanta beröringspunkter mellan dem som Franzén, på

grund av sitt upplägg, förbigår eller helt enkelt inte upptäcker. Sådana kontaktytor finner man också på en mycket mer konkret nivå än det till föga förpliktigande begreppet 'den andre'. En sådan, rösten, träffar dessutom mitt i Franzéns eget resonemang. Hos Trotzig finner man t.ex. en beskrivning av hur »[l]emmar, ord / upplöste sig i vätska / tuggande tungor, ljud« (*Ordgränser*, s. 40), medan Frostenson talar om »rotljud, kväkningar, ord som skurit samman« (*Korallen*, s. 12). Vidare beskriver Trotzig röstens födelse som att »[l]äpparna formar en bild av en röst. Strupen vaknar, tungan rör sig till tydning« (*Sammanhang, material*, s. 135). På samma sätt gestaltar Frostenson i *Skallarna* en röstens anatomi: »Struphuvudets fem broskdelar. Struplocket, muskler och ligament« o.s.v. (*Skallarna*, s. 10; jfr Franzén, s. 178, där det i stället talas om en »röstens fenomenologi«). Om man närmar sig dessa två författarskap på den konkreta bildens nivå och därigenom ser hur de två språken konvergerar och divergerar, skulle deras likheter och särdrag få en betydligt högre grad av konkretion och relevans.

Ett sådant angreppssätt skulle dessutom resultera i en helt annan och möjligen mer radikal etik. Det är nämligen inte den andre i allmänhet som Trotzig och Frostenson strävar att upprätta en kontakt med, utan den andre som kropp eller som inkarnation. Det är här, i relationen mellan ett förkroppsligat jag och ett förkroppsligat du, som mötet uppstår. Rösten blir så att säga skärningspunkten mellan kropp och språk. Denna inkarnation upphäver dessutom dualismen mellan jaget och den andre och gör hela denna motsättning om inte överspelad, så åtminstone problematisk. Först här, när herreslav-dialektiken upphävs i ett tredje moment, tycks mig etiken hos Trotzig och Frostenson bli riktigt radikal.

Sammanfattningsvis kan man som läsare beundra Franzéns intelligenta och i teoretiskt avseende mycket drivna analyser av två komplexa författarskap. När författaren tolkar Trotzig och Frostenson var och en för sig är hennes

text informativ och tematiskt belysande. Men i komparationen eller snarare bristen på komparation av de två mycket olika verken blottas uppläggets brister. Med ekonomispråk skulle man kunna säga att sammanslagningen av de två författarskapen inte ger några synergieffekter. Som åtskilda storheter är analyserna produktiva, men jämförelsen skapar ingen ytterligare dimension i texterna, en dimension som, vill jag påstå, i allra högsta grad finns där, om man till skillnad från Franzén väljer att läsa de två författarskapen genom varandra.

FD Mattias Pirholt, Freie Universität Berlin

Gränsens poetik

Border Poetics De-limited, red.

Johan Schimanski & Stephen Wolfe

Hannover, Wehrhahn Verlag, 2007, 256 s.

Johan Schimanski och Stephen Wolfe, båda vid Universitetet i Tromsø, har under några år bedrivit ett projekt med fokus på något som de kallar för »gränspoetik«, »border poetics«. Uppsats-samlingen *Border Poetics De-limited* består huvudsakligen av bidrag som presenterats vid två konferenser inom det projektets ram, och som sedan bearbetats vidare. Det är alltså inte fråga om någon ren konferensskrift, och intrycket av boken går inte heller i den riktningen: även om texterna är olika till sin inriktning och karaktär, kan man säga att boken är jämn och välkomponerad. Till det som håller den samman hör också den intellektuella referensramen. Det här är egentligen inte någon teoritung bok, men klassisk Theory och samtida postkolonial teoribildning finns med som en självklar idébakgrund i de flesta av bidragen.

I samlingen har redaktörerna också kunnat inkludera en tidigare publicerad text av geografen och gränsforskaren David Newman, »The Lines that Continue to Separate Us: Borders in Our 'Borderless' World«. I den uppsatsen ger Newman intressanta inblickar i forskningen kring geografiska gränser och dess traditioner,

och han pläderar för utarbetandet av en generell begreppsapparat för diskussionen av gränser. Studiet av territoriella gränser kan nämligen enligt hans mening vara instruktivt för sociologer och antropologer i deras arbete med kulturskillnader och alteritet, liksom sociologer och antropologer kan ha något att lära jurister, geografer och ekonomer.

Schimanski och Wolfe bidrar själva med två uppsatser till antologin: en inledning, »Entry Points: An Introduction«, och en avslutning som är ett slags gränspoetisk modellanalys, »Imperial Tides: A Border Poetics Reading of *Heart of Darkness*«. Begreppet gränspoetik spelar en viktig roll i de två texterna, men jag tycker att det som Schimanski och Wolfe har att säga om gränspoetik pekar i ganska olika riktningar.

Tidigt i inledningen får vi veta, att gränspoetik är »a set of strategies for analyzing the successful or failed crossings of institutional, national, or generic borders« (s. 10). Det kan tyckas ringa in begreppet, även om redaktörerna inte förklarar vad det konkret är för strategier som ska tänkas ingå i den strategiuppsättning som de talar om.

En helt annan idé om gränspoetik får man emellertid i Schimanskis och Wolfes gränspoetiska modellanalys i avslutningsbidraget, eftersom den analysen bara indirekt har med institutionella, nationella eller genremässiga gränser att göra. I det sammanhanget fattas gränspoetiken i stället som uteslutande fokuserad på texten, närmare bestämt på »the connections between the borders in the presented world of the text and the borders which mark the text itself as a spatial kind of presentation« (s. 217).

Det är rätt svårt att begripa vad det är för ett analysobjekt som Schimanski och Wolfe syftar på med den beskrivningen, och jag tycker inte heller att den är särskilt träffande i förhållande till vad de faktiskt intresserar sig för i *Heart of Darkness*. Jag skulle snarare säga att de pekar ut, och reflekterar kring, ett antal fenomen som (i olika meningar) har en gränskaraktär och som har påtagliga symbolfunktioner

i Conrads berättelse. Ebb-och-flod-motivet i texten uppmärksammas till exempel ingående, liksom »offing«-motivet (en »offing« är, enkelt uttryckt, den del av en vattenyta som är synlig från platsen där man befinner sig).

Schimanski och Wolfe förmedlar flera intressanta iakttagelser om *Heart of Darkness*, men som teoretiskt bidrag förefaller mig uppsatsen oklar och motsägelsefull. 'Text' och 'betydelse' introduceras som oförklarade begrepp, vilket enligt min mening är svårt att försvara så snart man vill göra annat än rent basala iakttagelser. Det är helt enkelt så, att man kan föreställa sig många olika saker under beteckningarna »text« och »betydelse«, och det framgår inte av sig självt vad man menar att man talar om.

Jag reagerar också mot att Schimanski och Wolfe säger sig presentera en läsning av berättelsen, men att de ändå inte tar något helhetsgrepp på Conrads text. De säger att den gränspoetiska analysen ska uppmärksamma topografiska, symboliska, temporala, epistemologiska och textuella gränser i texten, och det sker förvisso, men observationerna som görs leder inte vidare till några mer övergripande perspektiv. (Det förklaras inte heller vad som ska räknas som en topografisk, symbolisk etc. gräns, eller hur man ska bearbeta de olika enskilda iakttagelserna om gränser i en gränspoetisk analys.)

Schimanski och Wolfe får det snarast att låta som om själva sammanställandet av iakttagelser om gränser ska utgöra kärnan i analysen och avtäcka något väsentligt i texten. Uppsatsen slutar till exempel med påståendet att betydelsen hos Marlows inlagda berättelse befinner sig i överlappningarna mellan epistemologiska och topografiska gränser i texten. Det är ännu en föreställning som är svår att få grepp om: för min del förmår jag i varje fall inte förbinda någon brukbar innebörd med sådana uttalanden. (I vilken mening har förresten Marlows inlagda berättelse en självständig betydelse? Och var det inte *Heart of Darkness* som analysen skulle gälla?)

För att återknyta till begreppet gränspoetik: en förklaring som ges är alltså att gränspoetik är en uppsättning strategier för att analysera korrandet av institutionella, nationella eller genremässiga gränser. En annan bild som förmedlas är den, att gränspoetik är en strategi för textanalys. Det finns också en tredje linje: ett slags avståndstagande från att alls försöka bestämma vad gränspoetik är. Schimanski och Wolfe säger nämligen också, att de vill vara försiktiga med att sätta gränser kring undersökningsobjektet. De vill snarare av-gränsa gränspoetiken, ta bort gränserna kring den (s. 12; jämför bokens titel).

Nu är det självfallet så – och redaktörerna tangerar detta faktum i sin inledning – att all mänsklig begreppsbildning, både vardaglig och vetenskaplig, innebär att man skiljer mellan det som faller under begreppet ifråga och det som inte gör det, det vill säga att man inför en gränsdragning. Gränser, fattade i mycket allmän mening, är följaktligen allestädes närvarande i mänskligt tänkande, och därmed också i mänskligt språk. Om gränspoetik skulle gå ut på att i största allmänhet uppmärksamma och reflektera kring gränser i samband med litteratur, skulle det därför vara ett meningslöst vitt program.

Ett sådant program är förstas inte vad Schimanski och Wolfe propagerar för. Men å andra sidan vill de alltså inte heller avgränsa sin gränspoetik. Jag kan inte se annat än att det gör idén om »border poetics« relativt innehållslös: ett spretigt paraply uppspänt över ganska disparata företeelser som har med gränser att göra. För det är ju inte så att gränspoetik är något som obestriddligen finns och obestriddligen är betydelsefullt, men som är så subtilt och komplext att man inte kan beskriva det utan förvanskning. Läget är väl i stället det, att Schimanski och Wolfe mer eller mindre på egen hand har myntat uttrycket »border poetics«, men att de helst vill avstå från att ge det någon särskilt bestämd innebörd.

Det här var mycket kritik på en gång. Men trots mina reservationer mot Schimanskis och

Wolfes resonemang om gränspoetik, uppskattar jag deras bok. Mitt helhetsintryck är, att den är en antologi av mycket god klass: genomarbetad, tilltalande i utförandet, med många intressanta ämnen och många utmärkta skribenter. Och jag har naturligtvis inga svårigheter att gå med på att gränsen kan vara ett slags tankefigur (jämför Schimanskis och Wolfes referenser till »common topoi« på s. 12) som man kan utnyttja i undersökningar som annars är mycket olika – något som antologin också demonstrerar.

Utöver bidragen av Newman och av redaktörerna, innehåller *Border Poetics De-limited* ytterligare åtta texter: fyra mer teoretiska uppsatser och fyra som tolkar och kontextualiserar några »gränsrelaterade« verk. Bland de teoretiska bidragen fäste jag mig särskilt vid Svend Erik Larsens »Boundaries: Ontology, Methods and Analysis«. Yttervärlden existerar, säger Larsen där, men gränser är något som vi själva lägger in i den. (Larsen understryker det konstruerade hos gränser, liksom redaktörerna gör med eftertryck, och liksom flera andra medverkande gör mera i förbigående.) Den här grundsynen på förhållandet mellan verkligheten och våra begrepp om den, ett synsätt som enligt min mening är välmotiverat och fruktbart, kommer inte till lika tydligt uttryck på något annat ställe i antologin. Larsens modell för verkanalys, byggd på gränser i verket, övertygar mig mindre, men hans uppsats är, liksom för övrigt bidragen från Schimanski och Wolfe, full av smittande intellektuell energi.

I mitt tycke är de teoretiska uppsatserna av Rüdiger Görner (»Notes on the Culture of Borders«) och Wolfgang Müller-Funk (»Space and Border: Simmel, Waldenfels, Musil«) för allmänt hållna för att bli riktigt intressanta. Lene Johannessen å sin sida argumenterar, i en uppsats som är kritisk mot marknadsliberalism och globalisering, för att marknaden utplånar distinktioner i en djupt negativ process av avsymbolisering som vi måste motverka genom kulturell handling (»De-Symbolization and the Cultural Act«). Jag tycker dock inte att hon

verkligen slår huvudet på spiken. Om vi talar i termer av marknaden, kunde vi väl med minst lika stor rätt hävda att marknaden är rik på noga upprätthållna distinktioner, och att symboler sannerligen inte är någon bristvara på marknaden? Johannessen skulle behöva arbeta med något mer precist begrepp än 'avsymbolisering'.

De fyra mera tolkningsorienterade bidragen ligger längre från specifikt gränspoetiska diskussioner, även om en gräns figurerar i en mer eller mindre viktig roll i dem alla. Reinhold Görling skriver om tyskturkisk film (»Topology of Borders in Turkish-German Cinema«) och Jane Aaron om tre olika hållningar till relationen engelskt-walesiskt (»Border Blues: Representing the Welsh Borders in Twentieth-Century Anglophone Literature«).

Malene Vest Hansens uppsats är en presentation av ett konceptuellt projekt av Sophie Calle – en installation och en bok –, ett projekt som tar sin utgångspunkt i den rituella gränsen kring ett judiskt hem och som har en viktig poäng i kringgåendet av etablerade gränsdragningar (»Public Places – Private Spaces: Site-Specific Blurring of Boundaries in Sophie Calle's Jerusalem Projects«). Vest Hansens bidrag är, i mina ögon, en perspektivrik presentation av ett utomordentligt intressant konstnärligt projekt.

Minst lika förtjust är jag i Debra A. Castillos »Borders, Identities, Objects«. Castillo skriver om ett antal moderna konstverk, de flesta av ett slags installationstyp, som alla har det gemensamt att de är skapade av amerikaner med latinamerikansk bakgrund. Hon uppmärksammar särskilt den identitetsskapande eller identitetsuppehållande funktionen hos de här verken, av vilka några beskrivs som »navel(strängs) verk« (»umbilical objects«), några som »arvegodsverk« (»heirloom objects«) och några som sakrala verk (»the object used for sacred purposes«). Konstverken är originella, och Castillos tolkningar är utförda i en stil som lämnar det subjektiva påtagligt utrymme men samtidigt känns som en hjälp för förståelsen.

Professor Anders Pettersson, Umeå universitet

En innerlig poesihistoria

Staffan Bergsten, *Den svenska poesins historia*

Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2007, 438 s.

Vad är det egentligen för bok Staffan Bergsten har skrivit? Han inleder sin omfångsrika poesihistoria med ett patosfyllt försvarstal för den svenska lyriken och förklarar frankt att kärleken till denna är drivkraften bakom hans eget arbete. En litteraturhistoriker som bekänner att en dikt blott genom sin fulländade form kan komma hans »ögon att tåras« (s. 18) vittnar onekligen om ett känslofullt förhållande till dikten. Bergstens inlevelse i den litteratur han behandlar är således otvetydig och detta skänker genomgående framställningen ett i god mening personligt tilltal. Hans bok kan karaktäriseras som en engagerad redogörelse för ett livslångt och innerligt umgänge med den svenska poesin. Samtidigt är *Den svenska poesins historia* en litteraturhistorisk översikt av handbokskaraktär och reser som sådan, får man anta, även anspråk på representativitet och oväld.

Nu är det inte till en snävt litteraturvetenskaplig publik som Bergsten riktar sig, utan till den vidare läsekrets som kan tänkas bestå av såväl vana poesiläsare som de i anden mer ljumma. Detta innebär naturligt nog att framställningen är renons på modern litteraturvetenskaplig teoribildning. Gott så. Bergsten är en erfaren pedagog och klargör begripligt och enkelt de nödvändiga facktermer som trots allt krävs. Beklagligtvis saknas dock bibliografiska referenser helt. Bergsten nöjer sig med att kortfattat hänvisa till bibliografier i andra litteraturhistoriska översikter. Nog hade den publik som Bergsten med sin poesihistoria vill locka till vidare läsning varit betjänt av åtminstone några standardverk på området. De biografiska författarnotiser som avslutar fyller sin funktion, men avhjälpes inte denna brist.

Bergstens urval av författarskap är kongruent med bokens intentioner. Det blir fråga om att presentera höjdpunkterna ur den svenska poesins historia för en bred läsekrets. Han reproducerar sålunda kanon och bjuder inte på några stora överraskningar, vilket med tanke på bokens syfte inte heller vore att förvänta.

Man inser snart att Bergsten inte skyggar för estetiska värderingar. Greppet är gott eftersom det uppfordrar den potentielle läsaren att själva ta ställning. Dessutom visar det att historiografi knappast kan reduceras till någon föregivet objektiv redovisning av konstaterbara fakta. Så meddelas t.ex. att ett av »den store Stagnelius sämsta poem« (s. 161) har ägnats uppkomlingen Carl Johan Bernadotte eller att en »komisk otymplighet« (s. 145) ställvis misspyder Geijers »Odalbonden«. I detta avseende blir litteraturhistoria samtidigt ett stycke litteraturkritik, och värderingens funktion i historieskrivningen görs tydlig. I båda fallen är jag för övrigt benägen att instämma med Bergsten.

Framställningen disponeras i enlighet med en kombination av kronologiska och tematiska principer. Uppläggningsen fungerar väl. Vi besparas en mekanisk genomgång av en räkka separata författarskap och får följa en historisk process från balladen till Lillers via en rad signifikanta teman. Vad man vinner i överblick och generella sammanhang sker emellertid på bekostnad av att enskilda författarskap splittras och sprids ut över flera kapitel – så möter till exempel Stagnelius och Runeberg i vardera tre olika kapitel. (Man noterar en onödig dubbelning av information ifråga om Stagnelius biografi, s. 174, s. 231.) Bergsten är naturligtvis klar över denna principiella invändning och föregriper den själv genom påpekandet att det inte är poeternas utan poesins historia som tecknas i hans framställning. Ett annat principiellt problem förknippat med denna tematiska uppläggning är att övergripande teman inte alltid gör full rättvisa åt det enskilda författarskapet som helhet. Det vingklippas när det passas in. Så behandlas t.ex. Heidenstam inkom

som nationell och fosterländsk diktare i kapitlet »Folket och historien« medan hans på sin tid nydanande orientalism i *Vallfart och vandringsår* (1899) helt förbigås. Men annat lyfts fram. Bergstens genomgående entusiasm för den svenska vistraditionen är omisskännlig, och att den svenska psalmdiktningen tilldelas ett eget kapitel är en välbefogad påminnelse om en under lång tid inflytelserik lyrisk genre.

Mängden av dikter och författarskap som skall behandlas leder till att de enskilda dikterna allt som oftast framträder som fragment och sällan som de estetiska helheter de är. Samtidigt är det en invändning som kunde gälla för vilken litteraturhistorisk framställning som helst: det ligger i genrens natur. De gånger Bergsten ger utrymme åt hela dikter presenteras givande analyser av till exempel Bellmans epistel 80 »Liksom en herdinna«, Stagnelius' »Vän! I förödelsens stund« och Tranströmers »Kort paus i orgelkonserten«. Utmärkt är kommentaren till Nordenflychts »Över en hyacinth« som med förankring i den antika mytologin blottlägger blommans dubbla innebörd i dikten. Här är det också hela dikten som uppmärksammas, från dedikation till slutstrof. Överhuvudtaget ger Bergstens sinne för enskilda detaljers vida epokala och filosofiska betydelse rika resultat. Så består vi bland annat i kapitlet »I naturens spegel« en utomordentlig utläggning av den romantiska suckens metafysiska innebörd.

Bergstens metod utgörs av en kombination av närläsning samt idé- och litteraturhistorisk inplacering av de valda dikterna, därutöver suppleras med biografisk information. Mes-tadels håller han rågången liv-dikt klar men hänger sig någon gång åt onödig biografiskpsykologisk spekulation, såsom vid diagnosen av Viktor Rydbergs böjelse för »mild pedofili« (s. 215) på basis av dikten »De badande barnen«. Genomgående görs fruktbara komparativa iakttagelser som öppnar för samband över tidsepokerna, ibland oväntade, stundom bekanta: Wivallius–Karlfeldt, Nordenflycht–

Thorvall, Rydberg–Lindegren, Dalin–Gullberg. I linje med detta komparativa grepp hade det onekligen varit funktionellt med en jämförelse mellan Heidenstams »Åkallan och löfte«, vars idealism Bergsten med rätta avfärdar som grotesk för en nutida läsare, och Werner Aspenströms kritik av denna Heidenstamdikt och dess ihåliga patriotism med »Tennsoldaten bestiger trähästen«.

I fråga om disposition och uppläggning noterar man gärna de metrisk kommentarer som löper likt en ränning framställningen igenom och väver samman avsnitten om den äldre litteraturen. Bergsten ägnar sig dessutom i ett särskilt kapitel åt avslära och behandlar utförligt och pedagogiskt den bundna versen, i sig naturligt med tanke på den äldre poesins dominans i hans historik. Men även den fria versen hade varit förtjänt av en närmare kommentar, då den förvisso har sin egen formhistoria med rötter hos Klopstock, Whitman och de franska symbolisterna. Det är synd att Bergsten inte ägnar detta något utrymme och därmed tecknar en vershistorisk bakgrund till den modernistiska poesi som behandlas.

Överhuvudtaget har Bergstens bok sin styrka i avsnitten om den äldre litteraturen. Ungefär två tredjedelar av utrymmet ägnas poesin fram till och med sekelskiftet 1900. Den moderna och modernistiska poesin under 1900-talet tilldelas den avslutande tredjedelen. Här hade framställningen säkerligen vunnit på att utvidgas. Nu flimrar modernismens -ismer förbi, men i vilken utsträckning och på vad sätt de bidragit till att forma den moderna svenska poesins utveckling klargörs knappast. Anna Greta Wide uppmärksammas, men varför saknas Ragnar Thoursie, vars litteraturhistoriska betydelse vida överstiger sin generationskollegas? Artur Lundkvist behandlas kortfattat och njuggt, och att hans stora produktion är ojämn instämmer man gärna i liksom i påståendet att Lundkvist gör sin främsta insats som introduktör. Märkligt då att Bergsten inte ens nämner essäsamlingen *Ikarus' flykt* (1939), som intro-

ducerade den internationella modernismen i Sverige och hade en genomgripande betydelse för den svenska modernismens genombrott under det följande skedet. I beskrivningen av de viktigaste utländska impulserna i samband med modernismens genombrott på 40-talet omnämns med rätta existentialismen och Eliot, medan Kafka helt saknas, vilket förrycker bilden. Hans betydelse för den tidens svenska idéklimat kan knappast överskattas. 50-talets nyromantik behandlas ej, varför man ingenting får läsa om författare som Petter Bergman, Paul Andersson eller Folke Isaksson. Förvånande är påståendet att Martinsons *Aniara* (1956) skulle vara det svenska diktverk som närmast motsvarar Eliots *The Waste Land* (1922). Närmare ligger Ekelöfs *En Mölna-elegi* (1960), vars fragmenterade form och citatteknik hämtat mycket från föregångaren. I avsnitten om 60-talets konkretism och nyenkelhet kan man sakna en av skedets mest egensinniga representanter; Erik Beckman. Än mer kännbar är förstås Lars Gustafssons frånvaro i avsnitten om det slutande 1900-talets svenska poesi.

Bergstens litteraturhistoriska framställning sträcker sig fram till nutid och omfattar även den allra senaste poesin. Den är sålunda del i den pågående kanoniseringsprocess den själv beskriver, och rimligen är det också så att graden av osäkerhet ökar med bristen på avstånd. Vad som skall med och inte är väl i synnerhet för den samtida poesin i stor utsträckning en fråga om estetiska preferenser, och sådana kan givetvis alltid diskuteras. För egen del hade jag gärna sett att sådana representanter för modernismens *poeta doctus*-tradition som Jesper Svenbro och Gunnar D. Hansson hade införlivats i en framställning om den svenska poesins historia. Varför? De är osedvanligt bra.

Allt kan nu inte göras i samma bok och det Staffan Bergsten har gjort är mycket nog. *Den svenska poesins historia* är skriven av en sensibel diktläsare, god pedagog och erfaren litteraturhistoriker som bär sin lärdom med lätthet.

Professor Mats Jansson, Göteborgs universitet

Language poetry

Åsa Arketeg, *An Aesthetics of Resistance: The Open-Ended Practice of Language Writing*

Uppsala, Uppsala University, Dep. of Philosophy, 2007, 219 s. (diss. Uppsala)

Amerikansk poesi efter andra världskriget delar sig i två strömfåror. Åtminstone tycktes detta vara situationen under femtio- och sextiotalen, då man med en bestämd gest kunde separera den råa från den tillagade, den akademiska från den avantgardistiska poesin. På ena sidan återfanns de poeter som betonade ett hantverk, som hade svalt nykritikens lägesbeskrivningar av dikten som en verbal ikon och som anade T.S. Eliots och Wallace Stevens blickar över axeln när de lutade sig över sin skrivpulpet. På andra sidan fanns de som i någon mening ville *öppna* (ett lika lockande som problematiskt begrepp) poesin: Charles Olsons »field compositions« och andningspoetik, beatpoeternas muntliga mantran, NY-skolans humoristiska, vardagsmättade och gåtfulla ordbrokader. Givetvis var situationen aldrig så tydlig och entydig. Men två läger konstruerades om och om igen, vilket har påverkat receptionen och vidimerats av akademisk forskning.

Som ett utskott på, men också som en problematisering av, den senare av dessa två fåror framträdde under sjuttioalet en av de mest inflytelserika riktningarna i de senaste femtio årens nordamerikanska poesi: *language poetry*. Denna tendens eller hållning – det rör sig inte om någon tydlig skolbildning – tog form ungefär samtidigt i två geografiskt markerade områden i USA. Först ut var en grupp poeter kring San Francisco, som hade påverkats av femtio- och sextiotalens råa dikt, men samtidigt ville komplicera flera inslag i San Francisco-renässansens eller beatpoesins poetiker. »I HATE SPEECH« kunde således poeten Robert Grenier utbrista i sin och Barrett Wattens tidskrift *This*, vilken tillsammans med Ron Sillimans *Tottels* blev ett viktigt forum.

På den andra kusten, i New York, startade några år senare den publikation som främst kommit att förknippas med language-poesin: *L=A=N=G=U=A=G=E*, redigerad och utgiven i New York 1978 till 1981 av poeterna Bruce Andrews och Charles Bernstein. Också här fanns en koppling till den »New American Poetry« som representerades av en mer avantgardistisk efterkrigsstradition, samtidigt som man kom att blottlägga ett intresse för filosofi och estetisk och politisk reflektion, liksom ett avståndstagande från självexpressivitet och lyrism. Utöver att konfrontera problem kring förhållandet mellan poesi och poetik, praktik och teori, poetiskt språk och vardagsspråk, lade man vikt vid de infrastrukturer som möjliggör skrivande och läsande av poesi. Distribution av dikter, essäer och listor över småförlag, poeter och uppläsningsserier – skapandet av nätverk vid sidan av dem som förvaltades av stora förlagshus, universitet och skrivarskolor – var en integrerad del av poesin. Om dessa poeter inledde sitt arbete vid sidan av de etablerade institutionerna, utan att för den skull romantisera outsiderskapet och marginalen (tvärtom var det en kritik *inifrån* som eftersträvades, »a provisionally complicit resistance«, som litteraturvetaren Alan Golding har formulerat det) kom de så småningom, åtminstone delvis, att slussas in på dessa institutioner. Exempelvis har Lyn Hejinian sedan lång tid varit knuten till olika universitet i San Francisco och Berkeley, och Charles Bernstein och Susan Howe var länge verksamma vid universitetet i Buffalo.

Givetvis var det bara en tidsfråga innan den akademiska forskningen skulle rikta sitt intresse mot language. De första boklånga studierna kom redan för snart tjugo år sedan – George Hartleys *Textual Politics and the Language Poets* (1989) och Linda Reinfelds *Language Poetry: Writing as Rescue* (1992) – och sedan dess har hyllan fyllts på med artiklar, essäer och böcker. Nu har den första svenska avhandlingen om *language poetry* eller *language writing* (terminologin varierar) publicerats:

An Aesthetics of Resistance: The Open-Ended Practice of Language Writing, skriven av Åsa Arketeg, verksam vid estetiken i Uppsala. Som titeln avslöjar står förbindelsen mellan estetik och politik i fokus för hennes undersökning. Men det är mindre en analys av de sociala infrastrukturer och den institutionella politiken som intresserar Arketeg än ett försök att studera den »politik« och »estetik« som manifesterar sig i texternas former och långt drivna självreflexivitet.

Det som sätter forskningen i rörelse i hennes bok är language-poeternas bearbetning av dikotomier av det slag som nämndes ovan – deras ifrågasättande av de »etablerade« och »naturaliserade« konceptionerna av sådant som teori och praktik, poesi och poetik, konst och kritik, läsare och poet. Så framhåller hon redan i avhandlingens första stycke en »awareness that theoretical practice was an essential part of poetic practice« som ett särskiljande drag. Men det som utgör grundpelaren i hennes studie, och som från olika vinklar kommer att exemplifieras boken igenom, är att »language writing« är en »open-ended practice«. En regelrätt översättning vore att det handlar om en oavslutad eller oavslutlig praktik, som kanske betonar själva processen mer än ett visst mål (Dikten, till exempel). Men Arketeg preciserar:

What I refer to as an 'open-ended' practice is based on the idea that the poetic practice of language writing should be understood in terms of a tension between an 'open' condition, which is enacted as a resistance against conventional means of communication, and an 'ended' condition where culture, language, and society are formed by habitual means of communication. (s. 1)

Beskrivningen framstår både som träffande och trivial – för vilken poesi låter sig egentligen inte införlivas i denna modell? – och ger en bild av det spänningsfält där Arketegs undersökning kommer att utspela sig, även om dragningen till den senare polen, till den kontextuella kartläggningen (snarare än till en analys av det språkliga motståndets *former*), är starkast.

An Aesthetics of Resistance har ordnats i två delar, som ofta överlappar varandra. Del ett, bestående av tre kapitel, beskriver tre viktiga kontexter för »language writing«. Först och främst aktualiseras den poetiska efterkrigstradition som ovan nämndes som »rå«. Inte minst är det Charles Olsons poetik som lyfts fram; den blev både en utgångspunkt och något att ifrågasätta. Därefter diskuteras vad Arketeg kallar för en »avant-garde discourse«, vilken rör såväl estetiska praktiker kodifierade som *avantgarde* – från futurism och dada och framåt – som den kritiska diskurs kring ett avantgarde som tagit form. Slutligen situeras »language writing« i förhållande till tre »teoretiska kontexter«: Jacques Derridas filosofi och dess implikationer på estetisk teori och praktik; Roland Barthes litteraturteoretiska reflektioner kring *texten* och den produktiva läsaren, bland annat; och, slutligen, Theodor W. Adornos estetiska teori, eller åtminstone det som Adorno betecknade som konstens dubbelhet som både autonom och socialt bestämd.

Del två tar med sig beskrivningar och reflektioner från del ett – och många onödiga upprepningar äger rum; det gäller avhandlingen i stort – men vill nu omsätta dem i en läsning av den poetiska praktiken såsom »open ended«. Detta sker i två stora kapitel. Det första behandlar den kritik som kom att utövas i *L=A=N=G=U=A=G=E*. Helt riktigt, och i linje med redaktörernas intentioner, framhålls här den oortodoxa form av kritik som utövades – en kritik som på samma gång ville vara kommentar, poetik och poesi i egen rätt; eller som åtminstone ville problematisera de generiska distinktionerna, liksom föreställningen om en metadiskurs som tar ett studerat objekt i besittning. Arketeg gör flera viktiga iakttagelser kring den skrivpraktik som här iscensattes, och hon tar upp ett par kritiska synpunkter som andra har presenterat. Däremot kan man sakna mer genomförda och mångsidiga (*open ended*, kanske man kunde säga!) läsningar av tidskriftens texter. Nu kommer hon ganska snabbt att

stanna till vid vissa passager i vissa artiklar, för att låta dem exemplifiera och belysa tesen om »the open-ended«.

Samma problem uppenbaras i nästa kapitel, som ägnas åt fyra tongivande poeter: Bruce Andrews, Charles Bernstein, Lyn Hejinian och Ron Silliman. Att Arketeg själv har gjort en uppdelning mellan essäer och kritik, å ena sidan, och poesi, å den andra – på kollisionskurs med de genreöverskridande intentioner hon annars vill lyfta fram – må vara förlåtligt, ja, till och med begripligt. För det handlade aldrig om något naivt försök att helt upplösa identiteter och gränser, snarare om en utmanande förhandling mellan olika genrer, som iscensattes genom att argumentationsstrukturer och retoriska formler typiska för kritiska artiklar konfronterades och mixades med poesins former – seriella arrangemang, drastiska sidoordningar, snabba klipp, och så vidare. I bakgrunden skymtar vad Benjamin en gång kallade en »prismatisk« kritik, men som här radikaliserats genom de formella utmaningarna från en avantgardistisk poesitradition.

Också detta kapitel rymmer viktiga synpunkter på den poesi som de fyra poeterna skrev; och valet av dem som exponenter för language kan motiveras. Problemet är att de läsningar som Arketeg gör (återigen) tenderar att bli kursiva och flyktiga. Våldigt lite utvinns, vilket också gör att urvalet av poeter aldrig underbyggs på ett övertygande sätt. Dessutom förvånas man över att så få tidigare kommentarer till dikterna – till exempel kring Lyn Hejiniens *My Life* (1980), som hör till de välstuderade texterna i samtida amerikansk poesi – återopas. Kanske beror det på att Arketegs utläggningar framför allt samlas kring hennes tes. Men detta resulterar i en reduktiv bild av poesin, vilket är paradoxalt då beskrivningarna av »language writing« hela tiden, och helt korrekt, betonar dess formella öppenhet och förhandlingar med litterär, teoretisk och social kontext. Den sociala kontexten och materialiteten – ett begrepp som märkligt nog knappt berörs – är avgörande element för en förståelse av language, men denna

sociala kontext får endast nominell närvaro i undersökningen. Den blir en svart låda som bevaras, men aldrig bryts upp.

Och tyvärr finner man fler problematiska aspekter i *An Aesthetics of Resistance*. Visst är de beskrivningar som erbjuds stundtals träffande. Och de lägger sig sida vid sida med den självförståelse som kom till uttryck hos poeter som Bernstein eller Hejinian. Men därmed är iakttagelserna vid det här laget också befästa, och till stor del bekräftade av tidigare forskare som, förutom redan nämnda Hartley och Reinfeld, även Marjorie Perloff och andra. Dessutom kommer Arketegs resonemang och teoretiska reflektioner ofta, även om man skriver under på de slutsatser de leder fram till, att framstå som vaga. Detta intryck förstärks av en rad små och stora felaktigheter – Larry Eigner hette inte Robert (s. 33), tidskriften *Boundary 2* startades inte på femtiotalet utan 1970 (s. 50), »New Formalism« var inte någon femtiotalsrörelse, utan något som uppträdde decennier senare (s. 39), och så vidare. Det sistnämnda aktualiseras i samband med ett citat från kritikern James Breslin, vilket Arketeg påstår ger uttryck åt åsikten att »new formalism« dominerade poesiklimatet på 50-talet, vilket är dubbelt fel, då det i citatet står att varken formalism (inte *new*) eller anti-formalism dominerade (vilket Arketeg senare tillstår, men utan ändra sitt tidigare påstående). Och man finner fler felläsningar eller problematiska tolkningar av det slaget, till exempel i en kommentar till Bernstein om seriell form där Arketeg hävdar motsatsen till vad som sägs i citatet (s. 159).

Det är utan tvivel intressant och viktigt att också svensk forskning och kritik riktar uppmärksamhet mot *language*, då den poesi och poetik som utvecklades i detta sammanhang i USA och Kanada under 70- och 80-talen idag framstår som unik. Något liknande försök att kombinera en språklig och formell experimentering – från visuell poesi och ljudpoesi till matematiska procedurer, performancepoesi och utmanande förvandlingar av det lyriska

och självbiografiska – med teoretiska frågeställningar om poesins konstruktion av subjektivitet, om förhållandet mellan poetiskt språk och andra diskurser, och så vidare, finner man knappast. På så sätt är Arketegs *An Aesthetics of Resistance* en välkommen bok. Men att det samtidigt är en problematisk och på flera punkter ganska porös studie av »language writing« – det kan man inte komma ifrån.

FD Jesper Olsson, Stockholms universitet

Muminmetamorfoser

Agneta Rehal-Johansson,
*Den lömska barnboksförfattaren:
Tove Jansson och muminverkets
metamorfoser*

Göteborg, Makadam, 2006, 411 s. (diss. Göteborg)

Intresset för Tove Janssons konstnärskap har under de två senaste åren, glädjande nog, utmynnat i ett flertal studier, av vilka Agneta Rehal-Johanssons avhandling kom först, tätt åtföljd 2007 av Boel Westins gedigna biografi *Tove Jansson: Ord, bild, liv*, Sirke Happonens finska avhandling *Vilijonkka ikkunassa (Fifljonkan i fönstret)* om bild och rörelse, samt en poetisk reflektion kring mumintrollens användbarhet som livsmedel, i en diktsamling av Peter Mickwitz. Förhoppningsvis – för det finns mycket att göra! – har Jansson-forskningen nu kommit igång på allvar. Förra årets konferens kring konstnärskapet, vid Pembroke College i Oxford, är såtillvida att betrakta som symptomatisk, och ett steg i rätt riktning.

Med sin omfattande avhandling *Den lömska barnboksförfattaren: Tove Jansson och muminverkets metamorfoser*, erbjuder Agneta Rehal-Johansson en nyläsning av muminsviten med psykoanalytiska förtecken. Som utgångspunkt använder hon den essä som lånat avhandlingen sin titel. Det rör sig alltså om en av Tove Janssons få offentliga programförklaringar, publicerad 1961.

Avhandlingen består av tio kapitel med varierande format. Det övergripande syftet är att

påvisa förändringarna i muminverket genom att ställa de senare böckerna mot de tidigare och dessutom kartlägga revideringarna av de tidigare. Särskilt angelägen är Rehal-Johansson om att »lyfta fram de personliga motiv och drivkrafter« Tove Jansson själv framhållit för sitt skrivande och »hur dessa tar sig konstnärliga uttryck efterhand som muminverket framskrider«. Slutligen vill hon även plädera för att det är muminsviten, utgivningen 1968–1970, och inte raden av s.k. originalutgåvor som bör ses som det egentliga muminverket.

Redan här väcks läsarens intresse eftersom utsagan implicerar att de tidigare originalutgåvorna (endast) är att betrakta som förarbeten. Dessutom innebär det att betydelsen av *Småtrollen och den stora översvämningen*, den första muminboken 1945, inte beaktas, trots att den uppmärksammas i början av arbetet. I och med sitt ställningstagande inleder Rehal-Johansson även en polemik mot Boel Westins hantering av originalutgåvorna i den första Jansson-avhandlingen, *Familjen i dalen* från 1988. Den teoretiska arsenalen ter sig lockande. Peter Brooks tankar om »det narrativa begäret« och berättelsens strävan efter sitt »rätta« slut, sägs ha inspirerat läsningen. Paul Ricoeur, Michail Bachtin och Gérard Genette får träda till i diskussionen om »de janssonska huvudmotivens framväxt och utveckling« och följaktligen även i samband med kommentarerna kring själva berättandet. Dock dominerar Rehal-Johanssons läsning av de psykoanalytiska teoretikerna Melanie Klein och Donald Woods Winnicott arbetet som helhet.

Inledningsvis knyts mumindalens framväxt till traditionen av klassiska litterära paradiser och idylliska landskap – något som förmodligen bygger på den gängse uppfattningen om mumindalen i de tidigare böckerna som en gestaltad barndomsidyll. Med utgångspunkt i främst Tore Wretös idyllstudie från 1977, *Det förklarade ögonblicket*, anknyter Rehal-Johansson muminvärlden till den idyllmodell som etablerades under 1700-talets senare

hälft, främst genom tysken J. H. Voss och hans versberättelser om familjelivet. Uppslaget är intressant, men Rehal-Johansson har nöjt sig med att återge Voss via Wretö, istället för att gå till originalen för att bekräfta jämförelsernas giltighet. Går man till källorna visar det sig att slutsatserna inte är givna. Det gäller bland annat resonemanget kring utflykter och idyllens attribut, liksom dryftandet av fadersgestalten. Här, liksom längre fram i avhandlingen, kännetecknas tolkningen av föremålets innebörd och personernas beteende av en viss slagsida. En pipa kan visserligen klassificeras som ett attribut för familje- respektive prästgårdsidyll, men den är samtidigt också en pipa i sitt eget kontextuella sammanhang och sin egen rätt. Med hänvisning till Martin Lamms bild av idylltraditionen, lyfter Rehal-Johansson fram hemmet som »barnens värld«. I det sammanhanget förefaller Tove Janssons förtrogenhet med den barnlitterära traditionen och konventionen som en naturlig koppling. Men hos Rehal-Johansson uteblir denna, och hon beaktar heller inte Tove Janssons måleri vid tiden för muminvärldens uppkomst. Betoningen av Voss verkar därför överdimensionerad, citaten ur Milton och Stiernhielm något långsökta. Familjeidyller förekommer ju på närmare tidsavstånd, hos exempelvis Topelius och Beskow.

Till avhandlingens intressantare beståndsdelar hör strävan att klarlägga den dialog med traditioner och genrer som Tove Jansson genomför i muminböckerna. Det är en linje som inleddes i och med Boel Westins avhandling från 1988, men Rehal-Johansson utvecklar samtidigt som hon också ifrågasätter vissa av Westins slutsatser. Den senare poängterar återskapandet och omstrukturerandet som en del av Tove Janssons konstnärliga metod, utan att rangordna utgåvorna inbördes. Ytterst handlar det om Rehal-Johanssons inställning till det tidigare muminverket som ett slags nödvändig avfyrningsramp för den slutgiltiga sviten 1968–1970. Den förra delen visar alltså hur skapelsen uppstår, medan revisionen innebär en

metafiktion genom vilken Tove Jansson psykoanalyserar såväl sin egen skapelse som sig själv genom »självförståelse«, ett sorgearbete som separationen från modern har framkallat. Den lyckliga familjen har kanske därför aldrig existerat, dalen är kanske rentav ett bländverk, som homsan Toft, författarens alter ego, är med om att avslöja i *Sent i november* 1970! Oavsett om man bryr sig om Tove Janssons egen i huvudsak avvisande hållning i fråga om ett psykoanalytiskt närmande eller inte – Rehal-Johansson är nog med att bekräfta hennes kunskaper på området – så är det svårt att värja sig från upplevelsen av att avhandlingen tenderar att reducera de senare böckerna till uppgörelseskrifter. Slutsatserna kring sambandet mellan liv och dikt blir emellanåt hårdtagna och det är lätt att glömma böckernas egenskap, utöver det meta-fiktiva, av självständiga berättelser; fiktionen som fiktion. Jag föreställer mig att den icke initierade muminläsaren kan skönja många godbitar i den psykoanalytiska tolkningsmodellen, där »det bortträngda« icke sagda och möjligen endast antydda blir det intressanta och överraskande. Är man någorlunda inläst på författarskapet framstår symboliken i det närmaste som en självklar del i en större helhet. Denna utgörs av hela den konstnärliga skapelsen, i både text och bild, inom vilken Tove Jansson rör sig obehindrat i alla riktningar, i tid och rum. Skapandet är både arbete och lek. Lek med läsaren inte minst. Essän »Den lömska barnboksförfattaren« blir därmed ytterligare ett ansikte man kan gömma sig bakom, en ironisk kommentar till en självutnämnd barnboksexpertis, eller en upptäcktsresa i den egna rollen. Absolut inte en naiv text, som Rehal-Johansson antyder att den kan uppfattas som, vid sidan av de psykoanalytiska markörerna.

Det är välbekant att *Trollvinter* från 1957 är början till en förändring i mumintillvaron. Rehal-Johansson ser utvecklingen som en strävan att lägga den lyckliga barndomsvärlden bakom sig; de följande böckerna innebär ett »utforskande av den egna fiktionens grund-

valar«. Hon kommer i sammanhanget in på novellsamlingen *Det osynliga barnet* (1962). Den uppfattas som ett tecken på Janssons minskade behov av muminfiktionen och samtidigt en sedelärande bok »skrivna för läsare«. I närmast recensionsartade ordalag konstateras att novellsamlingsformen tyder på att det är fråga om ett havererat romanförsök, som dessutom gör ett splittrat intryck. Påståendet ter sig märkligt med tanke på att Tove Jansson redan mycket tidigt i sitt författarskap ägnat sig åt novellskrivande och även längre fram intresserat sig för formen. Hur ska man ur Rehal-Johanssons perspektiv uppfatta den starkt självbiografiska *Bildhuggarens dotter* (1968)? Likartade, till synes omotiverade utsagor flimrar förbi på flera ställen. Till exempel avfärdas Westins uppskattning av Tove Janssons verksamhet som skämttecknare för tidskriften *Garm* och den betydelse arbetet haft för muminvirket som »alltför stor« utan att det förklaras närmare. *Kometjakten* (1946) kallas »ofullgången bok« och jag undrar, i relation till vad? Revisionen av boken var knappast påtänkt vid publiceringen.

I diskussionen om familjeromanen som »grotesk« reflekterar Rehal-Johansson kring muminfigurernas ontologiska status; att de varken är »folk« eller »fä« och att kropparna är groteska och namnen löjliga! Hur då?, undrar jag som läsare och blir än mer förbryllad när kombinationen löjlig-grotesk anges vara förklaringen till att personerna i mumimböckerna »varken framstår som upphöjda ideal eller rent löjliga figurer«. Jag ställer mig också frågande till påståendet att personerna i *Pappan och havet* (1965) saknar ett psykologiskt inre. Är det inte just de inre psykologiska processerna som ställer till det för dem? Slutligen väcker det i sig intressanta resonemanget kring de nytilkomna illustrationerna för »kometboken« min tvekan. Det gäller framför allt bildtolkningarna.

Samtidigt är det just den stora kartläggningen av revisionerna som är avhandlingens absoluta behållning. Här arbetar Rehal-Johansson på jungfrulig mark och det är imponerande hur

hon lyckats hålla reda på detaljerna i det omfattande handskrivna materialet. Genomgången torde bli till stor nytta för kommande forskning. På det hela taget är avhandlingen ett kraftprov som emellertid kanske inte riktigt kommer till sin rätt. Studien är stor och yvig och vittnar om både nit och ett stort mått av beläsenhet. Men långa citat ur böckerna och omständliga referat av teoribildning skymmer emellanåt det självständiga resonemanget. Visst finns det många goda uppslag och spännande iakttagelser, men som läsare får jag lov att likt hemulen plocka fram förstoringsglasat och ge mig in i textens djungel för att få syn på rariteterna.

FD Janina Orlov, Mälardalens högskola

Landgren & Tideström

Bengt Landgren, Gunnar
Tideström: *Litteraturhistoriker
och litteraturpedagog*

*Stockholm, Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets
Akademien & Atlantis, 2007, 375 s.*

Bengt Landgren har varit huvudman för Uppsalaprojektet *Universitetsundervisningens praktik: exemplet litteraturhistoria med poetik/litteraturvetenskap/blockämnet svenska* vars resultat har presenterats i två omfångsrika volymer. Den första, författad av Landgren och Claes Ahlund, har titeln *Från etableringsfas till konsolidering: Svensk akademisk litteraturundervisning 1890–1946* (2003) och den andra, för vilken Landgren är redaktör tillika ansvarig för en av de fem delstudierna, *Universitetsämne i brytningstider: Studier i svensk akademisk litteraturundervisning 1947–1995* (2005). Landgren dominerar stort, hans båda delstudier upptar ungefär hälften av den totala textmängden. När Landgren 2007 utkommer med *Gunnar Tideström: Litteraturhistoriker och litteraturpedagog* är den att betrakta som en utlöpare av eller ett sidoprojekt till – och till vissa delar identiskt med – det nyss nämnda. Den senare omständigheten – som inte är helt oproblematiskt – skall jag återkomma till.

I förordet berättar uppsalaprofessorn Landgren att uppsalaprofessorn Gunnar Tideström har varit hans lärare men att de aldrig var kolleger och heller inte umgicks privat. Syftet är inte att porträttera människan Tideström utan »att teckna Tideströms insatser som litteraturforskare och pedagog, samt att undersöka förutsättningarna för dessa insatser« (s. 7). Det har vidare varit Landgrens ambition att »försöka placera in Tideströms forskning i ett traditions-sammanhang, relatera den till en intellektuell miljö, utpeka en forsknings-social kontext« samt undersöka receptionen, d.v.s. »fastställa hur Tideströms vetenskapliga och pedagogiska skrifter uppfattades och värderades« (s. 8).

Boken, som består av ett förord och nio kapitel, är kronologiskt strukturerad. Den börjar med barndomen och skolåren, fortsätter med studieåren i Uppsala och slutar med åren som emeritus. Däremellan görs anhalt vid, exempelvis, disputation, utgivande av *Lyrisk från vår egen tid* och *Lyrisk tidspegel* samt arbetet med monografien om Edith Södergran. Uppmärksamhet ägnas också åt konkurrens och konflikter inom den akademiska världen. Till sin uppläggning liknar *Gunnar Tideström Thure Stenströms memoarer I alma maters tjänst: En uppsalaprofessor ser tillbaka* (2004). Bägge levnadsteckningar ger uttryck för den trygga förvissningen om att livet och det vetenskapliga värvet låter sig förmedlas 'som det var'. Även om Landgrens bok inte har genrebeteckningen biografi står det klart att de senaste årens teori-medvetna diskussion om biografiskrivande här inte har satt några spår.

Men nu är det som sagt Tideström som forskare och som pedagog som är bokens ämne och det är denna accentuering som visar på släktskapet med det ovan nämnda projektet om universitetsundervisningens praktik. Materialet utgörs till stora delar även denna gång av föreläsningsmanuskript, seminarieprotokoll, dagböcker över undervisningen, sakkunnig-utlåtanden, betygsmotiveringar samt brev; här-till kommer Tideströms opublicerade uppsatser

och tryckta skrifter samt ett rikhaltigt recensionsmaterial.

Gunnar Tideström spelar en framträdande roll i Landgrens projektdelstudier »Konsolideringens tid: 1920–1946« och »Universitetsämne i brytningstid. Svensk akademisk litteraturundervisning 1947–1956«. När dessa två delstudier läses parallellt med *Gunnar Tideström* blir det tydligt att vi, åtminstone delvis, får samma historia berättad två gånger med formuleringar som är snarlika och passager som är identiska. Exempelvis gäller detta för behandlingen av Tideströms gradualavhandling *Runeberg som estetiker* (s. 92–107 i *Gunnar Tideström* respektive s. 193–199 i »Konsolideringens tid«); därtill citerar Landgren Anton Blancks utlåtande över avhandlingen i båda texterna (s. 105 f. respektive 197 f.). Även tillsättningen av den andra Uppsala-professuren i ämnet 1948, alltså den professor som Tideström tilldelades och som han tillträdde året efter, skildrar Landgren ingående såväl i »Universitetsämne i brytningstid« som i *Gunnar Tideström* (se s. 200–224 i *Gunnar Tideström* respektive s. 29–47 i »Universitetsämne i brytningstid« för en jämförelse av, exempelvis, presentationen av Olle Holmbergs sakkunnigutlåtande, s. 213–215 respektive 40 f.).

Om jag nu har funnit dessa upprepningar förvånande och störande – vedertagen praxis är att forskning bör resultera i ny kunskap eller att etablerad kunskap presenteras i en ny form, till exempel i en renodlat populärvetenskaplig version – har jag haft större utbyte av andra kapitel i boken, som det fjärde om tillkomsten och mottagandet av antologin för gymnasiebruk, *Lyrisk från vår egen tid* (1945), samt samlingen med diktanalyser, *Lyrisk tidsspegel* (1947). För båda var Tideström redaktör och vad beträffar den senare svarade han för närmare hälften av analyserna. Skolantologin fick stort genomslag – den har sedermera utkommit i flera reviderade upplagor – och Landgrens genomgång av mottagandet visar att särskilt Margit Abenius och Victor Svanberg var positiva, medan Olle

Holmberg och i synnerhet Karl Vennberg var mer kritiska. I receptionen diskuterades urvalet och flera ifrågasatte valet av »svåra« dikter, som exempelvis Birger Sjöbergs »Konferensman«. *Lyrisk tidsspegel* som följer två år senare var tänkt att fungera som ett komplement till antologin och en hjälp till landets modersmåls-lärare. Den fick än större uppmärksamhet än antologin och recensionerna var överlag positiva. Till anmälnarna hörde Knut Jaensson och Olof Lagercrantz och som föredömlig framhålls särskilt Tideströms analys av just »Konferensman«.

Utifrån ett nutida undervisningssammanhang, där den moderna litteraturen till skillnad från den äldre på ett närmast självklart vis ägnas stort utrymme, kan det kanske vara svårt att förstå hur banbrytande *Lyrisk från vår egen tid* var. Då, på 40-talet, gjorde man inom de akademiska litteraturstudierna halt vid sekelskiftet 1900 och inom gymnasieundervisningen var situationen likartad. Antologin var sprungen ur Tideströms egen gymnasieundervisning och vid några tillfällen, som i en debattartikel i *SvD* den 9 augusti 1944, pläderade han för den moderna, eller mer precist den modernistiska, diktens plats i skolans litteraturundervisning (även detta är omtalat i »Universitetsämne i brytningstid«). Tideströms utgångspunkt var att eftersom samhället hade förändrats måste också skolan reformeras: »Gymnasierna befolkas numera inte av blivande humanister, utan av blivande ingenjörer, jurister, tandläkare, journalister etc«. I debattartikeln betonas så syftet eller nyttan med litteraturläsningen:

De [gymnasisterna] behöver vidgad människokänedom och inblick i miljöer och livsvillkor, som finns i det moderna samhället men som de själva aldrig haft tillfälle att komma i kontakt med. De behöver en levande kunskap om tankar som rör sig i tiden och om människors känsloreaktioner inför de genomgripande upplevelser, på vilka vårt århundrade varit så rikt.

Litteraturundervisningen ska kunna, fortsätter Tideström, »påpeka de nya tankarna, förklara

förändringarna i människouppfattningen, belysa de sociala förskjutningarnas följder, diskutera stilutvecklingen och utnyttja de härliga tillfällena till att berika ungdomarnas ofta ganska torftiga språk» (*Gunnar Tideström*, s. 117 f.). I en artikel som denna, och i Landgrens allmänna redogörelse för Tideströms pedagogiska ambitioner, framträder tydligt en bild av en viktig förnyare av litteraturundervisningen i Sverige. Det är intressant att denna förnyelse verkar ske så att säga nerifrån, att den pedagogiska förändringen börjar i gymnasiet för att så småningom nå universitetet.

Landgrens framställning är ingående, detaljerad och bitvis katalogartad och berättarhållningen neutral. Detta innebär emellertid inte att historieskrivningen är fri från värderingar. Den nyktra prosan till trots bjuder Landgren också på både polemik och apologi – och det redan i förordet.

Bakgrunden till det inledande försvarstalet är följande. När volymen *Från etableringsfas till konsolidering* publicerades kritiserades denna för att den inte så mycket handlade om undervisning som om forskning och utlåtanden över densamma. En kritik av detta slag framfördes av Lars Lönnroth i *SvD* (9.9 2003), varpå Landgren gick i svaromål och fick en kort replik av Lönnroth (de båda senare inläggen i *SvD* 17.9 2003). I förordet till den nu utgivna *Gunnar Tideström* ger Landgren kritiken i viss mån rätt. Att »rekonstruera en pedagogisk praktik på grundval av föreläsningssmanuskript och seminarieprotokoll« är, heter det nu, »förvisso en vansklig uppgift ur metodsynpunkt«, och han tillstår att det är »svårt« att få ett grepp om de diskussioner som fördes på seminarierna. Men man kan, vidhåller han, »åtminstone dra slutsatser om vilka ämnen som togs upp« (s. 8). Trots att Landgren här, indirekt, ger sina kritiker delvis rätt och trots att hans anspråk är nedtonade, står det klart att han så långt det är möjligt vill hålla fast vid och försvara sin ursprungliga idé.

Precis som i projektet om den akademiska undervisningen hävdar Landgren energiskt,

i polemik mot både Magnus Jansson och Per Erik Ljung, att Tideström aldrig var någon nykritiker. Om analyserna i *Lyrisk tidsspegel* heter det:

Dessa metodpluralistiska, ibland litet nyckfullt eklektiska läsningar inriktas visserligen genomgående på texternas konstnärliga organisation och estetiska verkningsmedel, men vad Tideström velat åstadkomma är ändå inte *close readings* av nykritisk art. Han anlägger ju också i stor utsträckning historiska och till och med biografiska perspektiv, utgår ingalunda från någon föreställning om de litterära texternas autonomi. Snarast erinrar Tideströms analyser fortfarande mest om fransk *explication de texte*, i kombination med en hänförelse inför dikternas konstnärliga kvaliteter och livsvärde, som för tankarna till den av Tideström beundrade Hans Ruins diktcommentarer i *Poesins mystik* (1935) och andra verk. (s. 155)

Landgrens polemik mot Jansson, som i sin avhandling *Genom tidsspeglarna: Diktanalysen som texttyp*, (1999) ägnar stort utrymme åt *Lyrisk tidsspegel*, går ut på att denne helt ska ha negligerat betydelsen av *explication de texte* och i stället överbetonat betydelsen av I.A. Richards *Practical Criticism*. Jansson, hävdar Landgren bestämt, »vill se en stark påverkan från I.A. Richards« (*Gunnar Tideström* s. 146, »Universitetsämne i brytningstid« s. 289 f.). Går man till *Genom tidsspeglarna* blir det visserligen tydligt att Jansson framhåller att Tideströms grundläggande teoretiska hållning är densamma som Richards. Men vad som inte framgår av Landgrens beskrivning är att Jansson lyfter fram att Tideströms *diktanalytiska praktik* inte kan kallas nykritisk utan att den i stället utgörs av en modifierad variant av just *explication de texte* (se s. 166–169). Skillnaden mellan Janssons och Landgrens beskrivningar av Tideströms *metod* är med andra ord inte alls så stor som Landgren ger sken av.

Som något av ett mantra upprepar Landgren med emfas boken igenom detta att Tideström alls inte var någon nykritiker – se exempelvis kapitlet om *Edith Södergran* (särskilt s. 184) – och han framhåller i stället den äldre Tide-

ströms intresse för Roman Ingarden. Här antyds att det, om tid funnits, kunde ha varit Tideström och inte Kurt Aspelin som hade blivit den som i Sverige på allvar introducerade moderna centraleuropeiska tolkningstraditioner (s. 307). Möjligtvis kan man se en sådan tanke som harmonierande med den allmänna tendensen i boken att begränsa polemiken till forskning vid andra lärosäten än Uppsalas. Landgren polemiserar exempelvis mot att *Edith Södergran*, som han själv genomgående benämner monografi, av Ebba Witt-Brattström och Lisbeth Larsson har lästs som en biografi. Han menar att den kontextuellt inriktade läsning som Witt-Brattström säger sig vilja göra i *Ediths jag: Edith Södergran och modernismens födelse* (1997) redan har gjorts – av Tideström. Men även om Tideström gör både idéhistoriska och komparativa analyser i *Edith Södergran* har studien, inte minst i den samtida receptionen, blivit läst just, eller kanske främst, som en biografi. Landgren citerar flitigt ur recensionsmaterialet och medan han själv genomgående benämner boken monografi är det, ironiskt nog, genrebeteckningen biografi som används av anmälare som Victor Svanberg, Thomas Warburton, Carl Fehrman, Gunnar Ekelöf och Hagar Olsson (s. 191–197).

Landgren framhåller över huvud taget Tideström som föregångare, och *Edith Södergran* liksom den långt senare utgivna *Dikt och bild* (1965) ges epitetet »pionjärbetek». Det är därför förvånande att Landgren inte alls uppmärksammar att Tideström i september brytningsåret 1968 fick i uppdrag att utreda innebörden av termen litteraturvetenskap i förhållande till innebörden av beteckningen »litteraturhistoria med poetik». I skrivelsen insänd till Historisk-filosofiska sektionen i Uppsala i oktober – den finns också återgiven i *Samlaren* 1968 – slår han fast att litteraturvetenskap är en vidare disciplin än litteraturhistoria och att den inrymmer metoder och forskningsbidrag som inte är historiska i ordets egentliga mening. Skälet till Landgrens tystnad på denna punkt – påfallande mot bakgrund av detaljrikedomen i övrigt – kan

man bara spekulera i. Kanske har den att göra med att Tideströms synpunkter skulle kunna uppfattas som influerade av den ahistoriska nykritiken? I sammanhanget kan det vara värt att notera att Tideström, vilket Magnus Jansson påpekar, redan under sina första år som professor arbetade för en tyngdpunktsförskjutning av forskningens och litteraturundervisningens inriktning. I detta sammanhang nämner Jansson Tideströms installationsföreläsning samt den roll denne spelade för att nykritiken behandlades på nordiska sommaruniversitetet 1952 och för att texter som där presenterades sedan publicerades i *Samlaren* (s. 198–202).

I den ovan citerade karakteristikerna av Tideströms metod talar Landgren om inriktningen på texternas konstnärliga organisation. Formuleringen varieras på annan plats i boken, uttryck som »den konstnärliga egenarten och det konstnärligt värdefulla», »konstnärligt organiserad helhet» och »konstnärlig organiserad text» används (jfr s. 50, 99, 103, 243, 317, 332). Den senare formuleringen spelar en nyckelroll i en annan text av Landgren, hans bidrag i den akademiska läroboken *Litteraturvetenskap – en inledning*, betitlat »Vad är en litterär text?». Likheten är knappast en tillfällighet, utan antyder att Landgrens smala litteraturbegrepp också är Tideströms, eller omvänt. *Gunnar Tideström* blir, läst så, också ett inlägg i debatten om vilket som skall vara litteraturvetenskapens objekt. Det finns för övrigt en märklig ambivalens i Landgrens framställning. Å ena sidan förespråkar Landgren ett textbegrepp som passar nykritiken som hand i handske och som också är Tideströms, å andra sidan gör han sitt yttersta för att fjärma Tideström från allt vad nykritik heter.

Sammanfattningsvis vill jag rikta flera invändningar mot *Gunnar Tideström* och de första är av ett forskningsetiskt slag. Bengt Landgren förmedlar i stora stycken samma historia – på samma sätt och med ställvis ordagrann repetition – som han berättat tidigare. Ur ett etiskt perspektiv finner jag detta betänkligt: det kan

med fog ifrågasättas att stora delar av en text utgörs av återbruk utan att detta *tydligt* deklarerar. Likaså finner jag polemiken mot Magnus Jansson vara i sak problematisk; Landgren reducerar den mångfacetterade bild som Jansson i *Genom tidsspeglarna* faktiskt ger av Tideström och nykritiken. Och att lämna en lucka i materialredovisningen – avseende Tideström om termen litteraturvetenskap – kan också sägas vara vetenskapligt diskutabelt, eftersom en viktig pusselbit saknas vilken hade kunnat nyansera (eller rentav spräcka) den landgrenska bilden av Tideström och nykritiken.

En annan och mer övergripande invändning rör Landgrens sätt att skriva ämneshistoria. Hans historieskrivning tar sin utgångspunkt i en enskild forskare och dennes skrifter, och är på så vis kongenial med litteraturvetares fokusering på enskilda författarskap och verk däri.

Men samtidigt som han redovisar ett rikhaltigt material, tenderar han att styra bort från problemdiskussionen: han lyfter inte fram de problem eller de litteraturteoretiska frågeställningar som finns latent i texten. En fråga som, exempelvis, inställer sig vid läsningen av *Gunnar Tideström* är: hur var det egentligen med nykritiken; har det funnits, eller finns det fortfarande en nykritisk tradition i Sverige – och varför är denna fråga så känslig?

Problemet med boken är frånvaron av problematisering. Paradoxalt nog skulle denna brist kunna vändas till förtjänst. För hur ser ett möjligt alternativ ut? Med den frågan skulle en diskussion om hur man bäst skriver ämneshistoria kunna ta sin början.

Hanne-Lore Andersson, doktorand vid litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet

TFL PÅ INTERNET

<http://ojs.ub.gu.se>

UNDER HÖSTEN 2007 har Göteborgsredaktionen förberett en nätbaserad version av *TFL*, och från och med denna vår kommer tidskriften att publiceras både i elektronisk form och på papper. De texter som publiceras i den nätbaserade parallellversionen av *TFL* får så kallade beständiga länkar. Det innebär att de tilldelas en permanent adress och blir säkra att referera till i vetenskapliga sammanhang. På tidskriftens nya hemsida finns även en sökfunktion som gör det möjligt för användare att finna de texter, ämnen eller författare som efterforskas. Samtidigt kommer man att få träffar på texterna genom vanliga sökmotorer som Google, Altavista, Sesam och Yahoo.

Den nätbaserade publiceringen möjliggör med andra ord ett större vetenskapligt genomslag för tidskriften. Inte minst öppnar den för tvärvetenskapligt utbyte med forskare från andra vetenskapliga discipliner. Den nätbaserade publiceringen kommer därmed att synliggöra tidskriftens ämnesområde och kan i förlängningen bidra till att stärka litteraturvetenskapens position. På samma gång blir tidskriften smidigare att använda i undervisning på universitet, hög- och gymnasieskolor, då man som student och lärare enkelt kan finna eftersökt artikel på nätet. Det är huvudsakligen av dessa skäl som redaktionen har valt att arbeta med en Open Access-modell för den elektroniska publiceringen, det vill säga en modell som innebär att hela tidskriftens material med viss fördröjning görs tillgänglig i fulltextformat för alla läsare.

TFL fyller idag flera funktioner. Den sprider vetenskapliga resultat och är ett rum för kritisk diskussion av den forskning som bedrivs kring litteratur i och utanför Sverige. Men den är också en kontaktyta mellan framförallt de litteratur-

vetenskapliga institutionerna och andra grupper av litteraturintresserade. Det är ett välbekant faktum att dagens forskare, journalister och allmänhet i allt större utsträckning använder nätet som redskap när de söker information, eller vill finna någon som kan kommentera en aktuell händelse eller nyhet. Därför är det betydelsefullt att den vetenskapliga information som erbjuds på nätet ger en nyanserad och tidsenlig bild av universitetens forskning. Med dagens teknik har *TFL* möjlighet att bidra till detta.

Den nya versionen kommer att göras publik genom tidskriftsdatabasen *Open Journal Systems*. Denna databas stödjer digital spridning av publikationer på nätet och är ett redskap som kan förenkla det redaktionella arbetet, med möjlighet att hantera prenumerationer, rutiner för inlämnandet av texter, granskning, korrekturläsning och slutproduktion. Databasen erbjuder därför möjlighet för framtida redaktioner att sköta hela utgivningsarbetet via databasen. Förhoppningsvis kommer även artiklar ur tidigare årgångar efter hand att bli tillgängliga.

Open Journal Systems har utvecklats inom ramen för Public Knowledge Project, under ledning av University of British Columbia och Simon Fraser University. Idag utnyttjas den vid ett flertal universitet över hela världen, och ett större samnordiskt projekt kring elektronisk publicering av vetenskapliga tidskrifter kommer att ytterligare stärka dess position. Deltagare i detta projekt är bland andra Göteborgs universitet, Handelshögskolan i Köpenhamn, Helsingfors universitet, Kungl. Tekniska Högskolan, Linköpings universitet, Lunds universitet, Oslo universitet och Universitetet i Tromsø.

Olle Widhe, Internetansvarig

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. 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).

Plusgiro 63 90 65-2

IBAN: SE47 9500 0099 6034 0639 0652

BIC: NDEASESS.



»Det skulle vara en överdrift att påstå att intermediala kulturfenomen är förbisedda och måste räddas ur glömskan. Om intermediala studier ska breda ut sig på andras bekostnad så kan det inte ske med hjälp av ideologiska eller etiska argument. Däremot finns det skäl att argumentera för att just studiet av intermediala fenomen, som till synes är provinsiella företeelser i utkanten av de estetiska supermakterna, skulle kunna ge oss en avgörande inblick i de 'vanliga', till synes 'rena' konstarnas och mediernas form, funktion och historia. [...] Att 'all media are mixed media' är en fras som rätt förstådd och riktigt utnyttjad borde få institutionella konsekvenser.«

Jørgen Bruhn