



2007:4  
Performativitet



# 2007:4

Reflektion/Konfrontation/Diskussion . . . . .	3
Att läsa <i>Texter</i>	
Kram, kritik och kris Pil Dahlerup Några synpunkter på odlandet av prydnadsblommor Ulf Olsson	
Tema performativitet . . . . .	19
Ingång . . . . .	20
Kristina Hermansson & Lena Ulrika Rudeke	
Performativitetens löfte . . . . .	23
Vikki Bell	
Text, teater, handling . . . . .	35
Wolfgang Behschnitt	
Författaren online . . . . .	51
Christian Lenemark	
Narren Elmer Diktonius . . . . .	63
Kristina Malmio	
Ingen fiktion. Bara reduktion . . . . .	77
Jon Helt Haarder	
Att göra äkthet . . . . .	93
Anna Biström	
Reception/Bevakning/Kritik . . . . .	109
Anna Cavallin, Kristina Fjelkestam, Mattias Fyhr, Jorunn Hareide, Michel Houellebecq, Jonas Ingvarsson, Yvonne Leffler, Bengt Lewan, Jerry Määttä, Åsa Nilsson Skåve	



# REFLEKTION/ KONFRONTATION/ DISKUSSION

## Att läsa *Texter*

Nyligen utkom den 1475-sidiga antologin *Texter* (red. Dick Claesson, Lars Fyhr & Gunnar D. Hansson), sammanställd för att ersätta den välanvända men alltmer ålderstigna *Litteraturens klassiker* på de litteraturvetenskapliga grundutbildningarna. *TFL* gav två personer i uppdrag att läsa, kommentera och värdera den i flera avseenden tunga boken.

Pil Dahlerup (1939), är docent i dansk litteratur och ledare för Georg Brandes Skolen vid Köpenhamns Universitet. Hon har bland annat skrivit *Det moderne gennembruds kvinder* (1983), *De-konstruktion – 90'ernes litteraturkritik* (1991), *Dansk litteratur: Middelalder I-II* (1998). 2008 ger hon ut en bok om senmedeltiden.

Ulf Olsson (1953) är professor i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet, och under våren gästlärare vid University of Illinois i USA. I höstas publicerades hans essäsamling *Invändningar: Kritiska artiklar*. Inom kort kommer Michel Foucault, *Diskursernas kamp: Texter i urval*, redigerad av Olsson och Thomas Götselius.

# KRAM, KRITIK OCH KRIS

REDAKTÖRERNA FÖR antologin *Texter* är värda en stor kram för den digra samling spännande läsestoff de har levererat. Antologin ger dessutom på många sätt uttryck för inspirerande experimentlusta och nytänkande. Men på flera punkter är jag också kritisk, och boken har under sommarens lopp utlöst en rad mindre kriser hos mig när det gäller mitt ämne litteraturhistoria. Efterhand har det blivit möjligt för mig att skilja ris från ros, men kruxet med det hela är att några av de saker jag vill rosa redaktörerna för på samma gång – från en annan synvinkel – tycks mig problematiska och möjliga att kritisera. Kort sagt, det har varit en spännande men vansklig uppgift att skriva om denna antologi. Jag har delat upp min artikel utifrån olika frågeställningar som jag tycker det är särskilt viktigt att diskutera.

## Antologiprincipen

Nuförtiden går det inte att undvika antologier i undervisningen. Dels finns det många fler studenter än böcker, dels har studenternas krav på serviceinriktade lärare och lättillgängligt undervisningsmaterial ökat avsevärt, och dels passar hoppandet från utdrag till utdrag bra ihop med dagens allmänna zappkultur. Vad kan man då ställa för krav på en antologi som ska användas vid studier i litteraturvetenskap? Mitt svar blir att den ska vara representativ, och det överensstämmer någotsånär med redaktörernas deklARATION på bokens baksida: »Antologin innehåller representativa bidrag från mer än fyrahundra femtio författarskap ur den västerländska litteraturen«.

Men vad är representativt? I Danmark hade vi nyligen en häftig diskussion angående kanon. Personligen sympatiserar jag lika lite med den ena sidans ytterligheter som den andras i denna debatt. Högerorienterade kanonförespråkare har velat använda den som skydd mot främmande kulturer, och extremister på vänsterkanten har kallat viljan att skapa en nationell kanon för »fascism«. Jag tycker att det är rimligt att man undervisar om det som genom tiderna har kommit att betraktas som bäst och mest känt – på det viktiga villkoret att kanon bara ska utgöra en del av undervisningsmaterialet och hela tiden revideras.

Nu är ju kanon och litteraturpensum inte samma sak. Det sistnämnda inbegriper kanon, men är mycket bredare. Det representerar inte bara »det bästa«, utan också en viss period i allmänhet.

Det utmanande i begreppet representativitet är dess dynamik. En gång i tiden kunde kungen ensam, eller mannen, representera hela mänskligheten. Det går inte längre. Varje tid måste reflektera över begreppet representativitet och revidera det i enlighet med nya insikter.

På 1970-talet gjorde man överallt uppror mot DWEM-kulturen, det vill säga Dead, White, European Males som representanter för alla. När det gäller DWEM-begreppet har jag några kommentarer. För det första vill jag poängtera att det inte är något fel på DWEM som sådana. DWEM har frambringat den största andelen av de europeiska kulturprodukterna, och inom litteraturen hör många av mina egna favoriter till gruppen DWEM, till exempel Shakespeare. Det enda felet med DWEM är att de har fått lov att

representera allt och att de har bidragit till att utsluta en rad högt kvalificerade och representativa bidrag av författare som inte är DWEM.

Antologin har på vissa områden åstadkommit en väsentlig komplettering av DWEM. Det gäller först och främst kvinnliga författare, vilka är rikligt representerade. Redaktörerna har dessutom tagit med flera intressanta författare som uppmärksammats i nyare forskning, Anne Bradstreet och Aphra Behn är några mycket spännande exempel på detta. Jag vill också nämna att det, efter generationer med Freuds negativa modersbindningar, är välgörande att se antologin öppna med en rad texter i vilka förhållandet mellan en mor och hennes barn skildras så varmt och så positivt: Demeter och Persephone, Thetis och Achilleus. W:t (för White) har det dock ruckats på för lite, se särskilt vad som sägs nedan om arabisk kultur. Sedan brukar jag själv lägga till ett P till DWEM, P för »protestantisk«, när det gäller de skandinaviska länderna. På den punkten är jag inte imponerad.

Det var representativiteten vad gäller författare. Därefter kommer vi till genrer. Här har jag ett mycket stort minus och ett stort plus. Om vi håller oss till att det finns fyra mega-genrer: epik, lyrik, drama och icke-litterära texter, så har jag en allvarlig invändning mot att många dramatexter har utelämnats. Antologins urval förlorar därigenom i alarmerande hög grad sin representativa karaktär. Det är en stor förlust jämfört med *Litteraturens klassiker*, som har självständiga band med grekisk, tysk och fransk dramatik och dessutom dramatiska texter insprängda i flera av de övriga banden. Det är en fördöm, att man inte kan få något utbyte av att läsa enskilda scener i ett drama, som t.ex. Hamlet och faderns våldnad.

Däremot är det ett plus att icke-litterära texter har beretts utrymme. Redaktörerna har gjort en stor insats genom att leta upp och översätta poetiker, brev, dagböcker, biografier och självbiografier, reseskildringar, science fiction, kriminallitteratur – alla genrer som ingående har

sysselsatt nyare forskning. Med dessa texter uppkommer i gengäld andra problem, vilka jag kommer att ta upp i ett senare avsnitt.

Representationen av perioder har för var och en av perioderna sina för- och nackdelar. En av perioderna har endast nackdelar; den latinska delen av medeltid och renässans. Den europeiska latindiktningen tilldelas två framträdanden i periodens början och avslutas med ett av Erasmus av Rotterdam från periodens slut. En mer än tusenårig latinkultur, en av Europas grundläggande kulturprodukter avklaras med tre textexempel. Jämfört med representationen av samma periods folkspråkliga texter och den tidigare periodens romerska texter är dessa proportioner mycket missvisande. Var har *Pater noster* tagit vägen? Var är *Te deum*? Var är *Ave Maria*? Var är *Salve regina*? Var är *Stabat mater*? Var är *Dies irae*? Var är Bernhard av Clarivauxs predikningar om *Höga visan*, en av de teologiskt och litterärt mest inflytelserika texterna från medeltiden? Var är Geoffrey av Vinsaufs *Poetria nova*? Thomas av Aquino är inte heller med (han var med i *Litteraturens klassiker*). När det gäller insats och betydelse kan han mäta sig med de filosofer som är med, och han hade kunnat representeras med ett verk som skulle kunna betraktas som en poetik: *Knowing and Naming God, Summa Theologiae*, band 3, som finns i engelsk översättning.

Den europeiska humanismen är påvert representerad, det stannar vid standardtexterna *Dårskapens lov* av Erasmus av Rotterdam och *Das Narrenschiff* av Sebastian Brant. Men humanisterna var något annat och mer än kritiska häcklare. Thomas More gav 1516 ut sin *Utopia*, Erasmus av Rotterdam gav samma år ut sin furstespegel *Institutio principis christiani*, han skakade om Europa med sin latinska nyöversättning av *Nya testamentet, Novum instrumentum* (1516) och han försvarade i *De libero arbitrio* (1524) den fria viljan mot Luthers påståenden om den trålbundna viljan (1526). Redaktörerna, som är så intresserade av översättning, kunde ha citerat Erasmus argument för att

översätta bibeln till folkspråk i förordet till *Novum instrumentum* och de kunde ha visat fram prov på Johan Wyclifs (ca 1330-1384) kontroversiella översättning av *Nya testamentet*. Som antologin nu ser ut får läsarna det missvisande intrycket av att vi enbart har Luther, Olavi Petri och Gustav Vasa att tacka för europeisk bibelöversättning.

## Översättning

Redaktörerna har lagt ner mycket tid på att presentera europeisk litteratur på svenska. Det är ett omfattande och ambitiöst projekt. Redaktörerna har letat fram mängder av äldre och nyare översättningar, beställt nyöversättningar till antologin och själva bidragit med översättningar. Det är imponerande. Redaktörerna själva framhäver betydelsen av den mycket stora mängden översättningar från klassisk grekiska och latin och menar att man faktiskt i framtiden kan tala om den senare tiden som »klassikeröversättandets guldålder i svensk litteratur«. Överallt i antologin visar sig redaktörernas intresse för översättning. Flera gånger presenteras flera översättningar av samma text, således kan vi till exempel läsa en Sapfotext i tio olika översättningar. Detta kommer att skärpa läsarnas uppmärksamhet på översättningsproblematiken. Många översättningar är verkligen lysande, inte minst de av antika och medeltida texter och dessa bidrar – med redaktörernas egna ord – till att minska avståndet mellan antiken, medeltiden och oss.

Sett i ett lite vidare perspektiv kan man kanske säga att detta stora översättningsprojekt bidrar till att släppa in Europa i Sverige. Det är omöjligt att omtala alla de fina översättningarna, men som exempel vill jag nämna att man generellt verkligen har lyckats med att ge uttryck för den lätta, ljusa och gyllne grekiska kulturen, som så många har tjusats av: »som skrider mäktigt och ärad fram på gyllne sandaler« (s. 28). Jag har förvånats över de många sexuella syftningarna i det grekiska materialet. Det finns

vackra, fräcka och humoristiska sådana och de är återgivna med stor språklig fantasi:

(...) hon öppnade för mig  
Sitt unga väsen och jag rörde henne varsamt  
Och lät den vita kraften komma  
Smekande hennes ljusa hår.  
(s 35, Gunnar D. Hanssons översättning).

Helt betagen har jag också blivit av Alf Härde-  
lins översättning av Mechthild från Magdeburg,  
Teddy Brunius översättning av Voltaires »Dikt  
om Lissabons förstöring« och Britt G. Hall-  
qvists översättning av Edvard Lears dikter.

Men just här, på det område där redaktörerna  
har gjort en sådan storsatsning, döljer sig sam-  
tidigt oändligt många stora och små problem.

Låt mig börja med att citera Robert Burns  
kända sång: »My love is like a red, red rose« i  
dess ursprungliga, svagt skotska framtoning:

Oh, my love's like a red, red rose,  
That's newly sprung in June:  
Oh, my love's like the melody  
That's sweetly play'd in tune.

As fair art thou, my bonny lass,  
So deep in love am I;  
And I will love thee still my dear,  
Till a' the seas gang dry.

Till a' the seas gang dry, my dear,  
And the rocks melt wi' the sun;  
And I will love thee still, my dear,  
While the sands o' life shall run.

And fare thee weel, my only love!  
And fare thee weel a while!  
And I will come again, my love,  
Though it were ten thousand mile.  
(*The Complete Poetical Works of Robert Burns*,  
London 1876).

Denna text ges i antologin I översättning av  
Erik Blomberg:

O, min kära är lik en röd, röd ros,  
utsprungen en junidag,  
och min kära är lik en melodi  
av stämningsfullt behag.



Du är så vacker, vänner min,  
jag älskar dig så ömt,  
och jag skall älska dig alljämt,  
tills solen haven tömt.

Tills solen alla hav har tömt,  
Och bergen smält till slut,  
Och älska dig till dess, min vän,  
Mitt timglas runnit ut.

Och för du väl en liten tid,  
Farväl min enda vän,  
Och vore vägen tusen mil,  
Så kom jag hit igen.  
(s. 658).

Jag frågar mig: vilka fördelar får svenska studenter genom att få »My love is like a red, red rose« i denna svenska översättning? Mitt svar är: inga. Tvärtom kommer denna farbroderliga översättning att få alla som känner till originalet att skruva på sig av obehag och de som inte gör det kommer inte att kunna förstå varför denna text blivit berömd. Burns geniala grepp är att förena förälskelse, poesi, donjuanism (alla löftena) och tristianism (avskedet) i fyra små strofer. Den svenske farbrodern däremot talar till »min vän«, myser i »stämningfullt behag«, älskar »ömt« och sjabblar bort sista strofen genom att låta *henne* resa och *honom* komma tillbaka. Alla svenska studenter kan läsa engelska och ett par glosor för de skotska orden skulle ge dem god hjälp med originaltexten.

Vad ska denna försvenskning av den europeiska litteraturen vara bra för? Man kan vända det positiva till något negativt. Då låter det så här: det främmande är välkommet bara det blir svenskt. Man kan också fråga sig: krävs det inte någon insats alls från studenterna för att försöka förstå det icke-svenska, räcker det med en liten ansträngning med ordböcker eller glosor för att upptäcka den nyansrikedom som originalspråket utstrålar? När jag en gång i tiden studerade litteraturvetenskap (»Allmän och jämförande litteratur« hette det då) fick man vid sin examen inte referera till verk som inte hade lästs på originalspråket, med undantag för grekiska. Jag refererade till texter på italienska, fran-

ska, tyska och engelska och självfallet danska, svenska och norska. Hur kommer det sig att globaliseringen har lett oss till den paradoxala situation där studenter behärskar färre och färre språk? Det är inte denna antologis fel, men den medverkar till att begränsa perspektivet genom att inte ens stimulera de studerande till att läsa engelska. Det är faktiskt skrämmande.

Det verkar omättligt hårt att med våld och övermakt tvinga allt att bli svenskt. Varför i all världen inte nyansera det lite? Grekiska texter måste naturligtvis presenteras i översättning. Engelska texter borde bara få ordförklaringar och eventuellt återges med modern engelsk stavning. För övriga texter skulle regeln kunna vara att all lyrik gavs på båda språk medan prosatexter gavs i svensk översättning, eventuellt tillsammans med ett litet stycke av originaltexten.

I rättvisans namn ska det nämnas att det *finns* exempel på språklig öppenhet i antologin. Goethes »Über alle Gipfel« återges på tyska samt med tolv översättningar till svenska, från 1857 till 2006; två gånger presenteras två översättningar av samma översättare. Detta är åskådlighetsundervisning – och det visar med all tydlighet att det bara finns ett sätt att presentera lyrik på: originalet.

## Från litteratur till texter

Rörelsen från »litteratur« till »texter« har hållit mig i en konstant kris från 1970-talet fram till idag. Bakom övergången ligger en rad orsaker. Studentupproren kunde inte tåla begreppet »litteratur«, som smakade elit, finkultur och konst. *New Historicism* och *Cultural Studies* har flyttat fokus från litteratur till kultur i allmänhet och *The Rhetorical Turn* har visat att allt är retorik och att det därför inte finns någon anledning att skilja en sorts text från en annan. Det har verkligen inneburit problem. Inte nog med att vi inte kan definiera det centrala objektet för vårt ämne, nämligen »litteratur« och inte kan

bestämma det i förhållande till »fiktio«. Nu ska vi alltså också ta reda på var gränserna från *alla* texter till *några* går. För det kan väl inte vara meningen att vi helt enkelt ska forska och undervisa i allt som är skrivet?

Jag brukar säga till mina studenter i litteraturhistoria att om de bara för var period kan svara på fyra frågor, så finns det ännu hopp för dem:

Vilken sorts berättelser berättade de?

Vilken sorts sånger sjöng de, och vad skrev de dikter om?

Vilken sorts skådespel spelade de?

Vilka icke-litterära texter hade stor kulturell betydelse?

Samma frågor kan ställas till en antologi. *Texter* fallerar som sagt på området dramatik. Det visar sig att det också finns problem med epiken, särskilt vad gäller romaner, se nedan. I gengäld har den icke-litterära andelen blivit betydligt större. Vi har fått ett stort allmänskulturellt tillskott i form av poetiker, brev, självbiografier, biografier och dagböcker. Det är *New Historicism* som gör sig märkbart gällande. Det finns upplevelser, upplysningar och överraskningar att hämta här, till exempel Oscar Wildes brev till Bosie, Selma Lagerlöfs brev till Ellen Key, Dorothy Wordsworths dagboksanteckningar. Det är bra. Å andra sidan skapar i synnerhet de många breven problem när det gäller representativiteten, se nästa avsnitt.

Totalt rådvill blir man när man upptäcker att Karl Marx och Friedrich Engels *Det kommunistiska manifestet* är med i antologin. Ingen tvekan om att det är ett viktigt kulturhistoriskt dokument men hur är det då med alla de andra banbrytande dokumenten, *Nya testamentet*, deklARATIONEN från kyrkomötet i Efesos 451 att Maria är Guds moder, Luthers teser på kyrkporten, deklARATIONEN av de mänskliga rättigheterna, de fria författningarna, Freuds psykoanalys? När dörren till kulturhistorien väl öppnats

blir kraven på urvalsprinciperna höga. Jag kan inte se att Marx och Engels har mer rätt att finnas med i antologin än de andra exempel jag nämnt. Som Gallagher och Greenblatt skriver i *Practicing New Historicism* (2000): »If an entire culture is regarded as a text, then everything is at least potentially in play both at the level of representation and at the level of event.« (s. 15). Redaktörerna har i efterordet nämnt att de har vidgat ramarna för litteraturläsningen men de anger inte efter vilka principer det har skett.

## Representation eller komplettering?

»Antologin innehåller representativa bidrag från mer än fyrahundra femtio författarskap ur den svenska litteraturen« annonserar baksidestexten. Det gäller som sagt inte dramatiker. Henrik Ibsen är representerad med ett brev och två dikter; han får sammanlagt tre spalter. Som jämförelse kan nämnas att den grekiske lyrikern Pindaros får nio spalter. Presentationen av Henrik Ibsen är således varken kvalitativt eller kvantitativt representativ för hans betydelse. Antologin är inte representativ för den europeiska dramatiken.

Se därefter på Selma Lagerlöf. Hon presenteras med *En saga om en saga* och tre brev. Här förutsätts det att studenterna känner till *Gösta Berlings saga*, *Nils Holgerson*, *Jerusalem* och så vidare. Men gör de det idag? Av Knut Hamsun får läsarna ett utdrag ur *Fra det ubevidste Sjæleliv*. Det är allt. Här förutsätts studenten veta att det handlar om författaren till *Pan* och *Svält*. Systrarna Brontë representeras av fyra brev från Charlotte Brontë, men hon och Emily Brontë är kända för sina romaner. Jane Austen presenteras med ett utkast till en roman, inte med utdrag från de romaner som gjort henne känd. Goethe har getts mycket stort spaltutrymme, men inte *Faust*, och för Werthers vidkommande finns det inte med något annat än en dikt till honom. Om man vill läsa något av Stendahl

får man ett utdrag från hans självbiografi *Henri Brûlard*, men inte något ur *Le Rouge et le Noir* eller *La Chartreuse de Parme*.

Exemplen visar på ett mycket stort representationsproblem i antologin. Det är således inte bara dramatikererna utan också en rad prosaförfattare som inte finns representerade med de texter som de är berömda för. Varför inte? Jag föreställer mig att redaktörerna har velat införa förnyelse i kanon, eller att de förutsätter mycket stora förkunskaper hos studenterna. Det kan finnas andra anledningar, men oavsett vilka anser jag ändå att detta problem är mycket allvarligt. Som antologin ser ut nu fungerar den faktisk bäst för garvade litteraturhistorielärare. För mig är det således intressant att läsa Selma Lagerlöfs brev till Ellen Key och utdraget från Stendhals självbiografi. Som »textunderlag för grundkurserna i litteraturvetenskap« (baksidestexten) kan de verkligen föranleda diskussioner om vilket syfte antologin egentligen tjänar.

## Från Gutenberg till Google

Redaktörerna försvarar i efterordet utelämnandet av texter på främmande språk med att de »med lätthet« hittas på nätet: »några få klick – och SAPFO, MILTON eller HEINE återfinns på originalspråk, ofta med utförliga kommentarer«. Redaktörerna lovar dessutom att kommentarer till texterna ska bli tillgängliga via nätet.

Med dessa upplysningar placerar sig antologin i en övergångsfas mellan den tryckta boken och internet som undervisningsmaterial. Det är en oerhört central problematik som här blir synlig. Det är ingen tvekan om att utvecklingen är på väg från Gutenberg till Google. På Københavns Universitet har en storstilad omläggning påbörjats, som med tiden kommer att göra den tryckta boken överflödigt, stänga bibliotek och flytta över lönekostnader från bibliotekarier till IT.

Övergångsfasen kommer att bli svår för alla, också för antologiredaktörer. Man kan tänka sig många andra möjliga lösningar än de som denna antologis redaktörer har valt. Varför inte lägga ut alltihop på nätet? Då kunde man via lämpliga länkar få med allt det som nu saknas: dramatikererna, romanförfattarna, texter på originalspråk, kommentarer och mycket mer. Man kan också tänka sig alternativ som kombinationer av tryck och nät. Man kunde till exempel trycka alla texter på originalspråk och sedan hänvisa de läsare som inte förstär dem till svenska översättningar på nätet!

## Periodisering

### Val av perioder i *Texter*

Periodiseringsproblematiken kan få vilken litteraturforskare som helst att gå in i en kris. Och redaktörerna för *Texter* har då inte bidragit till någon lösning av problemet.

Redaktörerna placerar antologins texter i fem perioder: »Antiken«, »Medeltid och renässans«, »1600-talet«, »1700-talet« och »1800-talet«. Perioderna har således dels beskrivande rubriker, dels rena siffrerubriker. Det är en inkonsekvens man stöter på vart man än ser. Varför inte ge alltihop rubriker i form av siffror? Det förekommer också en språklig inkonsekvens när det gäller bruket av bestämd och obestämd ändelse, »Antiken«, »1600-talet«, men »Medeltid och renässans«.

Den kvantitativa fördelningen av texter och sidor på de fem perioderna ser ut på följande sätt:

Antiken, som här sträcker sig från ca 700 fKr till 500 eKr, alltså ca 1 200 år, får 282 texter och 200 sidor.

Medeltid och renässans från ca 500 till ca 1600, ca 1 100 år, får 303 sidor och 262 texter.

1600-talet sträcker sig över 100 år och får 100 sidor och 139 texter.

1700-talet sträcker sig över 100 år och får 221

sidor och 261 texter.

1800-talet sträcker sig över 100 år och får 604 sidor och 679 texter.

Den kvantitativa fördelningen är inte överraskande. Den är ganska traditionell. Man kunde i efterordet ha reflekterat över fördelningsnyckeln, och den kunde ha varit en annan. Vilka är argumenten för att 100 år från 1800 till 1900 är de hittills viktigaste i europeisk kultur? Och hur kommer det sig att 1200 års medeltid och renässans får samma antal sidor som 100 års 1700-tal? Varför är nyare perioder viktigare än äldre? Handlar det om kvalitativa överväganden eller rör det sig bara om en allt större kvantitet tillgängliga texter?

### Författarnas födelseår

Redaktörerna inför inom var och en av perioderna en märklig kronologisk princip: texterna placeras efter *författarnas födelseår* »vilket medfört att vi frångått vissa traditionella inplaceringar eller grupperingar« (*Texter*, s xxiii).

Detta val bidrar till att förstärka tendensen till minimalt ingrepp från redaktörernas sida. Det är utan tvekan uppfriskande. Samma princip har Thomas Bredsdorff och Anne-Marie Mai för övrigt använt i sin lyrikantologi på 1563 sidor, *1000 danske digte*, (Rosinante 2000), men Bredsdorff och Mai är konsekventa. De har ingen som helst annan indelning än den. Då fungerar det. Men födelseår i kombination med traditionella periodindelningar som i *Texter* blir rörigt. Man har således bibehållit beteckningen »renässans« och valt att avsluta den med Erasmus av Rotterdam (1466-1536) och det utvalda verket av honom från 1509. Redaktörerna har hamnat i renässans-svårigheter. Shakespeare tillhör alltså inte renässansen enligt denna antologi och Tycho Brahe, om han nu hade varit med, hade inte heller gjort det. Redaktörerna kan helt enkelt inte visa att »renässansen« i Nordeuropa infaller ca 200 år efter den italienska renässansen. Redaktörerna avslutar på så sätt renässansen innan den över

huvud taget har börjat i Skandinavien.

Till och med de rena sekelbeteckningarna för perioder orsakar problem eftersom redaktörerna flera gånger placerar en författare ologiskt. Shakespeare (1564-1616) levde 36 år i 1500-talet och 16 år i 1600-talet och han skrev minst hälften av sina verk på 1500-talet. Varför ska han placeras under 1600-talet? Varför ska Boethius, född ca 524, placeras under Antiken medan Prudentius, född ca 530, placeras under Medeltid och renässans? Hjalmar Söderbergs text om den herrelösa hunden är en mycket bra och tankeväckande avslutningstext för antologin men Söderbergs årtal 1869-1941 anger att han har levt flest år under 1900-talet (41 mot 31).

### I begynnelsen var grekerna

Grekland som »kulturens vagga« är en gammal käpphäst som denna antologi för vidare, *Litteraturens klassiker* börjar på samma ställe. I efterordet påtalar redaktörerna att arabisk bysantinsk, persisk, indisk och kinesisk litteratur borde ha varit representerade; de hoppas på att kunna ge ut separata band om dessa kulturer. Dessa förhoppningar inför framtiden rätar inte ut den förvriddning av det europeiska kulturarvet som antologin nu representerar.

Arabisk kultur och litteratur borde åtminstone vara representerad med utdrag ur *Koranen*, exempel på arabisk vetenskap, en berättelse från *Tusen och en natt* och man kunde i medeltidsavsnittet ha gett exempel på arabisk-spanskt samarbete och motarbete. Att inte ha med arabisk kultur som en av ingångarna till studierna i europeisk kultur och litteratur är inte bara undanhållande av fakta, det är i våra dagar också en fatal brist på »omsorg i rättan tid« (»Rettidig omhu« A.P. Møllers valspråk). Litteraturforskare borde kunna ge sitt bidrag till integrationen genom att visa nya och gamla svenska medborgare den inspiration som arabisk kultur alltid har varit för Europa.

Bibeln finns inte representerad i antologin, varken med *Gamla Testamentet* (den hebreiska bibeln), som skulle kunna placeras under exem-

pel på litteratur från Främre Asien (tillsammans med *Gilgamesh*), eller *Nya Testamentet* som hör till grekisk antik kultur. Härigenom utelämnas de texter som utan någon som helst tvekan har haft den största betydelsen för europeisk kultur och man utelämnar litteratur av världsklass: Psaltaren, Höga visan, berättelsen om Josef och hans bröder, Jobs bok, bebådelsen, julevangeliets, passionshistorien, Uppenbarelseboken – you name it. Man kan inte ens utgå ifrån att dagens studenter känner till dessa texter.

Man kommer att kunna invända att det inte finns plats. Då hade man kunnat spara lite på grekerna och romarna, som är rikligt representerade, eller man kunde ha delat antologin i två delar. Jag har mycket svårt att förstå och acceptera dessa utelämnanden.

## Norden

Det nordiska är ett problem överallt i Skandinavien. De institutioner som kallar sig nordiska är institutioner för de nationella ämnena med lite utblick mot de andra länderna. Detsamma gäller det nordiskas representation i litteraturvetenskap. Det är alltså inte antologins fel att det danska och norska är så tunt representerat. Men den har gjort det mycket värre. I *Litteraturens klassiker* har danska och norska var sitt eget band. I den nya antologin är representationen av dansk litteratur mycket snål och representationen av norsk litteratur en ren förolämpning.

Rubriken Norden under »Medeltid och renässans« är missvisande. Den skulle ha hetat fornisländsk eller fornordisk och Saxo skulle inte ha placerats där utan under »Latin«. Eftersom antologin är svensk är det förlåtligt att svensk medeltid dominerar men att Norge och Danmark inte alls finns representerade med någon medeltidsdiktning är faktiskt magstarkt. *Draumkvedet* finns inte med, den berömda norska pendangen till *Den gudomliga komedin* (som är med) och *Tundal-visionen* (som inte är med). Den svenska litteraturforskaren Bengt R. Jonsson säger sig ha argument för att de nord-

iska balladerna ursprungligen var norska. Vara hur det vill med den saken, de danska versionerna är tidigast nedskrivna och de bästa ur estetisk synvinkel. Läs »Elverskud«, »Harpens kraft« och »Ebbe Skammelsen« i de danska versionerna så blir det uppenbart varför dessa texter är så berömda. Det finns dessutom många fina norska ballader, till exempel »Hellig Olavs væddefart«. Från reformationsdebatten är Olav Petri representerad men var finns de katolska motparterna, den återhållsamme svenske Peter Gallen och den skarpe danske Povl Helgesen (som hade en svensk mor)?

Låt mig fortsätta med det danska. Med utelämnandet av Per Ræv missar antologin en glimt av nordisk trubaduryrik, med utelämnandet av Tycho Brahe saknas Nordens mest utpräglade renässansfigur, som också var en duglig diktare. Redaktörerna är intresserade av att jämföra översättningar. De återger utdrag från Haqvin Spegels *Guds Werk och Hvila*. De kunde med fördel ha tagit med ett utdrag ur Anders Arrebos *Hexämeron*, som är en tolkning av samma text av du Bartas och man hade kunnat placera Johannes Jørgensens översättning intill Lisa Lundhs av Franciskus av Assisis »Sången om broder Sol«. Thomas Kingo hade kunnat ge barockens elegier flera dimensioner än de ganska få svenska som finns med, han hade kunnat bidra med stor poesi (»Chrysellis, du mit hjertes guld«) och med komik (*Sæbygaards koklage*). Holberg finns inte representerad med sina komedier men annars är representationen av Brorson, Ewald och Baggesen ok. Man kunde ha rättat till det förargliga utelämnandet av Cervantes *Don Quijote* genom att återge ett prov på Charlotte Dorothea Biehls översättning till danska. Man kunde ha varit så pass generös att man hade tilldelat Georg Brandes en plats i nordisk litteraturhistoria i stället för att bara ta med ett klipp om danska förhållanden från inledningsföreläsningen 1871. Å andra sidan ska det sägas att Georg Brandes – som annan litteraturkritik – inte alls fanns med i *Litteraturens klassiker*. Herman Bang var en duglig lit-

teraturkritiker, men det var som journalist och författare han nådde de höga höjderna.

## Utformning och formalia

### Vikten

En lustläsare kan med hjälp av båda händerna transportera sig själv och boken på 2,23 kg till fätöljen. Sitter man där får man lägga boken i knäet, för det går inte att hålla den i händerna. Det kan fungera, förutsatt att man har ögon eller glasögon som är starka nog till att läsa de små bokstäverna på detta avstånd. Har man ett bord i närheten kan boken ligga kvar där tills nästa gång man vill lustläsa.

För en student blir det värre. Han eller hon kan självfallet göra som lustläsaren, men en lärobok ska kunna transporteras till undervisningslokalen där texterna diskuteras. Det blir tungt och besvärligt. Det behövs en mycket stor ryggsäck, det blir väldigt tungt när det också ska finnas plats till andra böcker, träningskläder, vattenflaska, iPod, sminkväska, paraply och frukt. Alternativt får studenten ha ett bokskåp på universitet, men i så fall kan han eller hon inte förbereda sig hemma. Efterordet deklarerar att syftet med boken är »praktisk-pedagogiskt«. Praktisk är den i alla fall inte.

### Numrering och rubriker

Alla texter i innehållsförteckningen har försetts med ett nummer, 1664 texter allt som allt. »Tanken är att det på detta sätt skall bli lättare att orientera sig i antologin, och att litteraturhänvisningar vid t. ex. tematiska studier därmed avsevärt skall kunna förenklas« (*Texter*, s. xxiii). En utmärkt idé, men det är bara det att numreringen inte följs upp i brödtexten. Sitter jag och läser *Havamål*, vet jag alltså inte vilket nummer den texten har och därmed faller den »avsevärda« förenklingen platt till marken. Inte praktiskt.

Också på en annan viktig punkt följs inte

innehållsförteckningen upp i brödtexten. Alla underrubriker har försvunnit. Antiken delas till exempel i innehållsförteckningen upp i »Grekisk litteratur« och »Romersk litteratur« men dessa rubriker är borta i brödtexten. När jag på sidan 110 är klar med Plotinos, följer omedelbart Lucretius – utan någon som helst markering av att man nu har gått över från grekisk till romersk litteratur.

Att numreringen inte följs upp i brödtexten får ses som rent slarv eller som ett resultat av tidsnöd; de saknade underrubrikerna sparar naturligtvis på dyrbart utrymme. Men praktisk, pedagogisk eller estetisk är inte det-ena-efter-det-andra-principen.

### Layouten

Bokstäverna är oerhört små. Radavståndet litet, pappret tunt och texten är satt i två spalter. Jag får huvudvärk efter en halvtimme. Yngre ögon kan förmodligen läsa under längre tid men layouten är under alla omständigheter oändligt tråkigt och tröttande. I de längre prosapassagerna blir det spalt upp och spalt ner utan någon uppmuntran för ögat. Här har ekonomiska aspekter säkerligen haft betydelse. Man har inte ens haft råd med en professionell grafiker; den ena redaktören har själv stått för det grafiska.

### Presentationen av texterna

Redogörelsen för redaktörernas presentation av texterna är snabbt avklarad, för bortsett från författarens födelse- och dödsår finns det ingen. Texterna återges utan någon som helst introduktion, utan källhänvisningar och utan realkommentarer. I efterordet »hoppas« redaktörerna som sagt att någon gång kunna göra sådant tillgängligt på nätet.

Jag kan absolut förstå visionen om att samla allt i en bok, jag inser att boken inte kan vara större än den är. Jag kan också förstå att redaktörerna kan ha ett slags minimalt-med-kommentarer-ideal. Men boken lider avsevärt av detta och det är fel ställe att spara plats på. De saknade upplysningarna och kommentarerna

gör i det långa loppet boken obruklig utan en rad tilläggshjälpmedel i form litteraturhistorier eller google-sökningar. Lustläsaren förstår till exempel inte ett dyft av brottstyckena från *Iliaden* och *Odyssén* utan introduktion och studenterna skall nu förutom de 2,23 kg också släpa runt på en bärbar dator för att kunna utnyttja boken. Hela meningen med en jättebok, där *allt* finns med, går ju förlorad om denna bok inte kan användas utan tilläggsböcker. Med tanke på *tabula-rasa*-principen, att texterna skall meddelas läsaren utan förhandssynpunkter, så är den ju en illusion, redaktörernas synpunkter finns redan implicit närvarande i och med periodindelning och texturval.

Det är inte heller bra att vänja studenter vid avsaknad av källhänvisningar. Det upplyses inte om när eller under vilken titel originaltexterna utkommit, från vilka utgåvor de har hämtats, lika lite som titel och årtal på översättningarna har angivits. Principen om att man bara genom ett par klick på nätet ska ledas till originaltexten är en illusion för studenterna får inte veta hur originaltiteln lyder eller när och var originaltexten utkom.

F.J. Billeskov Jansen anger i *Den danske lyrik I–IV, 1961–1963*, framför varje författare en kort introduktion på 5–10 rader. Billeskov är en mästare på att formulera stor kunskap och insikt i dessa korta, pregnanta inledningar. Längst bak i varje band finns det källhänvis-

ningar till var och en av texterna och i ultrakorta noter längst ner på sidorna förklaras svåra ord. Thomas Bredsdorff och Anne-Marie Mai anger inga periodrubriker och inga författarintroduktioner men de tillhandahåller i enlighet med god akademisk sed textupplysningar och källhänvisningar och i vanskliga fall förklaringar på enstaka glosor. Man borde ha följt Bredsdorffs och Mais principer. De skär bort allt som har med värderingar att göra men ger nödvändiga upplysningar om fakta.

## Slutsats

Sammanfattningsvis vill jag säga att *Texter* är ett övergångsverk mellan litteraturvetenskap och *Cultural Studies*, mellan boktryck och internet, mellan representativitet och komplettering, mellan globalisering och nationalism, mellan minimalistisk renhet och akademisk latet, mellan kvantitet och kvalitet. I övergångssituationer kan bilden bli suddig, nytt kan tona fram, gammalt försvinna, fördelar uppnås och barnet kastas ut med badvattnet. Jag rekommenderar i detta läge en löpande revidering och varnar svensk litteraturvetenskap för att låsa sig fast vid enbart denna antologi.

*Översättning från danskan  
av Linda Östergaard*

# NÅGRA SYNPUNKTER PÅ ODLANDET AV PRYDNADSBLOMMOR

»Det nya har åtminstone en förtjänst  
– och det är just att det är nytt!«

Slår man i lexika upp ordet »antologi« hamnar man förr eller senare i naturen: »collection of the flowers of verse«, som *Oxford English Dictionary* förklarar ordet. Och man anför också den utdöda betydelsen »A treatise on flowers (A distinct use, on the analogy of zoology, ornithology, etc.)«. Bakgrunden till denna »naturalisering« av antologin är naturligtvis den förste antologisten, Meleager, som sammanställde kärnan av den palatinska antologin – *Anthologia Helenike* – strax före år 0. Antologin innehöll dikter från 600-talet före vår tidräkning och skulle komma att sträcka sig ända fram till 1000-talet. Och Meleager kallade sitt urval av epigram för *Stephanos*: krona eller blomstersamling.

Se där förklaringen till att så många antologier pryds av en blomsterkrans, gärna präglad på bandets framsida. Antologin som blomstersamling blev närmast en egen nisch i bokutgivningen, man hittade den på bokhandelns lyrikhyllor eller bland presentböckerna – och bland konfirmandens presenter. Den finns fortfarande, men intar inte någon särskilt framträdande plats i bokhandeln. Det är en typ av bok som aldrig blir omtalad på kultursidorna, som inte ges ut av de största förlagen. Dess bästa dagar har nog varit.

Idag hittar jag den i en lite annorlunda form i bokhandeln. I sin moderna form kan den heta *Istället för en blomma*, utgiven på Känguru förlag 2007 i redaktion av Leif Eriksson. Fast blommorna följer med på köpet: antologin består av dikter ur den klassiska svenska littera-

turen av Creutz eller Stagnelius eller Karlfeldt och många andra, vilka beledsagar vackra färglitografier ur den svenska floran. Ändå tycks Eriksson i sitt förord till boken vara omedveten om (åtminstone låtsas han det) antologins ursprung som blomstersamling.

Antologier vill alltså bli till *natur*. De bryter ut och samlar ihop höjdpunkter ur mänsklighetens kulturella produktion för att föreviga dom, göra dom självklara, till – natur. Men medlet är alltid kultur.

I sin studie av hellenistiska epigram, som mycket riktigt bär titeln *Poetic Garlands*, menar Kathryn J. Gutzwiller att redan mycket tidigt var »the aesthetics of editing« lika viktig som poetens »aesthetics of composition«: antologierna, som Meleagers *Stephanos*, bildade i sig estetiska enheter, medvetet redigerade för att en viss effekt skulle uppnås. Och antologisten betonade sin »ability to project a personal style«, samtidigt som antologin ju byggde på variation.

I viss mån gäller längtan att bli natur också för de antologier som är betydligt mer prosaiska än de romantiserande blomstersamlingarna. Antologier kan numera vara rätt törnebeströdda vandringar i den senaste teoribildningen. Eller arbetsredskap, vardagliga men jättelika samlingar av den typ som bildar underlag för undervisning. De kan heta sådant som *The Norton Anthology of American Literature* eller *Anthologie de la littérature congolaise d'expression française* eller *Litteraturens klassiker*. Men de syftar gärna till den kulturella auktoritet som får deras urval att framstå som naturgivet.

Anders Johansson pekar i *Tidskrift för lit-*



*teraturvetenskap* 2001:2 på hur Lennart Breitholtz antologi *Litteraturens klassiker*, som legat till grund för svensk akademisk litteraturundervisning i femtio år, blivit till »ett slags andra natur«. *LK* (som dess lika självklara som felaktiga förkortning kommit att lyda – men det är bara i den mest konservativa av ideologiska föreställningsvärldar som klassiker stavas med en versal begynnelsebokstav) är helt enkelt en antologi som förverkligat sig själv.

Och naturligtvis är denna naturalisering av ett urval texter som »klassiker« djupt problematiskt, som Johansson skriver:

Det allvarliga, det som måste uppmärksammas, är den ideologi, den litteratursyn, som inte bara ligger till grund för det fortgående bruket av *Litteraturens klassiker*, utan också – vilket är det mest infernaliska i det hela – *reproduceras* genom detta bruk.

Men också *Litteraturens klassiker* är ett urval – och det är någon som gjort det. Antologier är inte sedimentering ur kulturhistorien, inte naturligt urval. Någon väljer – men med *Litteraturens klassiker* har detta urval kommit att skymmas eller döljas som handling och i stället framstår det som naturgivet. Men det egentligen problematiska med exempelvis *Litteraturens klassiker* är inte den litteratursyn som urvalet bygger på, utan de konsekvenser urvalet får: vilka läspraktiker ger en antologi möjligheterna till, och vilka förhindrar den?

I själva verket kunde man betrakta *Litteraturens klassiker* som ännu en korrupsions-skandal i ett redan illa utsatt ämne: jävnsfiaskona i Vetenskapsrådet, ett system av sakkunnigförfaranden som förlorat all legitimitet genom att det under en lång följd av år överlåtits på alltför få personer, och med exempelvis »lojalitet« som ett viktigt urvalskriterium vid tjänstetillsättningar. Och så *Litteraturens klassiker*: urvalet är inte motiverat, många av de äldsta texterna ges i översättningar som inte har mycket med originalen att göra... Egentligen är det inget fel med de texter som finns medtagna som sådana (vore bara översättningarna ibland lite bättre, och så

vidare), men luckorna, det som *inte* finns med, är det som gör att *Litteraturens klassiker* idag framstår som en alldeles för enkelt framodlad räcka »klassiker«.

Att *Litteraturens klassiker* så länge överlevt i en central position säger något om svensk litteraturvetenskap, om dess ovilja och aktiva motstånd mot varje form av förändring: teoretisk, pedagogisk eller av urvalet texter vi undervisar eller forskar på. *Litteraturens klassiker* duger, just genom sin centrering på nedärvda »klassiker«, inte till att dra linjer, pröva orsakssammanhang, pröva olika sätt att förstå litteraturen – här tillåts inga sidobelysningar, inga perspektiv underifrån. En gång en praktisk hjälpreda, är antologin idag ohjälpligen en begränsning av vårt ämne, av möjligheterna att undervisa utifrån de olika perspektiv som aktualiserats i den moderna litteraturvetenskapen.

Också yngre lärare har förlitat sig på antologin – och om, som Johansson skriver, »bekvämlighetsskäl« motiverat antologins ställning i undervisningen, då är vi riktigt illa ute. Och när nu en ny, med *Litteraturens klassiker* konkurrerande antologi, finns tillhanda, *Texter från Sappho till Strindberg*, hör jag lärare avvisa boken med argumentet att den är för tung. – Slapp och svag, är det så vi vill att svensk litteraturvetenskap skall beskrivas? Men visst: *Texter* erbjuder hårt arbete. Den går inte att anteckna i, därtill är den typografiskt för hopträngd. Texternas ursprung finns, liksom i *Litteraturens klassiker*, inte angivet. Några ordförklaringar ges inte till äldre svenska texter – samtidigt som det är befriande att se en antologi där svenskt och osvenskt sammanförts. Modernare lyrik, som i *Litteraturens klassiker* återges på engelska, tyska eller franska, ges här bara i svenska översättningar. Man hoppas att förlaget å det snaraste infriar det löfte redaktörerna ger i efterordet: »Textkommentarer, tillkomstdiskussioner och ordförklaringar kräver för vissa verk betydande utrymme. Tanken är att en kommentardel till antologin skall skapas och i sin helhet finnas tillgänglig på nätet.«

Men en hastig vandring på nätet visar att flera universitet och högskolor redan denna termin baserar sin grundundervisning på *Texter*: så förklenat kanske ämnet ändå inte är?

När Johansson skrev om *Litteraturens klassiker* var hans mening inte att vi skall sluta undervisa utifrån kanon:

Poängen är inte att man ska sluta studera klassikerna, snarare tvärtom: det gäller att återerövra litteraturhistorien, slå hål på skenet av natur genom att behandla klassikerna som något alltigenom förgängligt, det vill säga historiskt.

Det är också min åsikt: grundundervisningen skall ha sin tyngdpunkt i kanon. Men den kan ha det bara på vissa villkor, och det viktigaste av dem är att kanon skall diskuteras, hur kanon bildas, dess historia, hur kanon upprätthålls. Frågan är då vad de två antologierna, *Litteraturens klassiker* respektive *Texter* ger för bild av svensk litteraturvetenskap.

När redaktörerna Dick Claésson, Lars Fyhr och Gunar D Hansson kallar sin antologi för det – i vårt sammanhang – verkligen lågspråkliga *Texter från Sapfo till Strindberg* gör man en viktig markering. När jag läste grundkurserna i litteraturvetenskap på mitten av sjuttioalet hette antologierna *Litteraturens klassiker* och *Sveriges litteratur*. Idag heter Stockholmsstudentens kursantologier *Svensk litteratur* och – *Litteraturens klassiker*. Dessa antologier betonar det nationella och det klassiska, och bifogar de signaler om vördnad inför Arvet och Bildningen som skrämmt alltför många litteraturvetare till osjälvständig tystnad. Den nya antologin betonar något annat: för mig signalerar en titel som *Texter* just en existensform för litteraturen, den betonar att detta är olika texter, ur olika sammanhang och av olika status. Och mest av allt betonar den att detta är ett arbetsmaterial, denna samling av bokstäver skall icke traderas utan arbetas med, studeras, analyseras, diskuteras.

Att recensera antologier ur perspektivet av deras urval i enskildheter är inte särskilt intressant. Priset för antologin är ju allt som lämnas åt

sidan. Jag kan tycka att urvalet i *Texter* blir mer nyckfullt ju närmre vår tid vi kommer, vilket är ett av antologiseringens vanligaste problem. Jag kan alltid önska mig ett annat urval av Strindberg, önska mig mer av Nerval, ett utsnitt ur Prudentius *Psychomachia* hade varit betydligt viktigare än de dikter som nu finns. Och så vidare. Tommy Olofsson önskade sig i sin recension av *Texter* mer av Hjalmar Söderberg, och tyckte att Strindberg »som vanligt får breda ut sig.« (*Svenska Dagbladet* 23/2/07) Själv kunde jag önska mig allt av Strindberg i antologin – men för all del också allt av Söderberg. Den enda antologin värd namnet samlar helt enkelt all världens texter i en enda jättelik bok, kallad *Universum*. Nå. De enda som har julafton i sammanhanget är de som sammanställer antologierna: önskelistor får vi skicka någon annanstans. Istället vill jag försöka se vilken bild av svensk litteraturvetenskap man kan konstruera utifrån *Texter*, låt vara att den bilden inte kommer att vara korrekt i detaljer eller fullständig.

Gör man samma analys utifrån *Litteraturens klassiker* framträder alltså, som Johansson visade, svensk litteraturvetenskap som *nature morte*: dess underlag är en död massa av texter varav många i mycket dåligt skick. En vetenskap utan vilja till förändring eller förnyelse – vilket i de flesta vetenskapliga sammanhang är självklarheter, eller själva motorn i arbetet. Eller: en vetenskap som vårdar sig om sitt arv, om den nedärvda traditionen? Jo, visst, det låter sig sägas – men varför är då texterna i så dåligt skick?

Intressant nog så visar sig *Texter från Sapfo till Strindberg* i hög grad vidareföra urvalet i *Litteraturens klassiker*. På min institution är *Litteraturens klassiker* fortfarande underlaget, och min granskning ger vid handen att de flesta av de texter vi har på våra litteraturlistor för Litteraturvetenskap I (alltså första terminens studier) finns med i *Texter*. De viktigaste undantagen är naturligtvis dramerna, där *Texter* har tvingats avstå all dramatik, och några romaner (som *Texter* likaså avstått ifrån). Däremot

är många av översättningarna betydligt bättre. Inte bara modernare utan också bättre, mer trogna mot originalen, samtidigt som de har estetiska kvaliteter. En viktig poäng med *Texter* är att den på ett helt annat sätt än *Litteraturens klassiker* tillåter undervisande lärare att problematisera översättningen som praktik. *Texter* rymmer exempelvis tio olika översättningar av Sapphos »Gudars like«, från Franzéns två översättningar (ack, söta läppars rosenknopp!) från 1790-talet, fram till Magnus William-Olssons och Vasilis Papageorgious samarbete 1999. Det handlar inte bara om olika översättares val, utan om att översättningarna bildar en historisk räckta – de skvallrar om sin tid och dess syn på text, författare och översättning.

Den här typen av finesser är *Texter* fylld av. Kombinationen av traditionellt kanonurval och tilläggsmaterial gör den i god mening användbar eller undervisningsbar. I en stencilerad »lärrarhandledning« till antologin tipsar redaktörerna också om sätt att använda antologin. Man kan i den följa poetikens texter från Aristoteles och fram till Stella Kleves och Mathilda Malings samarbete. Man kan följa kvinnohatets litteratur – men också motståndet: ett utdrag ur *Romanen om rosen* finns med, men den står inte oemotsagd, man kan också läsa Christine de Pisan, ur *Kvinnostaden*.

Samtidigt som *Texter* respekterar kanon, vidareför och varierar den, så har antologin alltså här en mycket mer prosaisk framtoning. Vi märker det redan i titeln. Och en enda bok i stället för 15-20 volymer: här handlar det om en bok ägnad praktisk användning – att försöka läsa den liggande på rygg leder nog till en för tidig död. Inte heller iakttar man så ängsligt den sedvanliga epokindelningen, utan övergår i århundraden snarare än romantik och realism.

Det gör också att *Texter* tycks mig bättre ägnad det som litteraturvetenskapen måste våga idag, nämligen lära ut och diskutera vetenskapliga förhållningssätt till litteratur, vad det kan innebära att läsa, att skriva, att analysera text.

Att idag basera undervisningen på ett kanonbegrepp som klyver litteraturen i bra och dåligt, såsom *Litteraturens klassiker*, är inte särskilt relevant. Men med *Texter* som underlag tror jag att undervisningen kan baseras på kanon, samtidigt som kanon kritiskt granskas.

*Texter* utvidgar alltså litteraturbegreppet. Åtminstone om vi jämför med *Litteraturens klassiker*. I den nya antologin ingår texter som Comenius om undervisning, eller Burke om det sublima, Wollstonecraft om kvinnans rättigheter, eller Eckermans samtal med Goethe, och Marx och Engels *Manifest*. Här finns, jämfört med *Litteraturens klassiker*, betydligt mer av dagböcker och brev, mer av vad som tidigare fått bli bakgrund till det »klassiskas« förgrund.

Nå, har vi då nu fått den bästa av antologier, kan nu litteraturvetenskapen återigen slå sig till ro och belåtet somna om? Tvärtom: också *Texter* betalar ett högt pris för sitt urval. Trots antologins uppenbara kvaliteter kan jag fortfarande tycka att den är för konventionell i sin betoning av den klassiska litteraturen, jag hade gärna sett ett betydligt större inslag av satirer och parodier, av tillfällighetsdiktning och reseskildringar, av flygblad och lagtexter.

Och framför allt: detta är fortfarande Västerlandet som speglar sig självt. Är det alltså än idag, 2007, möjligt att ge ut en grundläggande textsamling för den moderna litteraturvetenskapen och låta dess urval bestämmas av texternas västerländska ursprung? Uppenbarligen – och ändå inte. I sitt efterord konstaterar redaktörerna avslutningsvis några begränsningar i urvalet: »Från början var tanken att också viktiga dramatiska texter skulle ingå, liksom att arabisk, bysantinsk, persisk, indisk och kinesisk litteratur skulle representeras. Det är vår förhoppning att vårt arbete kommer att följas av separata volymer inom dessa områden.« Hoppas kan man – men varför så blygsamma förhoppningar? Skall vi inte ha texter från indiska, afrikanska, arktiska och asiatiska kulturer, utöver de nämnda, i vår undervisning?

Men hur kan då litteraturvetenskapens grundundervisning se ut om den baseras på *Texter*? Det är lätt att instämma i Sara Danius sammanfattning av litteraturhistorien: den består idag »till övervägande delen av sex, våld och snusk.« (*Dagens Nyheter* 2/6/07) Är inte det en lysande utgångspunkt för den som vill göra litteraturhistorien angelägen idag?

Bästa texten? Självklart Pietro Aretinos bidrag på sidan 493, ur *Otuktiga sonetter* – se där en klassiker definierad: »Jag önskar detta ljuva kunde vara/ och vi fick bola intill tidens slut«.

Nu är varken kärlek eller klassiker eviga, båda tycks snarare vara effekterna av kulturella praktiker. Och de praktiker litteraturvetenskapen idag bör utsätta texter för är inte kanonisering, inte tradering, utan ifrågasättanden: den måste ställa frågor om varför dessa texter finns. Men inte som frågor om de intentionella handlingar som konkret skapar dem, utan som analyser av de villkor som möjliggör dem. Innebär det att formanalysen skall utgå? Inte alls: den är en väsentlig del i det konkreta arbetet med texterna som försöker förstå dem som diskurs, som händelser och därmed som historia, och inte som kanon och därmed som natur. Jag tror att den litteraturvetenskap som idag skall ha legitimitet och samhällsrelevans måste ställa frågor som mindre handlar om vad texten betyder och mer undra om varför den finns till: det handlar om Deleuzes frågor om »var? när? hur?« är en text.

Samhällelig relevans handlar om att motsätta sig makten. Litteraturvetenskapen försöker alltför lättvindigt göra det genom att hänvisa till eviga värden och traditioner. Jag tror att en bättre väg är att göra ämnet djupare historiskt (jag vet att varje läsare nu förstår att ett då och då infogat betydande av det »historiska« idag är ett diskursivt villkor för varje tal om litteraturvetenskapens nutid och framtid). Men det kan göras bara om litteraturvetenskapen vågar ställa frågor också om sig själv, om motiven till och villkoren för att denna på många vis underliga vetenskap faktiskt existerar och utövas. Det arbetet kan inte bestå i att antologisera sak-

kunnigutlåtanden från professorstillsättningar och kalla det vetenskap: vi måste ifrågasätta och granska de praktiker vi är delar av och själva utövar. Redan antologiseringen som praktik är ett problem jag mycket hellre skulle läsa en avhandling om, än ytterligare en studie i något eller några verk av ännu en fortfarande levande svensk författare.

Ingen antologi i världen kan lyckligtvis garantera att vi ställer dessa frågor till oss själva, eller att kritiska frågor ställs i den konkreta undervisningssituationen. Men det material vi undervisar på måste möjliggöra olika typer av frågor: de kan vara komparativa eller mediehistoriska, psykologiska eller diskursanalytiska, idéhistoriska eller queerteoretiska. *Litteraturens klassiker* gör inget för att underlätta detta frågande, tvärtom inbjuder antologin till naturbetraktelser. *Texter* möjliggör en modernisering av undervisningen.

Nu kan bara vårt användande av antologin på allvar pröva den, frilägga dess möjligheter och begränsningar. Det är en fantastisk bok – ändå är det min förhoppning att den så småningom ska visa sig bli förlegad, inaktuell och ett hinder för utvecklingen. Då visar vår vetenskap att den fortfarande vill något. Och vågar det.

Men fortfarande drömmer jag om en grundkurs i litteraturvetenskap, baserad på en enda text, en enda bok som inte är en antologi. Varje form av representativitet i textunderlaget skulle alltså vara borta – i stället en enda men livsviktig bok. Och lärarens arbete inriktat på att levandegöra denna enda text, möjliggöra den, visa på dess existensvillkor då och nu, dess relevans då och idag. En bok om vilken studenterna efteråt kunde citera den polske koncentrationslägerfånge som Alberto Manguel citerar i sin *Nattens bibliotek*: »Boken var min bästa vän, den svek mig aldrig, den tröstade mig i min förtvivlan, den talade om för mig att jag inte var ensam.«

– Frågan är bara vilken text det skulle vara.

# TEMA PERFORMATIVITET

# INGÅNG

PERFORMATIVITET HAR PÅ senare år fått en alltmer framträdande plats inom kultur- och samhällsvetenskaplig forskning. Inom den svenska litteraturvetenskapen har emellertid intresset för detta teoretiska område länge varit ljummet; desto mer etablerat är det hos flera av våra grannvetenskaper, inte minst lingvistik, teater- och genusvetenskap. En orsak till att teorin fått så starkt fäste just i dessa ämnen är begreppets historiska förankring i den brittiske språkfilosofen John Longshaw Austins tänkande om språket som handling, den amerikanska filosofen Judith Butlers teorier om kön, sexualitet och subjektivitet som diskursivt görande, liksom den tyska teatersemiotikern Erika Fischer-Lichtes estetiska teorier om konstnärlig teatralitet. Om Austin kom att bli ett slags portalfigur för performativitetsteori i allmänhet, kan Butler och Fischer-Lichte sägas representera två huvudspår på fältet från 1990-talet och framåt.

Inte bara i grannvetenskaperna, utan också i våra grannländer har performativitet som teoretiskt fält och forskningsperspektiv vuxit sig starkt under det senaste decenniet. I följd ägnade den danska tidskriften *Peripeti* (nr 6, 2006) ämnet ett specialnummer som berör allt från teaterinstallationer till performance och litteratur, tidigare i år utkom den norska litterära tidskriften *Vagant* (2007:1) med ett temanummer om performativitet. Att *TFL* nu tar sig an detta vida, mångskiftande och expanderande område säger möjligen något om teorins färdväg i allmänhet. I den mån ögonen nu börjar öppnas för ett performativitetstänkande också hos oss får det vara osagt huruvida detta främst har att

göra med svängningar i det litterära klimatet eller det litteraturvetenskapliga; skotten däremellan är knappast vattentäta. Fischer-Lichte hör till dem som betonar just betydelsen av förändringar inom konstens område. I *Ästhetik des Performativen* (2004) definierar hon med utgångspunkt i ett utvidgat konstnärligt fält en ”performativ vändning”, som på allvar tog fart i och med action- och performancekonstens framväxt under 1960-talet. Uppluckringen av tidigare genregränser innebar även att gränsen mellan verk och åskådare förändrades; att publiken i högre grad än tidigare blev deltagare.

Litteraturen har ingalunda förblivit opåverkad av denna förskjutning. Visserligen kan traditionella textformer som drama- och sångtexter per definition sägas vara knutna till performansens domän – de är texter skrivna i syfte att bli framförda. Och visserligen har man kunnat konstatera ett under vissa specifika perioder ökat intresse bland författare för litteraturens performativa möjligheter. Men under senare hälften av 1900-talet och kring millennieskiftet i synnerhet kan man tala om ett utvidgat litterärt fält, som i högre utsträckning än tidigare skulle kunna påkalla litteraturvetarens intresse för performativitetens område.

Fastän det performativa perspektivet ofta förknippas med de senaste decenniernas decentering av subjektet är sambandet med tidigare tanketraditioner uppenbara, inte minst i Butlers resonemang som bygger vidare på såväl filosofi och psykoanalys som talaktsteori och diskursteorier. I synnerhet denna förgrening av performativitet skulle i så måtto kunna beskrivas som en fortsättning på diskursteorins uppgörelse

med en hermeneutisk tolkningstradition, där betydelsen söks mellan eller bortom raderna.

Det kan vara värt att notera att det ökade intresset för performativitet som teoretiskt fält och perspektiv sammanfaller tidsmässigt med en tilltagande samhällslig individualisering och den närmast epidemiska spridning begreppet identitet fick under 1990-talet. Genom inriktningen på det enskilda framträdandet framstår performativitetstänkandet både som en direkt följd av och en reaktion mot dessa intimt förbundna fenomen. Så riktas ljuset mot hur maktstrukturer kontinuerligt upprepas och repas upp; häri ligger det kanske viktigaste svaret på frågan om perspektivets förtjänster. Dels kan de strukturer som vi oundvikligen är med om att återskapa bli synliga, dels framträder möjligheter till förändring genom de förskjutningar och fel som uppstår i dessa återkommande omtagningar.

Performativitetsteorin erbjuder med andra ord möjligheter till maktanalys och, i förlängningen, social förändring. Som alla teorier kan den sättas i spel eller, för att tala med dess egna termer, göras på många olika sätt. Detta nummer av *TFL* innehåller inte mindre än sex sådana ”göranden”. Tillsammans tecknar bidragen en bakgrund till ett performativitetsteoretiskt fält, samtidigt som de ger en bild av dagens pågående performativitetsforskning, om än utan anspråk på att representera topografin i alla dess delar.

De medverkande kommer från Sverige, Finland, Danmark, Tyskland och England. I artiklarna ges skiftande svar på frågan om vad performativitet är beroende på infallsvinkel och

material. Några av bidragen är mer teoretiska till sin karaktär, andra går i högre grad in för att omsätta det teoretiska resonemanget i konkreta analyser.

Artiklarnas spännvidd visar att performativitetsspektivets möjliga användningsområde varken begränsar sig till senmoderna eller moderna verk, eller till litteraturen i snäv bemärkelse. Bidragen öppnar sig inte bara mot texter och textanvändningar av skilda slag och från olika tider, utan också mot konstnärliga produktioner och processer som inbegriper andra plattformar för iscensättning än böcker, fler medier för framställning än det tryckta, fler artistiska register än de specifikt litterära, fler teoretiska problemställningar än de invant litteraturvetenskapliga. E.T.A. Hoffmans 1800-talsroman *Lebensansichten des Katers Murr*, Elmer Diktonius recension av den uppburne kollegan Jarl Hemmer, den iscensatt postuma biografien och performancedokumentationen *Claus Beck Nielsen (1963–2002)*, Eva Dahlgrens låt ”Jag klär av mig naken” och Bodil Malmstens blogg [www.finistere.se](http://www.finistere.se) är bara några av de fenomen som behandlas i detta nummer, som på så vis belyser det litterära fältets utvidgning.

Denna spännvidd i materialet antyder att performativitetsforskningen i många fall bryter med invanda föreställningar om och praktiker i förbindelse med det litteraturvetenskapliga ämnet. Den belyser behovet av att litteraturvetaren utvidgar sin vetenskapliga komfortzon, utvecklar förmågan att röra sig över ett utvidgat litterärt fält och i ett tvärvetenskapligt landskap, och öppnar sig för andra textformer än de som traditionellt omfattas av disciplinen.

Man kan som Wolfgang Behschnitt, som inledningsvis diskuterar framväxten av det som idag utgör ett performativitetsteoretiskt fält, pröva verktygen i en romananalys som också relaterar performativitet till performance som genre. Med hjälp av performativitets- och diskursteorier kan man som Kristina Malmio gå i närkamp med en recension för att belysa hur en författare under 1920-talet har använt kritikens domän till att parodiskt positionera sig själv på det litterära fältet. Kombinerar man istället performativitetsteori med rocktextstudier och en framförandeanalys kan man som Anna Biström studera sångtexten – musikvetenskapens och litteraturvetenskapens gordiska knut – och nå fördjupad förståelse för det meningsbärande sammanhang som uppstår i samspelet mellan tryckt text, framförd text, textjag och artistpersona. Artikeln påkallar värdet i att utforska andra vetenskapliga presentationsformer än de litteraturvetenskapligt inarbetade. Christian Lenemark demonstrerar hur ett självbiografiskt perspektiv kan komplicera bilden av hur Internet och författarbloggar används för en till de tryckta böckerna komplementär och delvis annorlunda självviscensättning. Det är också performativitet i relation till självviscensättning som Jon Helt Haarder till större delen uppehåller sig vid när han tecknar den strömning som uppträder i 1900-talets avslutande decennium och som han kallar för ”performativ biografism”, varur han presenterar otaliga exempel.

Det är ingen slump att flera av artiklarna behandlar just olika former för självframställan.

I dessa traditioner har man under århundradenas gång laborerat med närvaroskapande och performativa grepp för att gestalta den subjektproblematik som är central inom denna nisch. Man har självviscensatt sig som *görande*, som aktör i intima men också i offentliga sammanhang – som utbildande sig, resande, diskuterande, kritiserande, brytande regler och i olika avseenden upprepande och repande upp maktstrukturer på ett sätt som öppnar för social förändring, sett ur ett performativt perspektiv.

Vikki Bell utvecklar i sitt bidrag ett resonemang om de politiska och etiska möjligheter som ett tänkande i termer av performativitet ger. Utifrån Butler, Foucault, Nietzsche, Deleuze, Arendt och andra diskuteras politiska och moraliska betydelser av att betrakta mänskliga subjekt som performativa och diskursiva, som relationella framträdanden snarare än produkter av inre, en gång för alla givna essenser. Bells resonemang inbegriper en vidräkning med liberalismens autonoma subjekt, men stannar inte där. Vari består då det performativitetens löfte, som rubriken på hennes text talar om? I bokens förord skriver hon: ”The promise of performativity therefore must also be that those who utilize it reflect upon how their interventions themselves perform within a contemporary context of power relations. The political question does not come after the analytic therefore; they are entwined at the outset.”

*Kristina Hermansson & Lena Ulrika Rudeke*



# PERFORMA- TIVITETENS LÖFTE

Teori och/som politisk etik

av Vikki Bell

Bell (1967) är professor i sociologi vid Goldsmiths University of London, där hon bland annat forskar om subjektiveringsprocesser, etik, politisk och feministisk teori och samtida kulturteori. Performativitet används som ett nyckelbegrepp i Bells kritiska tänkande. Hon har bland annat gett ut *Feminist Imagination: Genealogies in Feminist Theory* (1999). Här presenteras, något förkortat, kapitel 1 ur hennes bok *Culture and Performance: The Challenge of Ethics, Politics and Feminist Theory* (2007). I den undersöker hon performativitetens utveckling och riktning, särskilt etikens möjligheter i förhållande till subjektivitet samt försöker på nya vägar förstå och föreställa sig det politiska.

# TFL

Denna artikel kan endast läsas i tidskriftens pappersupplaga vilken kan beställas via redaktionen.

För kontaktuppgifter, se under rubriken "Information för läsare" i menyn till höger!

# TFL

Denna artikel kan endast läsas i tidskriftens pappersupplaga vilken kan beställas via redaktionen.

För kontaktuppgifter, se under rubriken "Information för läsare" i menyn till höger!

# TFL

Denna artikel kan endast läsas i tidskriftens pappersupplaga vilken kan beställas via redaktionen.

För kontaktuppgifter, se under rubriken "Information för läsare" i menyn till höger!

# TFL

Denna artikel kan endast läsas i tidskriftens pappersupplaga vilken kan beställas via redaktionen.

För kontaktuppgifter, se under rubriken "Information för läsare" i menyn till höger!

# TFL

Denna artikel kan endast läsas i tidskriftens pappersupplaga vilken kan beställas via redaktionen.

För kontaktuppgifter, se under rubriken "Information för läsare" i menyn till höger!

# TFL

Denna artikel kan endast läsas i tidskriftens pappersupplaga vilken kan beställas via redaktionen.

För kontaktuppgifter, se under rubriken "Information för läsare" i menyn till höger!

# TFL

Denna artikel kan endast läsas i tidskriftens pappersupplaga vilken kan beställas via redaktionen.

För kontaktuppgifter, se under rubriken "Information för läsare" i menyn till höger!



# TFL

Denna artikel kan endast läsas i tidskriftens pappersupplaga vilken kan beställas via redaktionen.

För kontaktuppgifter, se under rubriken "Information för läsare" i menyn till höger!

# TFL

Denna artikel kan endast läsas i tidskriftens pappersupplaga vilken kan beställas via redaktionen.

För kontaktuppgifter, se under rubriken "Information för läsare" i menyn till höger!

# TFL

Denna artikel kan endast läsas i tidskriftens pappersupplaga vilken kan beställas via redaktionen.

För kontaktuppgifter, se under rubriken "Information för läsare" i menyn till höger!

# TFL

Denna artikel kan endast läsas i tidskriftens pappersupplaga vilken kan beställas via redaktionen.

För kontaktuppgifter, se under rubriken "Information för läsare" i menyn till höger!

# TEXT, TEATER, HANDLING

Om performativitet som litteraturvetenskapligt  
forskningsperspektiv

av Wolfgang Behschnitt

Behschnitt (1963), Dr. phil. och docent i skandinavisk och tysk litteratur vid universitetet i Freiburg i. Br. (Tyskland). Studier om bl a Strindberg och självbiografin (*Die Autorfigur: Autobiographischer Aspekt und Konstruktion des Autors im Werk August Strindbergs*, 1999), om litteraturens funktion i 1800-talets nationsbyggande (*Wanderungen mit der Wünschelrute: Landesbeschreibende Literatur und die vorgestellte Geographie Deutschlands und Dänemarks im 19. Jahrhundert*, 2006), om migrationslitteratur, orientalism, nyhistoricism samt ett flertal andra ämnen i korsningen mellan litteratur- och kulturanalys.

Performativitet har under de senaste tio till femton åren blivit ett nyckelbegrepp inom de estetiska ämnena, särskilt inom sådan litteratur-, musik- eller konstvetenskaplig forskning som har ett uttalat kulturvetenskapligt perspektiv och betraktar texter, musikstycken och bilder inbäddade i kulturella praktiker.

Vad menas då med performativitet? På vilket sätt och i vilka forskningssammanhang kan inriktningen på performativitet erbjuda något nytt? Vilka teoretiska och metodologiska frågor uppstår? Denna artikel är tänkt som en undersökning av performativitetens perspektivets möjliga nytta och problem. I ett första avsnitt försöker jag klargöra begreppets innebörd och vetenskapshistoriska bakgrund. Andra avsnittet undersöker performativitetens perspektivets användbarhet inom litteraturvetenskapen. Ett något längre tredje avsnitt försöker sig slutligen på en exemplifierande textanalys. Exemplet hämtas från tysk romantik: E.T.A. Hoffmanns roman *Lebensansichten des Katers Murr* i förhållande till tidens teaterkonvention och Hoffmanns egna erfarenheter från teatern.

## 1. Vad är performativitet? Handling och händelse

Begreppet performativitet betecknar ett forskningsperspektiv som blev aktuellt inom den amerikanska kulturvetenskapen omkring 1990, och med några års försening även i tysk forskning.<sup>1</sup> Performativitetens perspektiv vänder forskarens uppmärksamhet mot kulturella handlingar. Frågan gäller det som en kulturell handling (ett språkligt yttrande, ett uppförande el. dyl.) gör. Den gäller inte i första hand handlingens mening, utan dess verkan, dess *performans*. En undersökning av litteraturens eller andra konst-

arters performativitet fokuserar vanligtvis på ett eller flera av följande begrepp:

- *handling*: Litterära texter, musikstycken eller målningar uppfattas inte i första hand som autonoma konstverk utan som funktionselement inbäddade i ett kulturellt sammanhang: som (symboliska) handlingar i en specifik situation.
- *händelse*: Att betrakta litteratur (eller musik, konst) som handling i en bestämd situation innebär att man talar såväl om engångsföreteelser som om händelser. Detta leder bland annat till en problematisering av det klassiska konstverkets subjekt-objekt-relation: i stället för att uppfatta läsaren/lyssnaren/betraktaren och konstverket som två väsentligt skilda instanser, ser performativitetens forskning ett handlingssammanhang, en *konsthändelse* som uppstår genom en interaktion av flera deltagare. Deltagarna är inte passiva och utanförstående recipienter av konst utan delaktiga i konsten.
- *performance/uppförande*: Det finns en tydlig närhet till teaterns föreställningsvärld. Kulturella praktiker kan förstås som uppföranden, som performances.
- *materialitet och medialitet*: Fokuseringen på situationen och idén om kulturella händelser som teatral föreställning leder uppmärksamheten till det materiella och det mediala, oftast även till det kroppsliga.

Performativitet, *performans* och *performance*<sup>2</sup> – är det möjligt att placera begreppen i en systematisk ordning? Det är inte lätt att hitta en exakt motsvarighet till *performance* på svenska. »Föreställning« eller »uppförande« passar i många, men inte alla fall. Problemet med det engelska begreppet är att det omfattar ett väldigt brett och mycket heterogent fält från olika konstformer och religiösa ritualer till vardagsbeteenden. Dessutom finns en annan betydelse av ordet *performance*: något som en person, en

maskin eller en (kulturell, symbolisk, språklig) handling utträttar, presterar. Att skilja mellan performance som föreställning och performance som något utträttat tycks sålunda vara en meningsfull distinktion. Jag använder i fortsättningen begreppet *performance*, när jag syftar på en handling som föreställning/uppförande, men *performans* när det gäller handlingens verkan.

Performativitet betecknar sålunda ett forskningsperspektiv (som intertextualitet eller semiotik), men hänvisar inte till en enhetlig teori eller metod. Istället är det förknippat med en samling inbördes ganska olika teorier med sina respektive begreppsapparater. Vi kan urskilja två huvudlinjer i begreppets historia och användning: å ena sidan en språkfilosofisk linje med rötter i J.L. Austins idé om performativa yttranden; å andra sidan en kulturvetenskaplig linje med rötter i etnologi och teatervetenskap. Jag skisserar i det följande begreppets utveckling i korta drag.<sup>3</sup>

### 1.1. Performativitet inom språkfilosofin

Språkliga yttranden kan enligt Austin inte bara uppfattas som utsagor om ett sakförhållande (konstativa yttranden), utan i vissa fall även som handlingar eller talakter (performativa yttranden). Konstativa yttranden kan vara sanna eller falska, performativa yttranden kan lyckas eller misslyckas. Austin tänker på yttranden som »jag lovar...«, »jag döper dig...«, »jag dömer dig till...« och så vidare. Performativa yttranden kännetecknas av att vara bundna till vissa situativa och institutionella ramar. Senare vidareutvecklar Austin sin teori på så sätt att han utgår från att alla språkliga yttranden – inte bara de nämnda performativa, som samtidigt gör vad de säger (lova, döpa, döma) – har en handlingsaspekt. De kan påverka aktörernas emotioner, de kan bekräfta eller ifrågasätta deras ömsesidiga förhållande och så vidare. Austin tänkte sig ursprungligen inte att hans teori om språkets performativitet skulle kunna över-

föras på litterära texter. Han talar om yttranden som enskilda språkliga händelser, vilkas performans bara kan beskrivas inom den aktuella situationens ramar. Han utesluter ur sin teori explicit uttrycksformer som citat, härmningar och så vidare, där ett yttrande rycks ur sin situation, sin ursprungliga kontext, och överförs, exempelvis, till ett litterärt eller teatralt sammanhang.

a performative utterance will, for example, be *in a peculiar way* hollow or void if said by an actor on the stage, or if introduced in a poem, or spoken in soliloquy. [...] Language in such circumstances is in special ways – intelligibly used not seriously, but in ways *parasitic* upon its normal use – ways which fall under the doctrine of the *etiolations* of language.<sup>4</sup>

Jacques Derrida har i sin uppsats *Signature, Événement, Contexte* tagit Austins formulering som utgångspunkt för en fundamental kritik av talaktsteorin. Han hävdar tvärtom att Austins uteslutningar hänvisar till en förutsättning för bruket av symboliska tecken. Tecknet fungerar genom att det är upprepbart, citerbart.

För visst är det väl så att det som Austin utesluter som anomali, undantag, 'icke-seriöst' och *citat* (på scenen, i ett poem eller när man talar för sig själv) i själva verket är en bestämd modifiering av en allmän citationalitet – eller snarare av en allmän iterabilitet – utan vilken det inte skulle finnas ens några 'lyckade' performativer? Detta får som en paradoxal men oundviklig konsekvens att en lyckad performativ med nödvändighet alltid är en 'oren' performativ, för att använda det ord som Austin längre fram brukar när han vidgår att det inte finns några 'rena' performativer. [---] Skulle en performativ utsaga kunna lyckas om dess formulering inte repeterade en 'kodad' eller iterabel utsaga eller – med andra ord – om den formel jag uttalar för att inviga en konferens, för att sjösätta en båt eller ett äktenskap inte gick att identifiera som i *överensstämmelse* med en iterabel modell, om den alltså inte i någon mening kunde identifieras som 'citat'?<sup>5</sup>

Ett språkligt yttrande kännetecknas enligt Derrida både av sin händelsekaraktär och – samtidigt – sin iterabilitet. Det går inte att skilja

mellan en ren, ursprunglig språkhändelse och en upprepning, ett citat. Istället är det nödvändigt att utveckla en typologi av olika iterationsformer som skulle kunna förklara skillnaderna mellan till exempel en iteration på scenen eller i en roman å ena sidan, och en iteration i en vardagssituation å den andra. På så sätt skulle även litterära texter kunna betraktas i ett performativitetssperspektiv. Derrida ser just litteraturen, teatern och konsten som instruktiva exempel på språkets performativitet. Frågan är då till vilken situation, vilket handlingssammanhang den litterära textens performativitet ska relateras. Och om det finns något sådant som en specifik *litterär* performativitet: en performativitet som beror på textens litteraritet. Jag återkommer till dessa frågor.

## 1.2. Performativitet inom etnologi och teatervetenskap

I motsats till språkforskningen är det inom kulturanalysen uppenbart att kulturella händelser inte bara bär på en mening utan även har en handlingsfunktion, att de utträttar någonting. Etnologen Milton Singer använde på 1950-talet begreppet *performance* för organiserade kulturella handlingar – ritualer eller uppföranden –, som han tillskrev en viss struktur (tidsbegränsad, transitorisk, liminal) och en gemenskapsbildande funktion. Kulturella *performances* bidrar enligt Singers uppfattning till kollektivets identitetsbildning. Från etnologins analys av primitiva kulturer har *performance*-begreppet senare överfört till analyser av moderna skriftkulturer. Man kan tala om en *performative turn* inom kulturvetenskapen på 1990-talet, där paradigmet 'kultur som text' trängs tillbaka till förmån för en föreställning om kultur som handlingssammanhang.

Här finns också förbindelselinjen till en teatervetenskaplig användning av *performance*-begreppet. Teatern bildar ett exemplariskt rum, där texter och handlingar omedelbart relateras till varandra. På sistone har de teatervetenskapliga arbetena av Richard Schechner och

Erika Fischer-Lichte satt sin prägel på performativetsbegreppet. De betonar teaterns (och alla kulturella performances) händelsekaraktär och understryker att även åskådarna deltar i händelsen. Inte bara det som sker på scenen utan även det som sker med åskådarna – och framför allt interaktionen mellan alla inblandade – är konstitutiva element i den helhet som kallas teaterhändelsen. Fischer-Lichte framhäver betydelsen av att både åskådarna och aktörerna är kroppsligt närvarande vid teaterhändelsen och att händelsen inte styrs ensidigt genom skådespelarnas agerande utan genom interaktion.<sup>6</sup>

På grundval av Derridas kritik av talaktsteorin och bland annat också Judith Butlers teori om det performativa i könskonstitutionen har forskningen i det här sammanhanget betonat att fokuseringen på det performativa kan visa hur kulturella handlingar både följer och förändrar ett diskursivt 'script', hur just upprepningen kan underminera diskursens ordning. Man talar då gärna om ett performativt överskott, något som går utöver handlingens (yttrandets eller uppförandets) semantik. Det är särskilt teatervetenskapen som betonar den här aspekten av performativitet, som Sybille Krämer påpekar. Uppmärksamheten gäller då »föreställningars händelsekvalité och därmed instabilitet och flyktighet, som just i deras händelseaspekt och närvaro alltid överskrider ramen av en representationellt fungerande semiosis».<sup>7</sup> Erika Fischer-Lichte betonar dessutom föreställningens materialitet och ser i samband med vissa *performances* en splittring mellan teaterhändelsens materialitet och dess signifikans.<sup>8</sup> Föreställningens performans, dess verkan, kan därför inte härledas uteslutande ur textens semiosis. Den överskrider, kanske även motsäger eller undergräver textutsagan. Textens performans undandrar sig i så fall den rationella reflexionen, den överskrider diskursens meningsstruktur, låter sig inte överföras till fullo till en diskursiv analys.



## 2. Performativitet som litteraturvetenskapligt forskningsperspektiv

På vilket sätt kan litteraturvetenskapen ha nytta av ett sådant begrepp? Utgående från de språkfilosofiska reflexionerna i Austins och Derridas efterföljd kan man konstatera att litteraturen tveklöst är förknippad med performativa aspekter. Det litterära språket skapar inte bara en egen verklighet utan visar samtidigt fram själva den språkliga skapelseakten. Språket visar sin artificialitet, de sprickor mellan *mimesis* och performans som ligger i dess iterabilitet. Eller med Sylvia Sasses ord:

Den litterära texten uppfattas generellt som talakt, en talakt som för det första uppenbarar att den konventionella relationen i tecknet, mellan signifikant och signifikat, mellan tecken och referent alltid märks av sprickor och spår av en dialog med andra, främmande ord och tecken; för det andra att talet, inte bara det litterära talet, inte är förutsättningslöst utan citerande, resignifierande [...].<sup>9</sup>

Litterär performativitet är i högsta grad självreflexiv, argumenterar Sasse vidare med hänvisning till Paul de Mans dekonstruktiva teori om det litterära språkets retoricitet och dess grundläggande oläsbarhet (unreadability). Genom att litteraturen betonar sin karaktär av konstruktion (*fiktionalitet*) och pekar på sin form, materialitet, retoricitet och iterabilitet, underminerar den varje ansats till en omedelbar performans – performansen i den illokutionära talakten – som utgår från att språk och handling skulle vara identiska. Fullföljer vi denna tankegång kommer vi till den något paradoxala slutsatsen att litteraturens performativitet ligger i att det litterära språket visar sig vara ett icke-performativt språk. Eller: det litterära språkets performativitet ligger i det att det avslöjar performativitetens mekanismer. Sasse antyder dock att litterär performativitet även kan finnas på andra nivåer. Vi behöver inte betrakta det litterära

språket som enbart självreflexivt och kritiskt (det vill säga avslöjande), utan också som experimentellt och lekfullt.<sup>10</sup> En litterär text kan leka med performansens möjligheter på samma sätt som med meningarnas mångfald. Den kan dra in läsaren i ett performativt spel.

Stephan Willer och Stefan Jaeger följer i samlingsvolymen *Das Denken der Sprache und die Performanz des Literarischen um 1800* (2000) samma argumentation. De betonar att performativitetsteorier i samband med litteratur alltid går hand i hand med idén om att det litterära språket producerar föreställningar om en fundamental differens mellan uttryck och mening, en differens som öppnar för det osägbara eller oläsbara, något som kontinuerligt undrandrar sig meningskonstruktion i förståelseprocessen. De hävdar dock med rätta att en sådan föreställning vilar på en historiskt specifik – romantisk – språk- och litteraturuppfattning.<sup>11</sup>

Medan Jaeger & Willer och Sasse tar sin utgångspunkt i den språkfilosofiska performativtetsdebatten riktar andra forskare uppmärksamheten mot möjligheten att betrakta litteratur i enlighet med performance i teatervetenskaplig mening. Ett sådant perspektiv har en uppenbar nytta för all slags litteratur som är omedelbart förknippad med muntlighet och uppföranden.<sup>12</sup> Men även den litterära text som historiskt faller inom autonomistetikens domän står alltid i ett mer eller mindre synligt samband med kulturella praktiker, med händelser och handlingar. Texten skrivs, distribueras och läses. Skrivakten, bokproduktionen, försäljningen och läsningen kan analyseras som kulturella handlingar, som praktiker styrda av fastlagda regler, av ett script som ingår i och reproducerar en social ordning, en diskurs. Detta förhållande har under de senaste två decennierna satts i fokus av en litteratursociologisk, diskurshistorisk eller nyhistoriskt orienterad litteraturforskning och denna fokusering kan även bli central för en litteraturvetenskaplig performativitetsteori. Litteraturvetaren Irmgard Maassen föreslår att uppmärksamheten riktas mot relationen mellan

meningsstrukturen och situations- och handlingsaspekten. Särskilt intressant vore därmed »förskjutningarna och övergångarna mellan de följande oppositionerna«:

diskurs / performans  
argument / sensuell evidens  
språk / materiell kropp  
mening / verkan  
referentiell / konstitutiv symbolisk praktik  
produkt, verk / process, händelse<sup>13</sup>

Det är karakteristiskt för litteraturforskningen, påpekar Maassen, att forskaren inte kan nå fram till den högra – performativa – polen i oppositionsfältet, annat än genom texter. För den vetenskapliga analysen finns det inte någon omedelbar tillgång till en performance. Det gäller därför, vilket är Maassens slutsats, att uppmärksamma de strategier, som texten använder för att fingera och simulera performans.<sup>14</sup>

På vilka sätt och nivåer kan litteraturvetaren således närma sig den litterära textens performativitet och spänningsfältet mellan signifikans och performans? Jag försöker systematisera de möjliga perspektiven med utgångspunkt i Maassens och Hans Rudolf Veltens teoretiska diskussioner.

1) Texten som *dokument* från eller *material* för en performance: vi kan läsa texten i sökandet efter spår av dess interaktion med faktiska uppföranden. Veltan nämner som exempel den medeltida visdiktningen där texterna kan analyseras efter spår av ursprungligen muntliga uppföranden: på vilket sätt har situationen (uppförandet) skrivits in i texten? Veltan betonar att texterna inte bara ska betraktas som källor till utomtextuella uppföranden, utan att de formar och bearbetar den situation som de dokumenterar. Spåren efter en föregående performance kan lika väl vara en del av textens strategier.<sup>15</sup> Dessutom kan litterära texter betraktas som utgångspunkter för olika slags uppföranden. Frågan gäller då på vilket sätt texten styr uppförandet, till exempel genom regianvisningar, scen- och kostymbeskrivningar.

2) Textens *funktionella performativitet*:<sup>16</sup> i analogi med Austins talaktsteori och hans föreställning om att språkliga yttranden förändrar eller konstituerar den sociala verkligheten, syftar jag här på det som texten gör eller utför i en utomtextuell realitet. Maassen ser på den här analysnivån paralleller till en materialistisk eller nyhistoricistisk litteraturkritik, som betraktar litteratur som »cultural practice«, som symbolisk social handling. Hon nämner som exempel frågan om hur litterära texter formar emotioner och identiteter. Textens materialitet, medialitet och genretillhörighet ingår som viktiga faktorer i en analys av dess funktionella performativitet.

3) Textens *strukturella performativitet*: Maassen talar om »performans i texten« och syftar på »de performativa strategierna som tjänar till simulationen av närvaro, autenticitet, kroppslighet, sensualitet, händelse i själva textmediet«. <sup>17</sup> Det handlar alltså inte om texten som »cultural practice« utan om en egenskap hos textens diskursiva struktur och särskilt om sådana strategier i texten som skapar effekter av deltagande, kroppslighet, muntlighet och så vidare.

Sett ur ett litteraturvetenskapligt perspektiv uppfattar jag en tydlig skillnad mellan den första och de två sistnämnda nivåerna. Nivå 1 gäller förhållandet mellan en text och en kulturell praktik (en performance) som ligger utanför texten. Nivåerna 2 och 3 gäller själva *textens performans*. Frågan är hur texten kan uppfattas som performance, som ett uppförande. Det är min uppfattning att det är framför allt denna aspekt som kan erbjuda en ny vinkling för analysen av modern litteratur.

När jag nu – med hjälp av ett exempel från den tyska romantiken – försöker åskådliggöra vilka möjligheter performativitetensperspektivet innebär i detta sammanhang, lägger jag därför tonvikten på nivå 2 och 3, textens funktionella och textens strukturella performans.

### 3. Exemplariska textanalyser: E.T.A. Hoffmann och teatern

#### 3.1. Nivå 0: (En berättelse om) en performance

Jag börjar med något som jag vill kalla nivå 0: en performance eller mer precist, en berättelse om en performance, en teaterföreställning. Nyårsdagen 1809 skrev E.T.A. Hoffmann i ett brev till vännen och förläggaren Julius Eduard Hitzig om en teateruppsättning i den sydtyska provinsstaden Bamberg, där han sedan några månader tillbaka arbetade i olika funktioner vid teatern, bland annat som kapellmästare och kompositör, scenmålare och regissör. Han var då nästan 33 år gammal, hade just lämnat sin juristtjänst och ännu inte hunnit långt på konstnärsbanan. Efter en kort sammanfattande berättelse om Bamberg-teaterns sorgliga tillstånd skriver Hoffmann:

Bland annat (skratta gärna åt mig, käraste vän!) har jag även skrivit vers för ortens teater. Det förhöll sig sålunda. Dottern till Hertigen av Bayern, som residrar i staden, Prinsessan av Neufchatel [...] är här. Hr. Cuno [direktören] beslöt att fira hennes namnsdag på teatern och han gav mig anvisning att utarbeta en prolog. Jag satte ihop ett ganska trivialt och sentimentalt stycke, komponerade lika sentimental musik – det uppfördes – ljus – horn – ekon – floder – broar – träd – inristade namn – blommor – kransar, ingenting sparades, den gjorde stor lycka och jag erhöll med ett mycket nådigt uttryck från prinsessans mor 30 Caroliner för den känslorörelse hon fått, vilket precis räckte till att avbetala mina skulder. – Vid ett visst ställe i prologen »Jag gick – jag flög – jag störtade i hennes armar!« (ett oerhört vackert klimax) omfamnades mor och dotter i hertigens bås medan publiken applåderade ganska ironiskt; nu hade prologen haft lycka även hos publiken och begärdes även nästa dag; furstligheterna dök upp i sitt bås och omfamnade varandra, gråtande igen vid samma ställe, och publiken tillkännagav sitt nöje genom starka applåder. Det tycktes mig som om det hela, teatern och publiken, härmed på ett förträffligt sätt sammanföll till *en* handling, och att det fatala förhållandet mellan uppföra och betrakta helt och hållet försvann.<sup>18</sup>

Här har vi alltså en performance, en föreställning på en scen. En litterär text, en »Prolog« bildar grundvalen. Vi kan dock förstå av brevet att själva texten endast i ringa mån bidrar till konsthändelsen och dess helhetsverkan. I stället betonas föreställningens materialitet och medialitet. Musik, ljuseffekter, dekorationer, rekvisita omnämns. Föreställningens synestetiska sensualitet står i förgrunden.

Lika viktig är föreställningens karaktär av engångsföreteelse, av unik teaterhändelse. Den är bunden till en viss anledning, prinsessans namnsdag, en särskild, unik situation, och dess verkan beror helt på denna situation, på de furstligas närvaro. Dessutom beror den på de sociala konventionerna, på det script som reglerar den kulturella praktiken »hyllningsspel« som brevet berättar om. En del av detta script är att föreställningen inte betraktas som ett autonomt konstverk; föreställningen är riktad till en adressat, till prinsessan och hennes mor. Och med föreställningen menas här inte bara det som sker på scenen utan hela teaterhändelsen, publiken inbegripen. Publiken är, som vi ser, kanske mer intresserad av det som sker i hertigens loge än på scenen. Följaktligen kan vi faktiskt urskilja flera performances som är relaterade till varandra: en på scenen, en i logen, och även publikens aktiva deltagande i det sociala spelet kan analyseras med hjälp av performance-begreppet.

En performativitetsorienterad forskning skulle lägga särskild vikt vid föreställningens effekt, dess verkan eller performans. Vad gör och uträttar föreställningen? På vilket sätt påverkar den mottagarna och deras sociala verklighet? Brevskrivaren Hoffmann betonar föreställningens emotionella verkan, han berättar att hertiginnan och prinsessan gråter och att de ger uttryck åt sin känslorörelse genom att omfamna varandra. Men föreställningen påverkar även resten av publiken. Vi får läsa att åskådarna applåderar, att de har tyckt om pjäsen och vill se den en gång till. Inom ramarna för ett hyllningsspel konstituerar och bekräftar alla deltagare i föreställning-

en (skådespelarna, hertiginnan och prinsessan samt publiken) genom sina ageranden den feodala socialstrukturen som ännu sätter sin prägel på det tyska samhället omkring 1800.

Nu får vi samtidigt veta att publikens applåd upplevdes som »ganska ironisk« och det ligger nära till hands att tolka detta som ett tecken på att det script som reglerar det feodala hyllningsspelet höll på att rämna. Det är ju inte uppenbart hur en applåd kan vara ironisk. Det är något som brevskrivaren helt enkelt påstår och som tycks stå i viss motsats till det omedelbart därpå följande konstaterandet att prologen gjorde lycka och att publiken krävde en föreställning till dagen efter. När vi nu fortsätter läsningen ser vi dock att ironin ligger just i upprepningen – till glädje för Derrida och alla performansforskare. Just upprepningen gör synligt att inte bara skådespelarnas beteenden på scenen utan även kvinnornas beteenden i logen beror på ett script, att deras gråt och omfamningar kan beskrivas som rollspel lika mycket som autentiska känslouttryck.<sup>19</sup> En emotionell påverkan står inte längre i förgrunden, man kan snarare säga att föreställningen ironiskt blottar den teatrala och sociala mekaniken som styr aktörernas beteenden. I så fall bekräftar den inte den bestående sociala verkligheten utan ifrågasätter den.

Vi får dock inte glömma litteraturvetarens fundamentala dilemma, som Maassen uppmärksammar: vi har inte tillgång till det faktiska uppförandet, vi har bara en beskrivning. Det gäller därför att vara försiktig med alltför vittgående slutsatser. Den ironi som jag har trott mig kunna urskilja har möjligtvis sitt ursprung i brevskrivarens medvetna gestaltning av berättelsen, inte i själva föreställningen som han berättar om. Vi måste alltså titta på textens strategier, på dess funktionella och strukturella performativitet.

### 3.2. Textens funktionella performativitet

Nu flyttas fokus från den performance som brevet beskriver till själva (brev)texten och dess performativitet. Funktionell performativitet relaterar

till det som texten gör i den utomtextuella realiteten. Begreppet hänvisar, med Maassens ord, till

den materiella textens mediala kretslopp, genom vilken produkter av den skriftliga kulturen integreras i den performativa kulturens praktiker. Detta inbegriper uppföranden, utställningar, tillägnanden, utbyten, och omfattar aspekter av såväl textens materialitet som mediala transformationer.<sup>20</sup>

Jag vill understryka orden »medial« och »materiell«. Som del av en kulturell praktik framstår en text förvisso alltid som en materiell, medial och genom genrekonventioner bestämd gestalt. Ur ett performativitetsspektiv kan man emellertid uttrycka detta ännu mera radikalt: det är inte möjligt att tala om textens performativitet utan att ta hänsyn till dess konkreta materialitet, medialitet, genretillhörighet och förankring i en specifik situation.

Brev är lämpliga föremål för performativitetsforskningen – jämfört med masspublicerad litteratur – eftersom de är del av en specifik kommunikationssituation mellan två enskilda aktörer: brevskrivaren och adressaten. I många fall är brevets performativitet uppenbar i den mån brevet som talhandling konstituerar den realitet som det talar om. Ett klagobrev klagar, ett kärleksbrev förklarar någons kärlek och så vidare. Samtidigt uppför de det de talar om på ett visst sätt: genom pappret (som kan vara sakligt vitt och slätt, kulört, av enkel eller hög kvalitet, parfymrat), genom hand- eller maskinskrift, genom kuvertet, frimärket, stämpeln och så vidare – genom hela det script som reglerar brevetts ekonomi. Brevet kan skickas på olika sätt (express, prioritaire, economique), genom postväsendet eller budbärare, det kan överlämnas med egen hand. Det kan läsas på olika sätt: högt för en publik, i ensamhet och så vidare. Brevetts konkreta performans beror helt på dessa faktorer.<sup>21</sup>

Hoffmanns brev till Julius Eduard Hitzig är inte bevarat, så vi vet tyvärr inte något säkert om dess materialitet. Inte heller vet vi något om – som jag redan har antytt – hur brevet motogs, på vilket sätt det lästes. Det återstår därför två möjliga metodiska vägar: 1) att hålla sig till

genrekonventionerna; 2) att leta efter möjliga spår i texten, som kan yppa något om de sätt den användes på, om den specifika situation den är skriven för.

Vad gäller genren, så tyder allt på att det handlar om ett privat vänskapsbrev. Att det är en vän han skriver till, en enskild person och inte en större krets, uttrycker Hoffmann tydligt i tilltalet: »Min Käre dyrbara Hjärtevän« (Mein Lieber teurer HerzensFreund). Det kan möjligtvis betraktas som en konvention i Empfindsamkeits-andan, som ju har haft stort inflytande på just brevgenren, och måste alltså i och för sig inte betyda att brevet inte ska läsas högt eller vara tillgängligt för andra än vännen. Ändå styrker vissa element i brevet antagandet att det i alla fall inte är en större offentlighet brevet vänder sig till. Så betonas brevets privata karaktär när Hoffmann ber adressaten explicit att inte yppa något om hans befinnande: »Om ni ser Hrn. v. Herr eller andra av mina bekanta av samma slag, så ber jag enträget om att Ni inte yppar något om mig, eller möjligen att jag lämnat Bamberg, så att man inte alls talar om mig.«<sup>22</sup>

Men vad gör eller åstadkommer brevet?

- Brevet *ber om ursäkt*: Hoffmann har inte skrivit på länge – och *lovat bättring*.
- Brevet *berättar*: »och därför berättar jag rent och öppet för Er om allt som har hänt!«<sup>23</sup> Att berätta« är en performativ språkhandling i likhet med »att be om ursäkt« eller »att lova bättring«. Brevskrivaren hänvisar direkt till adressatens intresse, han vet »att mina öden är av stort intresse för Er«.
- Brevet *ber om en tjänst*: Hoffmann vill att vännen, som ju även är förläggare, ska skicka en bok. Här tillkommer att hans förfrågan tycks vara känslig av pekuniära skäl. Det framgår tydligt att brevskrivaren inte är säker på hur och när (eller även om) han kan betala boken.

Brevet vill alltså påverka adressaten, dennes hållningar och handlingar. I det sammanhanget

ser jag också Hoffmanns berättelse om sina öden i Bamberg. Även berättelsen ska påverka Hitzig och bidra till brevets performans: 1) Berättelsen ska återknyta banden. Genom sin förtroliga redogörelse för sina svårigheter i Bamberg, återknyter Hoffman vänskapens band (som klippts av genom att han inte hade skrivit till Hitzig på över ett år) och uppmanar vännen att återgälda förtroligheten. 2) Berättelsen ska inge förtroende. Trots vissa svårigheter – åter är det pengarna som skymtar – dukar Hoffmann inte under utan ser förhoppningsfullt på framtiden. Han skriver en hel del om sina planer och utsikter. Mot slutet talar han i samma anda om sin hustru (som ett slags ställföreträdare), »som är mycket nöjd med vår något inskränkta men lugna och harmlösa situation.«<sup>24</sup> 3) Berättelsen ska tillfredsställa och underhålla läsaren. Det framgår av det citerade utdraget om teaterföreställningen med anledning av prinsessans namnsdag. Ändå lönar det sig att titta närmare på berättelsens struktur och berättarteknik.

### 3.3. Textens strukturella performativitet

Med strukturell performativitet menas sådana strukturer och strategier i texten som skapar effekter av deltagande, kroppslighet eller muntlighet. Brevspråket utmärker sig i och för sig – och det är återigen ett typiskt drag för vänskapsbrevet – genom en tydlig närhet till det muntliga språket, d.v.s. det simulerar på olika sätt muntligt tal. Några exempel: brevet innehåller många tilltal och frågor som framkallar en omedelbarhet i kommunikationen (»Min Käre dyrbara Hjärtevän! Vad ska Ni tänka [...]!«, »Så, min käre Hjärtevän! – ännu några ärenden«). Dessutom visar språket en tendens till agrammatiska och elliptiska meningsstrukturer, ofta markerade med tankstreck.

Likadana språkliga drag finns i den lilla berättelsen om teaterföreställningen. Den börjar med ett tilltal, inskjutet i en parentes »(skratta duktigt åt mig, kärkeste vän!)«. Meningen gestaltar kommunikationssituationen och formar

samtidigt en förväntningshorisont. Textens strukturella performativitet vilar väsentligen på detta situationsbildande. Själva berättelsen försöker nu genom olika berättargrepp att åskådliggöra teaterföreställningen. Först förklarar brevskrivaren med några få ord de yttre ramarna: anledningen, personerna och så vidare. Så följer en lång rad sinnliga och materiella detaljer (»det uppfördes – ljus – horn – ekon – flooder – broar – träd – inristade namn – blommor – kransar, ingenting sparades«) som i sin långa parataktiska struktur simulerar den synestetiska förnimmelsens mångsidighet, intensitet och samtidighet. Genom den inledande frasen (»skratta gärna åt mig«) och de nedvärderande orden om »ett ganska trivialt och sentimentalt stycke« får denna simulation av intensitet en ironisk dubbeltydighet. Ironin hindrar dock inte den känsla av delaktighet och närvaro som berättandet skapar och som är väsentlig för dess komiska verkan. En liknande struktur hittar vi i den följande meningen som skildrar hur mor och dotter omfamnar varandra i logen. Här är det först det direkta citatet (»Jag gick – jag flög – jag störtade i hennes armar!«) och sedan den inskjutna berättarkommentaren (»ett oerhört vackert klimax«) som bidrar till berättelsens komiska och ironiska effekt.

Å ena sidan tycks vi här, gällande frågan om textens strukturella performativitet, ha kommit fram (eller tillbaka) till en klassisk textanalys. Å andra sidan är det grundläggande att textens strukturella performativitet vilar på och måste relateras till dess funktionella performativitet. Först genom den funktionella ramen, genom den situation som skapas av brevet och dess praktik, är det möjligt att få en konkret uppfattning om den strukturella performativiteten.

### 3.4. Litterär performativitet hos Hoffmann

Sybille Krämer betonar i sina arbeten om performativitet och medialitet att performativitetsforskningen betraktar allt språk som konkret yttrande, som *parole* – i sin kroppslighet och

tidsbundenhet. Det finns inget språk utom i en viss medial, materiell, situativ aktualisering.<sup>25</sup> Detta perspektiv går att tillämpa utan större svårigheter på ett brev, som är inbäddat i en specifik kommunikationssituation. Men hur är det med litterära texter? Vilken specifik situation ska vi räkna med när det gäller ett konstverk i autonomiestetikens tradition? Och hur ska situationen bestämmas när det gäller masspublicerade texter?

Istället för en konkret kommunikationssituation är det i de fallen i första hand textens medialitet och genretillhörighet som bestämmer dess performativitet. Textens mediala gestalt formar bland annat receptionssituationen, den inordnar texten i ett mediedispositiv som reglerar den kulturella praktik som texten är en del av.<sup>26</sup> Lika viktig är textens genretillhörighet. Genren bestämmer läsarens förväntningshorisont (receptionestetiska perspektiv kan på så sätt få en ny aktualitet<sup>27</sup>) och den påverkar därigenom den receptionssituation som läsaren uppfordras att konstituera i läsaekten. Den bestämmer framför allt om texten uppfattas som litteratur (som konstverk, som fiktion).

E.T.A. Hoffmann har bearbetat en liknande situation som den han skildrade i brevet till vännen Hitzig i ett litterärt sammanhang några år senare. I romanen *Lebensansichten des Katers Murr* (1819/21) berättar Abraham Liscow, mekanikern som leker med teater teknikens och -illusionens alla möjligheter, om ett fest- och hyllningsspel som iscensattes för fursten av Sieghartsweiler, en av Tysklands många avsatta duodesfurstar efter 1803 års reformer. Lika som i brevet deltar fursten som medaktör i spelet. I ett storartat upptåg beger sig festsällskapet till skådeplatsen. En fackelbärande genius, svävande i luften med hjälp av osynliga trådar, ska ledsaga tåget. Blommor ska regna ner över fursteparet när det träder in i teaterlogen. Evenemanget präglas dock av flera missöden som förvandlar hyllningen till en grotesk. Bland annat råkar en stor röd blomma hamna direkt på furstens ansikte, frömjölet färgar näsan och kinderna

röda och förlänar honom ett utseende av undertryckt raseri, vilket får hans bemödanden att spela med i det sentimentala spelet – som hertiginnan och prinsessan gjorde i Hoffmanns hyllningsspel – att framstå som löjligt misslyckade. Meister Abraham berättar

att den underbara sminkningen, en operans Tiranno ingrato hade inte kunnat måla sig mera ändamålsenligt, verkligen framställde honom i en ihållande outplånlig vrede, så att de mest rörande talen, de ömmaste situationerna, som allegoriskt föreställde huslig lycka på tronen, tycktes helt förlorade; skådespelarna och åskådarna råkade därigenom i en inte obetydlig förlägenhet. Ja, till och med när fursten vid de ställen som han efter behov strukit under med röd färg, i det exemplar som han höll i handen, då han kysste furstinnans hand och med sin duk fjärmade en tår från ögat, så tycktes det ske i sammanbiten vrede [...].<sup>28</sup>

Situationen speglar satiriskt den teatralitet och iterabilitet som präglar livet vid hovet i Sieghartsweiler och dessutom hela texten. Särskilt i Kater Murrs självbiografiska uppteckningar framstår livet som rollspel och citat (men även berättelsen om Kapellmästaren Kreisler präglas av en genomgående intertextualitet!). Murr genomväver sin berättelse med öppna och dolda citat ur alla tiders litteraturhistoria – det »sanna geniets« livshistoria är ett mångfaldigt plagiat.<sup>29</sup> Hoffmanns text gör på så sätt precis det som Sylvia Sasse talar om i samband med litteraturens performativitet. Den litterära texten visar »att talet, inte bara det litterära talet, inte är förutsättningslöst utan citerande, resignifierande [...].«<sup>30</sup> Den öppnar läsarens blick för litteraturens artificialitet.

Läsarens blick öppnas också för textens genre och medium, för hela den litterära praktik texten är förbunden med. Den tillhör roman-genren och dess medium är den tryckta boken. Men Hoffmanns text parodierar både genren (bildnings- och konstnärsromanen i *Wilhelm Meisters* efterföljd) och mediet. En fiktiv utgivare upplyser läsaren om att det handlar om ett feltryck, där boktryckaren av misstag har blandat ihop två skilda texter – jfr titeln i dess

helhet: *Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*. Dessutom är inte bara Kreislers biografi ofullständig utan hela boken framstår som ett fragment. Romanen i två volymer som den föreligger idag slutar med anmälan av en (icke-existerande) tredje volym.<sup>31</sup>

När både litteratursociologisk läsforskning<sup>32</sup> och litteraturvetenskaplig mediehistoria<sup>33</sup> påpekar att litteraturen i »Aufschreibesystem 1800« tenderar att dölja sin egen materialitet och medialitet, så kan vi konstatera att Hoffmanns text gör just det motsatta. Texten motarbetar sålunda tidens dominerande läsesätt (i förhållande till prosaberättelsen): den imaginativa och empatiska lektyren som gör läsaren, med Friedrich Kittlers formulering, till medförfattare.<sup>34</sup> Hoffmann bryter ironiskt med berättelsens linearitet och sammanhang, och lyfter fram textens materialitet och medialitet i läsarens medvetande. På så sätt visar texten upp sin egen performativitet.

Hoffmanns roman gör dock ännu något mer: talaktens iterabilitet ställs i samband med teatraliteten. Det är viktigt att författaren positionerar hyllningsfesten i Sieghartsweiler i romanens kronologiska centrum. Det första av de oordnade biografiska fragmenten ur kapellmästaren Kreislers liv, som ledsagar Kater Murrs filiströsa bildningshistoria, börjar med Meister Abrahams berättelse. Kronologiskt står festen dock sist i handlingsförloppet – som framgår av det sista fragmentet, där Abraham i ett brev talar till Kreisler om festen som en händelse i framtiden. Detlef Kremer konstaterar med hänsyn till festens centrala ställning och betydelse: »Att Hoffmann knyter textens cykliska tidsordning till händelsen av en fest är inte alls bara episodiskt, utan uttrycker medvetet hans poetiska referens till karnevalen och grotesken.«<sup>35</sup> Det kan man förvisso hålla med om, men förutom att vara karnevalisk och grotesk är hyllningsfesten, som sagt, ett utpräglat *teatralt* evenemang. Denna teatralitet förknippas direkt

med Meister Abraham – ett konstnär- och mekanikersnille, som genomskådar och arrangerar handlingsförloppet i likhet med arkivarien Lindhorst i *Der goldene Topf* eller den mystiske ciarlatano Celionati i *Die Prinzessin Brambilla*. Noga betraktad framstår Meister Abraham åtminstone delvis som ställföreträdare för själva berättaren som inte drar sig för att använda teatrala iscensättningar i berättelsen. Berättaren använder sig av ett teatralt bild- och sceninventarium, vilket också Heide Eilert har visat för hela Hoffmanns berättarkonst i sin avhandling *Theater in der Erzählkunst* (1977).<sup>36</sup>

Nu får man inte glömma att Hoffmann själv har haft ingående kunskaper om teatern, dess teknik och medialitet. Mellan 1808 och 1814 arbetade han i olika funktioner vid teatrarna i Bamberg, Dresden och Leipzig, bland annat som kompositör, musiker, dekoratör och scen-tekniker. Till vännen Hitzig skriver han 1812 om mångfalden av uppgifter:

När teatern omorganiserades av Holbein, föll hela den ekonomiska och estetiska bördan på mig och snart därefter blev jag, förutom att jag fick fortsätta komponera för teatern, dessutom teaterarkitekt och dekoratör. Den skicklige maskinisten Holbein invigde mig *praktiskt* i maskineriets hemligheter och på så sätt kompletterades den teori jag insupit genom att läsa alla böcker jag kunnat få tag i.<sup>37</sup>

Forskningen har ägnat förvånansvärt lite uppmärksamhet åt teatermannen Hoffmann (jämfört med författaren, musikern, bildkonstnären och juristen). I vårt sammanhang tycks det dock uppenbart att teatern har erbjudit Hoffmann möjligheten att lära sig mycket om konstens materialitet, medialitet och performativitet. Som multimedialt engagerad teaterpraktiker kan Hoffmann inte undgå att uppmärksamma både teatermediernas (inbegripen skådespelarnas) teknik och teaterhändelsens sociala konventioner. Teatern visar honom mycket åskådligt hur samspelet mellan scenen och publiken fungerar, spelets effektivitet i den konkreta teaterhändelsen. Dessutom är Hoffmann inte bara teaterpraktiker; han bidrar även till tidens

teaterestetiska diskurs med bland annat *Kreisleriana*-avsnittet om *Der vollkommene Maschinist* (1814) eller dialogstycket *Seltsame Leiden eines Theaterdirektors* (1818). Teaterdiskursen och tidens intensiva bemödanden om reformer av scen, dekorationer och skådespelsteknik tar avstamp i spänningen mellan den gamla barockteaterns sofistikerade tekniska apparat, som förblev grundläggande för scentekniken långt in i 1800-talet, och kravet på en rent estetisk njutning, motsvarande den idealistiska konstsynen. Diskussionen – som i dagens terminologi handlar om teaterns performativitet – handlar till en väsentlig del om motsatsen mellan illusion och inbillning, sinnenas yttre påverkan och åskådarens fantasi. Hoffmann tycks inta en ambivalent position i debatten: visserligen är han, i romantikens anda, mycket kritisk mot de tekniska spektakel och triviala sentimentaliteter som dominerar tidens scener (detta visar också hans berättelse om hyllningsspelet). Men samtidigt är han medveten om den teatrala medieteknikens effektivitet – och han vet att begagna den även i sina prosatexter.

Så är vi tillbaka till *Kater Murr*: diskussionen om teaterns performativitet tas upp i Meister Abrahams resonemang om de egna teatrala iscensättningar, i vilka han både lägger fram de tekniska detaljerna – mediets materialitet och mekanik – och redovisar deras avsedda effekter. Därutöver speglas den problematik som är grundläggande för teaterdiskursen i själva romanens estetik och performativitet. Inbillningskraft och illusion, romantisk geniestetik och medieteknik representerar i romanfigurerna Kreisler och Meister Abraham två motsatta, varandra kompletterande konstsyner och samtidigt två interagerande element i den litterära textens performativitet.

Hoffmann bedriver ett dubbelt spel med läsaren. Han drar in denne i det teatrala bild- och *plot*-universum som präglar det tidiga 1800-talets kollektiva fantasiförråd. Prosatexten blir till scen – som Martin Huber hävdar i sin avhandling *Der Text als Bühne: Theatrales Erzäh-*



len um 1800 (2003). Huber finner en kiastisk överlagring av teatrala och prosaiska genrer och performativitet i den romantiska litteraturen: »Den autonoma konstlitteraturens teatertexter förlorar som läsdramer sina teatrala element; berättarprosa och dikter av samma författare framstår däremot allt mer 'teatraliserade'.«<sup>38</sup> Men samtidigt bryter Hoffmann med just denna teatrala litteraturpraktik, och visar fram dess performativitet. Som jag föreslog i samband med Sasses reflexioner om litteraturens performativitet (se ovan avsnitt 2) så avslöjar texten performativitetens mekanismer samtidigt som den leker med dess möjligheter. Romanen om Kater Murr avslöjar på så sätt samtidigt – när vi nu tar idén om teatern som »Kulturmodell« på allvar – samhällets teatrala mekanismer.

## 4. Slutord

E.T.A. Hoffmanns *Lebensansichten des Katers Murr* är ett mönstergillt exempel på ett spel med litteraturens performativitet, och samtidigt på de möjligheter som en performativitetsoorienterad litteraturanlys erbjuder. Jag har här bara kunnat ge några ledtrådar när det gäller åt vilket håll en sådan analys skulle kunna gå. Den analys som jag skisserat använder sig av ett performativetsbegrepp som förbinder element ur sin språkfilosofiska och teatervetenskaplig-etnologiska begreppshistoria. Både språkets iterabilitet och berättelsens teatralitet framstår som väsentliga faktorer i textens performativitet.

Detta gäller nog inte bara för Hoffmann, utan för en inte så liten del av romantikens och kanske hela 1800-talets litteratur. Men därutöver? Litteraturens status och funktion i samhället för-

1. I Berlin löper sedan 1999 ett stort tvärvetenskapligt forskningsprojekt, »Kulturen des Performativen«, som omfattar språk- och litteraturvetare, teater- och religionsforskare, filosofer, pedagoger, konst- och musikhistoriker m.fl. I sin presentation beskriver de performativetsbegrep-

ändras. Medieutvecklingen bidrar till förändringarna. Teatern behåller inte i längden den centrala ställning som »Kulturmodell« som den hade omkring 1800. Därmed förändras även litteraturens performativitet. Därför är jag tveksam till försök att teoretiskt etablera en litteraritets performativitet utan hänsyn till den historiskt specifika kulturella praktik texten är inbäddad i. Om vi vill göra performativetsperspektivet fruktbart för litteraturen och speciellt för frågan om textens litteraritet, är det, enligt min uppfattning, oundvikligt att vi *historiserar* performativiteten.

På vilka områden och på vilket sätt kan performativetsperspektivet – under denna förutsättning – bidra till ett nytänkande inom litteraturanalysen? Var och hur kan det öppna vägar för nya eller annorlunda läsningar? Jag ser åtminstone två områden:

- Performativetsperspektivet leder uppmärksamheten till förhållandet mellan textualitet och performativitet. Liknande perspektiv finns visserligen i nyhistoricismen, i diskursanalysen, i mediehistoriska litteraturanalyser och ofta även i klassiska litteratursociologiska studier, men performativetsbegreppet öppnar ett nytt perspektiv: litteraturen framstår inte som en oföränderlig samling av texter, ett arv, utan som en praktik – punktuell, stadd i utveckling, diskontinuerlig.
- Performativetsbegreppet fokuserar dessutom textens materialitet (dess kroppslighet) och medialitet. Inte heller det är unikt, men enbart performativitetsteorin gör det på ett sätt som framhäver de spänningar, motsägelser och sprickor som kan uppstå mellan textens signifikans och dess performans.

pet med följande ord: »The concept of performativity names that dimension of art and culture which includes the activities of production and action and the ways in which they take place. [...] Art and culture are no longer reduced to material artefacts (such as monuments or pictu-

- res) or texts. In this way, the explanatory metaphor that predominated into the 1980s – 'culture as text' – is significantly expanded to 'culture as performance'. This framework offers an altered perspective on familiar thematic complexes, such as *mise en scène*, play/game, masquerade, or the spectacular, and redirects attention to the materiality, mediality, and interactive relations of cultural acts.« ([http://www.dfg.de/jahresbericht/detail\\_2\\_1\\_GEI\\_447.htm](http://www.dfg.de/jahresbericht/detail_2_1_GEI_447.htm); 27.03.2006)
2. Det engelska begreppet är viktigt av det enkla skälet att en stor del av forskningen är på engelska. I USA finns ämnet »performance studies« på universiteten. Och då menas med *performance*, som teatervetaren Richard Schechner, en av fältets förgrundsgestalter, uttrycker det »a 'broad spectrum' or 'continuum' of human actions ranging from ritual, play, sports, popular entertainments, the performing arts (theatre, dance, music), and everyday life performances to the enactment of social, professional, gender, race, and class roles, and on to healing (from shamanism to surgery), the media, and the internet. [...] The underlying notion is that any action that is framed, presented, highlighted, or displayed is a performance.« (Richard Schechner, *Performance studies: An introduction*, London/New York: Routledge, 2002, s. 2.)
  3. Eckard Schumacher beskriver i en mycket instruktiv uppsats möjliga beröringspunkter mellan den språkfilosofiska och den teatervetenskapliga användningen av performativetsbegreppet. Enligt Schumacher är det iterabiliteten som förbinder språkfilosofins och teatervetenskapens performativetsbegrepp. Han refererar till Jonathan Cullers, Shoshana Felmans, Judith Butlers et al reflexioner om performativitet och hävdar fruktbarenheten i förbindelsen av de båda linjerna, trots deras inbördes skillnader. (Jfr Eckard Schumacher, »Performativitet und Performance«, i Uwe Wirth (red.), *Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002, s. 383-402.)
  4. J.L. Austin, *How to Do Things With Words*, 2: a uppl., Cambridge MA: Harvard UP, 1975 (1962), s. 22.
  5. Jacques Derrida, »Signatur händelse kontext«, övers. Mats Rosengren, i *Filosofin genom tiderna. Efter 1950*, i urval av Konrad Marc-Wogau, Lars Bergström och Staffan Carlshamre, 2:a, rev. uppl., Stockholm: Thales, 2000, s. 132 f.
  6. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004, s. 58 f.
  7. Sybille Krämer, »Was haben 'Performativität' und 'Medialität' miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der 'Aisthetisierung' gründende Konzeption des Performativen«, i idem. (red.), *Performativität und Medialität*, München: Fink, 2004, s. 17. (Översättning W.B.)
  8. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 2004, s. 29.
  9. Sylvia Sasse, »Performativität: Neuere deutsche Literatur«, i Claudia Benthien & Hans Rudolf Velten (red.), *Germanistik als Kulturwissenschaft*, Reinbek: Rowohlt, 2002, s. 252. Jfr även Stephan Jäger & Stephan Willer, »Einleitung: Das Denken der Sprache und die Performanz des Literarischen um 1800«, i idem (red.), *Das Denken der Sprache und die Performanz des Literarischen um 1800*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000, s. 7.
  10. Sasse, »Performativität: Neuere deutsche Literatur«, 2002, s. 254.
  11. Jaeger & Willer, »Einleitung: Das Denken der Sprache und die Performanz des Literarischen um 1800«, 2000, s. 22.
  12. Jfr Hans Rudolf Velten, »Performativität: Ältere deutsche Literatur«, i Claudia Benthien & Hans Rudolf Velten (red.), *Germanistik als Kulturwissenschaft*, Reinbek: Rowohlt, 2002. Velten hänvisar till Paul Zumthors arbeten om performans i medeltidens visdiktning.
  13. Irmgard Maassen, »Text und/als/in der Performanz in der frühen Neuzeit: Thesen und Überlegungen«, i Erika Fischer-Lichte & Christoph Wulf (red.), *Theorien des Performativen*, Berlin (Paragrana 10:1), 2001, s. 287. (Översättning W.B.)
  14. Maassen, »Text und/als/in der Performanz«, 2001, s. 288.
  15. Velten, »Performativität: Ältere deutsche Literatur«, 2002, s. 226 f.
  16. »Funktionell« och »strukturell« performativitet är Irmgard Maassens termer, Maassen, »Text und/als/in der Performanz«, 2001, s. 289–291.
  17. Maassen, »Text und/als/in der Performanz«, 2001, s. 291. (Översättning W.B.)
  18. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, bd 1: *Frühe Prosa, Briefe, Tagebücher, Libretti, Juristische Schriften*

- ten: *Werke 1794–1813*, (red.). Gerhard Allroggen et al, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, 2003, s. 200. Alla översättningar ur Hoffmanns skrifter är utförda av W.B.
19. Redan det första uppförandet kan förresten betraktas som en upprepning. Det citerar en genre och en därmed förknippad kulturell praktik: hyllningsspelet. Bara som upprepning kan det aktualisera de konventioner som är förbundna med denna praktik och som är grundläggande för dess performans.
  20. Maassen, »Text und/als/in der Performanz«, 2001, s. 289. (Översättning W.B.)
  21. Jfr Sasse, »Performativität: Neuere deutsche Literatur«, 2002, s. 245 f., och Velten, »Performativität: Ältere deutsche Literatur«, 2002, s. 233.
  22. Hoffmann, *Sämtliche Werke*, bd 1, s. 201.
  23. Hoffmann, *Sämtliche Werke*, bd 1, s. 198.
  24. Hoffmann, *Sämtliche Werke*, bd 1, s. 201 f.
  25. Krämer, »Was haben 'Performativität' und 'Medialität' miteinander zu tun?«, 2004, s. 332.
  26. Den litteratursociologiska läsarforskningen har beskrivit hur läsvanornas förändring går hand i hand med sociala och mediala utvecklingar och med förändringarna i textens materialitet – från skinnband till pocketutgåvor, från bok till tidningsföljetong. Dessutom står texten i en medial *kontext* som präglar dess performativitet: på 1800-talet är det nog främst textens förhållande till den visuella kulturen och de nyutvecklade visuella medierna vi måste ta hänsyn till; på 1900-talet måste vi tänka på förnimmelsens dynamisering genom massmedia och slutligen digitaliseringen.
  27. Jfr även Sasse, »Performativität: Neuere deutsche Literatur«, 2002, s. 252.
  28. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, bd 5: *Lebens-Ansichten des Katers Murr: Werke 1820–1821*, Hartmut Steinecke (red.), Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1992, s. 31.
  29. Claudia Liebrand betonar särskilt textens genomgående intertextualitet och mångbottnade citat-karaktär (Claudia Liebrand, »Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern: 'Literarischer Vandalismus'«, i Günter Saße (red.), *E.T.A. Hoffmann: Romane und Erzählungen*, Stuttgart: Reclam, 2004, s. 214–220).
  30. Sasse, »Performativität: Neuere deutsche Literatur«, 2002, s. 252.
  31. E.T.A. Hoffmann dog kort efter att andra volymer publicerats. Forskningen har diskuterat om Hoffmann verkligen planerade en fortsättning. Den nyare forskningen tycks dock enig om två saker: för det första är *Lebensansichten des Katers Murr* i sig ett fullödigt litterärt verk, och för det andra är det fragmentariska en väsentlig aspekt av textstrukturen. Jfr Detlef Kremer, *E.T.A. Hoffmann: Erzählungen und Romane*, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1999, s. 209.
  32. Jfr Erich Schön, *Der Verlust der Sinnlichkeit oder die Verwandlungen des Lesers: Mentalitätswandel um 1800*, Stuttgart: Klett-Cotta, 1987.
  33. Jfr Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München: Fink, (1985) 1995.
  34. *Ibid.*, s. 150.
  35. Kremer, *E.T.A. Hoffmann*, 1999, s. 222. (Översättning W.B.)
  36. Heide Eilert, *Theater in der Erzählkunst: Eine Studie zum Werk E.T.A. Hoffmanns*, Tübingen: Niemeyer, 1977.
  37. Hoffmann, *Sämtliche Werke*, bd 1, s. 243.
  38. Martin Huber, *Der Text als Bühne: Theatrales Erzählen um 1800*, (diss.) Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003, s. 10. (Översättning W.B.). I svenskt sammanhang har bland andra Ulla-Britta Lageroth visat den stora betydelse teatern hade för den kollektiva fantasin och på vilket sätt samtidsaterns föreställningsvärld manifesterar sig just i läsdramer (t.ex. i Atterboms *Lycksalighetens ö*) men även i en »teatral« blandgenre som Almqvists »romaunt« *Drottningens juvelsmycke* (jfr Ulla-Britta Lageroth, »Almqvist och scenkonsten«, i idem & Bertil Romberg (red.), *Perspektiv på Almqvist*, Stockholm: Rabén & Sjögren, 1973, samt »Lycksalighetens ö. En teatraliserad romantisk text«, i idem (red.), *I musernas tjänst: Studier i konstarnas interrelationer*, Stockholm/Ste-hag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1993). Senast har Paula Henrikson i sin avhandling om Stagnelius dramatik gått in på de svenska romantikernas motsägelsefulla förhållande till teatern, Paula Henrikson, (diss.) *Dramatikern Stagnelius*, Stockholm/Ste-hag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2004.



# FÖRFATTAREN ONLINE

Bloggen som performativ plattform för  
självframställning

av Christian Lenemark

Lenemark (1978) är doktorand i litteraturvetenskap vid Göteborgs Universitet. Han arbetar med en avhandling inom det av Riksbankens Jubileumsfond finansierade projektet »Författarbiografiska fakta och fiktioner«, där han utifrån författarna Carina Rydberg och Stig Larsson undersöker frågor rörande medialiseringen av författarrollen, samtida självbiografiska skrivsätt och självbiografisk teori.

**D**e senaste årens kulturella utveckling har visat att nätet och särskilt onlinenedagboken eller bloggen, som den brukar omnämnas i mer vardagligt tal, har blivit ett nytt rum, en ny arena för uppträdanden i offentligheten.<sup>1</sup> Jämte traditionella självframställningsformer, som pappersdagboken eller den tryckta självbiografin, framstår bloggen idag som en alltmer framträdande plats där självdokumentation och självscensättning äger rum, och där identiteter produceras och konstrueras, omsätts och distribueras. Att få tillgång till en »privat« scen i offentligheten har visat sig attraktivt för »vanliga« människor, för företagsledare och etablerade politiker, för musiker och kulturjournalister, men även för författare. Bland de senare kan i en svensk kontext nämnas Bodil Malmsten, Camilla Läckberg, Unni Drougge, Marcus Birro, Eva Ström, Peter Englund – författare verksamma i vitt skilda genrer och kulturella kretslopp.

Michael Renovs påstående att uppkomsten av webben har inneburit en renässans för självbiografin och självbiografiska framställningssätt, förefaller delvis riktigt; intresset har onekligen ökat.<sup>2</sup> Vi kan nu, som Elizabeth Podnieks konstaterar, sägas leva djupt försänkta »in an era of computer-mediated confession«.<sup>3</sup> Samtidigt har utgivningen av böcker som laborerar med biografiska anspråk, som utforskar gränsen mellan fakta och fiktion, och som skriver in sig i mellanrummet mellan det privata och det offentliga, sedan mitten av 1990-talet nått oanade dimensioner. På senare tid har också en begynnande trafik mellan bloggen och en mer traditionell skönlitteratur kunnat urskiljas. Som uppmärksammats av Arne Melberg har bloggens estetik kommit att användas i »litterära« syften, som i Martina Lowdens debutroman *Allt* (2006). I denna bok finns, framhåller han, »'allt' som utmärker vilken idogt genomförd blogg som helst – men med den utmärkta distinktionen att 'allt' är litterärt bearbetat.«<sup>4</sup> Dessutom har bloggar, ursprungligen publicerade digitalt på nätet, börjat erbjudas till försäljning i ana-

log form över bokhandelsdiskarna.<sup>5</sup> Redan etablerade bloggar har också tagits som utgångspunkt för romanskrivande, som när det gäller Isobel Hadley-Kamptz. Med *Jag går bara ut en stund* (2007) bytte hon kostym från blogg- till romanförfattare, vilket förvirrade *DN:s* recensent Nina Björk som genom bloggen tidigare tagit del av den berättelse om att förlora ett barn som Hadley-Kamptz här skildrar i romanform. Även om boken bär genrebeteckningen roman, är det, konstaterar Björk, omöjligt att läsa den så då bloggen, som ofta antas vara förbunden med sanning och verklighet, ofrånkomligen står i vägen: »Jag har nämligen redan läst denna historia när den vuxit fram i Isobels blogg. Jag har redan slutit ett kontrakt med författaren, som säger att detta är sant, detta har hänt, detta är mitt öde.«<sup>6</sup>

Som fenomen väcker bloggen således en rad intressanta spörsmål som i en litteraturvetenskaplig kontext rör etablerade föreställningar om vad litteratur är, hur den skrivs och medieras, och hur den läses. Den fråga som står i centrum här är emellertid hur författaren av idag tar bloggen i bruk som en plattform för att konstruera och producera ett jag, en identitet. Avslutningsvis är avsikten också att kort beröra hur bloggen även för författaren får fungera som ett verktyg för marknadsföring och varumärkesbyggande i ett alltmer kommersialiserat kulturklimat. Men först några reflektioner om bloggen som litteratur, och om hur man utifrån teorins horisont kan betrakta den som en performativ plattform för självframställning.

## Är bloggen litteratur?

Om rubrikens fråga ställdes till författaren Sigge Eklund, som i Sverige brukar räknas som en av de första författarna att ta bloggen i anspråk, skulle svaret med all säkerhet bli jakande. Konsekvent har han framhållit bloggen som litteratur, en hållning som också bemötts med en viss kritik.<sup>7</sup> Men faktum är att man inom den expanderande bloggforskningen ofta diskuterar bloggen i relation till en litterär tradition med

självb biografiska förtecken. Bloggen har i synnerhet betraktats utifrån den traditionella dagbokens horisont, och man har fokuserat på vad som händer när dagboksskrivandet växlar medium, och går från att vara analogt till att bli digitalt, från att vara offline till att äga rum online.<sup>8</sup> Utmärkande för denna diskussion är att man tagit fasta på hur dagboksskrivandet på nätet bejakar ett traditionellt dagboksskrivande samtidigt som det överskrider detsamma. En aspekt som ansetts utgöra en avgörande skillnad är att dagboksskrivandet på webben skrivs för omedelbart offentliggörande. Snabbheten, att den är skriven och kan bli läst här-och-nu, i det närmaste i realtid, har också inneburit att bloggen har ansetts förstärka den traditionella dagbokens autenticitets- och närvaroanspråk.

En annan skillnad som framhållits, och som i viss mån talar emot att bloggen skulle vara mer sann och autentisk, är att den, som Laurie McNeill understryker, har publiken som sin absoluta förutsättning. Detta innebär i sin tur att man måste framställa sig på ett sätt som gör att man blir läst.<sup>9</sup> I motsats till den traditionella dagboken som är monologisk är bloggen med andra ord dialogisk. »On the Web, private diaries become not only public but also interactive«, som Madeleine Sorapure uttrycker det.<sup>10</sup> Därigenom utmanas också den traditionella föreställningen om dagboksförfattarens privilegierade position som det individuella och originella ursprunget till berättelsen om jaget och dess sanning.

Framställningen av jaget på nätet är alltså överlag avhängig mottagare som interagerar och ger respons. Att skriva sitt liv här kan jämföras med en pågående (multi)medial performance där skribenten spelar sig själv, och publiken agerar påhejare och medregissör.

## Bloggen som performativ plattform

I boken *Saved from Oblivion. Documenting the Daily from Diaries to Web Cams* (2004) argu-

menterar Andreas Kitzmann för att ett medium utgör en specifik plats, ett rum för ett visst, särskilt *görande*. Att skriva sitt liv i en bok, att dokumentera det genom videokamerans lins, att framställa sig själv på webben, är enligt honom inte samma sak. Tvärtom innebär det att befinna sig på olika platser, som inbegriper olika sätt att vara och att handla. Vad han accentuerar är med hans egna ord »the medium as a temporal and material environment in which human beings live out various experiences or forms of being – in other words a 'place to be' and a 'place to do'«. <sup>11</sup> Utan att ytterligare fördjupa oss i Kitzmanns framställning, som oavsett reservationer ofrånkomligen leder till en viss teknologisk determinism, är två aspekter av hans resonemang intressanta i förhållande till bloggen. Dels att den självframställning som äger rum i den kan likställas med ett *görande*; dels att detta *görande* i någon mån är förknippat med bloggen sedd som en bestämd plats i internetgalaxen som sätter gränser och utgör en plattform för detsamma. Dessutom kan det *görande* Kitzmann talar om betraktas i termer av performativitet, även om han inte uttrycker det så själv.

»Becoming a subject today is a question of *doing* rather than *being*.« Detta konstaterar Rune Gade och Anne Jerslev i introduktionen till antologin *Performative Realism. Interdisciplinary Studies in Art and Media* (2005), och refererar till den amerikanska filosofen Judith Butlers tankar om kön och performativitet.<sup>12</sup> I böcker som *Gender Trouble* (1990), *Bodies That Matter* (1993), och *Excitable Speech* (1997) har Butler utifrån talaktsteorins horisont argumenterat för att könsidentitet innebär ett ständigt pågående *görande*. Grovt förenklat kan man sammanfatta Butlers teori om performativitet som att könet endast existerar i det upprepade iscensättandet av detsamma. Eller som hon själv uttrycker det med de ofta citerade orden: »There is no gender identity behind the expressions of gender; that identity is performatively constituted by the very 'expressions' that are said to be its result.«<sup>13</sup>

Som Gade och Jerslev framhåller menar Butler emellertid inte att det är möjligt för subjektet att agera, att göra och konstruera identitet, i avskildhet. Tvärtom: kvinnor blir vi först när vi agerar i enlighet med vad som i vår kultur kodats som »kvinnligt«; män, när vi agerar i överensstämmelse med vad som uppfattas som »manligt«. För att erhålla subjektstatus måste man med andra ord både bli igenkänd och erkänd som subjekt genom att uppträda på ett sätt som svarar mot de föreställningar som är förhärskande i en given kultur. »To be« innebär således, som Gade och Jerslev understryker i linje med Butler, en dubbel rörelse av handling och anpassning: »to perform, to act, to do – but also to conform«. Och därtöver, tillägger Gade och Jerslev, »being *seen* doing. Doing the 'right thing'«, vilket de ser som särskilt viktigt i dagens mediasamhälle.<sup>14</sup> Det senare uppmärksammar också Podnieks när hon mer specifikt kopplar bloggen till »webcams, television talk shows, and 'reality' shows, where the respective videographers, guests and participants are called upon to perform their stories in front of an audience«.<sup>15</sup>

Om Gade och Jerslev, samt Podnieks, därmed accentuerar vikten av att bli *sedd* i själva görandet – något som bloggen kan sägas utgöra ett särskilt rum med särskilda förutsättningar för – betonar medieteoritikern Mark Poster mediets betydelse i den performativa processen, och detta på ett sätt som kan jämföras med Kitzmann. Till skillnad från Kitzmann förhåller sig dock Poster explicit till Butler: »[I]f Butler insists on the social and political nature of the process, she does not indicate how different body-text relations, in speech, in handwriting, in print, on the radio, in film, on television, and in cyberspace, each configure the performative process differently and produce [...] different incarnations of the subject.«<sup>16</sup> Vidare menar Poster, som i detta avseende rör sig på en makronivå, att det finns en väsentlig skillnad på denna punkt mellan vad han kallar »digital and analogue authorship«. En särskilt viktig fråga

när det gäller det digitala skrivandet, framhåller han, är hur identitet iscensätts och förhandlas och omförhandlas inför öppen ridå:

[...] digital authors enact an unprecedented type of performative self-constitution in which the process of interpellation becomes an explicit question in the communication. Instead of the policeman-teacher-parent-boss hailing the individual in a manner that conceals the performative nature of the communication, in on-line communities one invents oneself and one knows that others also invent themselves, while each interpellates the others through those inventions. Unlike earlier forms of mediated communication, digital authorship is about the performance of self-constitution.<sup>17</sup>

Fäster man sig enbart vid den sista meningens ter sig Posters resonemang föga övertygande. Accentueringen av att skillnaden mellan analogt och digitalt skrivande ligger i att det sistnämnda handlar om iscensättningen av ett jag motsägs av hur man inom självbiografiforskningen alltmot kommit att betona just performativitetens aspekten. Oavsett medium har man i Butlers efterföljd framhållit den självbiografiska akten som ett framträdande som i en framåtsyftande rörelse producerar och konstruerar en identitet i en vidare kulturell kontext, snarare än att referera till en stabil identitet förankrad i dåtid.<sup>18</sup>

Intressantare är hur Poster inleder citatet med att rikta uppmärksamheten mot att det digitala skrivandet utmärks av att åskådliggöra den performativa process som allt identitetsskapande kan sägas innebära, men som annars brukar skylas över. Här erinrar hans argumentation om Anne Scott Sørensens. Det som berättarmässigt utmärker »den personliga bloggen«, menar hon, är att det är en »performativ berättelse, som snarare än att berätta om ett liv, skriver fram det, och som snarare än att dokumentera det vardagliga iscensätter det«. Sørensen är dock snabb att framhålla att denna karakterisering av bloggen inte räcker för att särskilja den från andra »självbiografiska genrer«. Detta föranleder henne att skärpa karakteriseringen ytterligare och framhålla att det typiska för bloggen är iscensättandet av performativiteten,



»det vill säga att bli sedd/läst i den performativa akten«. <sup>19</sup> Det som Poster ser som utmärkande för digitalt skrivande i allmänhet, framhåller Sørensen alltså som bloggans karaktärsdrag framför andra.

Med det ovan sagda i minnet kan bloggen alltså sägas utgöra ett särskilt rum, en plattform för ett performativt skapande av identitet, som innebär ett kontinuerligt flöde av handling och anpassning, och som äger rum inför allas åsyn i offentligheten. Yttermera kan skrivandet/berättandet på bloggen, som Poster antyder och Sørensen lyfter fram, sägas iscensätta och framvisa den performativa processen i vardande.

## Tre exempel

Så långt teorin. Men vad går att säga om praktiken? För att få en inblick i detta kommer jag nu rikta in mig på hur Unni Drougge, Marcus Birro och Bodil Malmsten framställer sig på sina bloggar. I skrivande stund (september 2007) är dessa enligt [www.bloggtoppen.se](http://www.bloggtoppen.se) bland de mest lästa författarbloggarna i en svensk kontext, med ett genomsnitt på 2000-3000 unika besökare i veckan. Drougges blogg är den yngsta i sammanhanget och har endast funnits i cyberrymden sedan juni 2007; Birros sjösattes i oktober 2006, medan Malmsten varit en flitig bloggskrivare alltsedan sommaren 2005. Bloggarnas omfång i antal inlägg räknat skiljer sig följaktligen väsentligen åt. I Drougges fall är det frågan om ett femtiotal, medan Birro och Malmsten ligger på runt 700 inlägg vardera (exklusive läsarkommentarer); en otrolig informationsmängd som alltså växer, vilket givetvis bidrar till att de, liksom bloggen generellt, blir svåröverskådliga.

När det gäller i synnerhet Drougge och Birro kan bloggen dessutom vid första ögonkastet förefalla en aning svårtydbar utifrån performativitetsteoriens synvinkel. Av den självförståelse som kommer till uttryck i deras bloggframträdanden är det nämligen tydligt att de befinner sig inom en mer traditionell bekännelsediskurs

där anspråken på sanning, autenticitet och verklighet är relativt opåverkade av den nedmontering av dessa kategorier som inträffat i och med poststrukturalismen, som omhuldas inom performativitetsteori. <sup>20</sup> Som vi strax skall se vittnar exempelvis det sätt Drougge inleder sin blogg på till och med om att hon avsiktligt går emot föreställningen om att hon här iscensätter sig; något som samtidigt indikerar att hon åtminstone är medveten om att iscensättningsparadigmet är det rådande idag. Detta motsäger emellertid inte att hon, såväl som Birro och Malmsten, med bloggen som plattform framställer och konstruerar ett jag. Snarare åskådliggör det den paradox som kan sägas känneteckna samtidskulturen överlag, där liv och dikt, fakta och fiktion, autenticitet och förställning, står sida vid sida utan att det ena utesluter det andra.

<http://unnidrougge.blogg.se/>:

»[D]et enda jag vill säga här är egentligen att jag är Unni Drougge ? inte 'Unni Drougge'. That's it. Nu åker vi.« <sup>21</sup> Med dessa ord gör Drougge sitt inträde i den så kallade bloggöskolan, och ingår därmed direkt ett verklighetskontrakt med sin läsare, ett kontrakt som samtidigt destabiliseras genom det inskjutna frågetecknet. Vid fortsatt läsning skingras dock snabbt alla eventuella misstankar om att Drougges ambition är att problematisera sitt framträdandes verklighetsstatus. Tvärtom pekar så gott som samtliga inlägg i motsatt riktning. Obevekligt insisterar de på fullständig uppriktighet, och detta såväl text- som bildmässigt. Inläggen domineras av talspråk och slang, samt av bilder som ger intryck av att vara hämtade direkt från det privata fotoalbumet – mingelbilder från kändisfester; bilder från den egna lägenheten; på Drougges barn, på vänner och bekanta; semesterbilder från Tunisien, och så vidare.

Det är alltså tydligt att Drougge i bloggen aktivt går in för att förmedla vardaglighet och autenticitet. I stort kan den sägas vara präglad av en intimiserande *Se och Hör*-estetik. Vad

som erbjuds är en inblick bakom kulisserna i en kändis liv och leverne. Iakttagelser rörande de dagliga cykelturerna till gymmet samsas om utrymmet med rapporter från diskoklubbarnas dansgolv och Pridedefestivalen. Om själva skrivandets vedermödor förtäljs desto mindre. Sålunda är det livet, inte professionen som står i framställningens strålkastarljus.

Av bloggans tilltal att döma är det dessutom uppenbart att Drougge riktar sig mot en viss målgrupp, närmare bestämt moderna, ungdomliga och framförallt sexuellt frigjorda singelkvinnor – vilket också är i linje med hur Drougge till övervägande del framställer sig själv. Att ta del av bloggen blir som att tjuvlyssna på tjejfesten där mannen i första hand omtalas som kön och sexobjekt. Detta samtidigt som det är uppenbart att vad Drougge såväl som bloggbesökarna, av deras kommentarer att döma, eftertraktar är att en dag möta mannen med stort M. På ett plan bekräftas således den heterosexuella normativiteten, och det på ett sätt som för tankarna till romantikberättelser och chick lit. På ett annat plan är det just denna normativitet som uttryckligen är ifrågasatt. Som så ofta i mediala sammanhang positionerar sig Drougge även i sin blogg som en feministisk förkämpe. I förhållandevis radikala termer, och med ett sexualiserat språkbruk som säkert kan upplevas som provocerande, betonar hon vikten av att ställa upp för »systerskapet« och bekämpa det förtryckande patriarkatet, att liksom hon själv frigöra sig från »åren i isoleringscell«; en formulering som upprepas och som åsyftar Drougges erfarenhet av hur mannen hon var tillsammans med under sju år utsatte henne för psykiskt och fysiskt våld.

Drougges berättelse om sig själv som missandelsoffer leder också till att flera av bloggans (kvinnliga) läsare i sina kommentarer öppet delar med sig av liknande erfarenheter, och det på ett sätt som man kan förmoda att de inte gjort under andra förhållanden. Därmed framstår Drougges blogg som ett förkroppsligande av den spridda föreställningen om bloggen

som dagens bekännelsediskurs *par excellence*. Själv framhåller Drougge bloggskrivandet som terapi, som något som förändrat hennes liv i grunden och lett till ökad självinsikt: »Något har hänt inom mig sen jag under gnälliga protester och surt missmod började blogga med er. Istiden är över, det fladdrar i magen (ja, inte av tarmgaser då, alltså) och folk bits inte alls! Jag vill tacka er som följt med mig så här långt, för ni är medskyldiga till mitt nya liv. Luv ya!«<sup>22</sup> Drougges bloggskrivande påminner således om det sökande efter jaget som man möter i mer traditionella självbiografiska framställningar. Vad som särskilt betonas är samtidigt den relationella aspekten, att detta sökande inte sker i ensamhet, utan att läsaren i högsta grad är delaktig, eller som Drougge uttrycker sig »medskyldig«. Detta för tankarna till hur man i teorin betonat att en förutsättning för identitetskapande i mediesamhället är att bli sedd.

[http://marcusbirro.se/bloggen/:](http://marcusbirro.se/bloggen/)

I anspråket på total uppriktighet och i ambitionen att genom bloggen göra livet begripligt skiljer sig egentligen inte Marcus Birro nämnvärt från Drougge. Även i Birros blogg står ett oproblematiserat verklighetskontrakt i förgrunden. I hans fall är det den traumatiska upplevelsen av att inom en kort tid förlora två ofödda barn, som framhålls som den bakomliggande drivkraften till bloggandet. »Jag måste skriva för att göra omvärlden begriplig«, som det står i ett tidigt inlägg, syftande på dessa tragiska erfarenheter.<sup>23</sup> I detta avseende är det uppenbart att »skriva« innebär att producera text. Bloggen är i avsaknad av visuella uttryck så när som på ett foto av Birros ansikte. Oavsett om det gäller vardagsbestyr, existentiella frågor, fotboll, kultur eller politik, är tonen seriöst uppfordrande och tilltalet starkt intimiserande. I första hand ter sig bloggen som en plats för skrivande på liv och död – och som för att illustrera detta är inläggen skrivna i rött och vitt mot en svart bakgrund. Därtill anför även Birro bloggen som ett slags offentlig terapi. Liksom Drougge ut-

trycker han ödmjukt sin tacksamhet gentemot sina läsare, som han också mer än gärna går i dialog med: »Ni har hjälpt mig bara genom att vara där. Hjälpt mig att hjälpa så att jag i min tur blivit hjälpt.«<sup>24</sup>

I övrigt är det emellertid knappast ödmjukhet som utmärker den självframställning som äger rum i Birros blogg. Allteftersom är det märkbart hur han glider över i de roller som han så ofta ikläder sig när han medverkar i radio, i TV och i tidningar. Även i bloggen återfinns rebellen som gör uppror mot det etablerade kulturella och politiska etablissemang, som försöker utmana och provocera; bohemen som tar varje chans att markera sitt utanförskap, exempelvis genom att kritisera kulturell likriktning i allmänhet och massmedial i synnerhet; den sanningssägande avantgardisten som till varje pris vill ge sken av stå upp för sin övertygelse och ta bladet från munnen oavsett om det gynnar honom eller inte, och så vidare.

Betraktad som ett biografiskt yttrande, som en biografisk handling framstår bloggen således som reproducerande de i offentligheten redan vedertagna bilderna av Birro som person – något som för övrigt även kan sägas gälla Drougge som i sin blogg på ett liknande sätt understryker sin offentliga persona. Med andra ord kan man säga att dessa två författare i sina bloggar mer eller mindre övertänkt framställer sig på sätt som upprepar redan etablerade föreställningar om dem, snarare än att bjuda dessa föreställningar motstånd – två konträra strategier som den danske litteraturforskaren Jon Helt Haarder, influerad av Butlers performativitetsteori, diskuterat i förlängningen av vad han kallar performativ biografism.<sup>25</sup> Därutöver är det uppenbart att dessa författares självframställningar i grunden faller tillbaka i starkt könade berättelser: berättelsen om kvinnan som går från att vara ett passivt offer till att erövra en position som ett handlande subjekt, respektive berättelsen om mannen som en rebellisk upprorsmakare som med ett stort självhävdelsebehov söker utanförskapet.

Ytterligare en gemensam nämnare för Birro och Drougge, som kanske också belyser varför just deras bloggar blivit så populära, är att de båda i sina framträdanden ansluter till den trend av känslomässig realism («emotional realism»), som Minna Aslama och Mervi Pantti ser som utmärkande för en medial kultur som så totalt domineras av pratshower, dokusåpor och reality-TV. Idag, poängterar Aslama och Pantti, gäller det i hög grad att med alla till buds stående medel framkalla känslor hos åskådaren och, kan man tillägga, hos läsaren av litteratur eller hos besökaren av bloggar, för att därmed fånga deras intresse och övertyga dem om att vad de tar del av verkligen är den för vår tid så eftertraktade Verkligheten.<sup>26</sup> Att såväl Drougge som Birro grundar sina bloggar i berättelser om personliga, traumatiska erfarenheter vittnar således inte enbart om deras tragiska levnadsöden i sig; det förstärker även autenticitetsanspråket. Av läsarkommentarerna att döma väcker deras berättelser om kvinnomisshandel respektive två missfall dessutom ett stort känslöengagemang som kan sägas svara mot den större kulturella trend av känslomässig realism som Aslama och Pantti beskriver.

[www.finistere.se](http://www.finistere.se):

Där Drougge och Birro redan genom internetadressen signalerar att det skall handla om dem själva, är det signifikativt att Bodil Malmsten genom densamma utpekar den plats där hon själv rent geografiskt har sitt hem – Finestère beläget i nordvästra Frankrike. Å ena sidan ankras tillvaron i cyberrymden sålunda till existensen i det fysiska livet, en koppling som också accentueras genom att bloggen längst upp i fönstret pryds av Malmstens inskannade autograf. Å andra sidan ger det faktum att hon i internetadressen väljer en plats och inte sitt egennamn intrycket av en subtilt markerad distans när det gäller frågan om autenticitet; därmed signaleras att det är platsen som hon i första hand talar ifrån och inte jaget, som hos Birro och Drougge. Autenticitetsanspråket

komplieras ytterligare då Finistère inte enbart är namnet på den plats där Malmsten bor utan även på det bokförlag som hon driver i samarbete med förlaget Modernista, och som i första hand är ämnat att ge ut hennes egna böcker. Till följd därav får bloggen också i hög grad karaktären av en marknadsföringsplats.

Om man för ett ögonblick tänker bort marknadsföringsaspekten framstår Malmstens blogg emellertid överlag som ett erfarenhetsrum där läsaren får ta del av hennes funderingar kring allt, stort som smått. I inläggen avhandlas väder och vind, resor, vilka böcker hon läst eller läser just nu, vilka filmer hon just sett eller vill se, hennes pågående bokprojekt, hennes skrivkramp och anlag för depressiva tillstånd, etcetera. Men samtidigt som bloggen därmed i hög grad pekar mot det levda livet är det just föreställningen om en enkel länk mellan liv och blogg som Malmsten genomgående utmanar och problematiserar. »Det är inte mig själv jag lämnar ut när jag skriver, det är mina ord«, som hon bestämt påpekar vid ett tillfälle.<sup>27</sup> Ett påstående som, i och med att hon i bloggen i så hög grad uppehåller sig vid att skrivandet är hennes liv, blir minst sagt tvetydigt.

Medan Drougge och Birro i linje med bloggans retorik ensidig ingår ett verklighetskontrakt med sina läsare/besökare kan Malmsten sålunda sägas ingå ett dubbelt kontrakt. Genomgående vidhålls att det som presenteras å ena sidan är verklighet, å den andra fiktion; å ena sidan en privat bekännelse, å den andra ett offentligt posering. Därmed är det i Malmstens fall också mer adekvat att tala om bloggen som både en spegel och en slöja, de metaforer Vivian Serfaty använder för att ringa in den paradox som hon menar utmärker bloggar generellt.<sup>28</sup>

Överhuvudtaget uppehåller sig Malmsten också i hög grad vid själva medieringsaspekten, och de datateknologiska förutsättningarna för att framställa ett jag på nätet. Bloggen får därför också karaktären av att vara en metablogg, där det viktiga inte i första hand är att

framställa ett jag utan att begrunda under vilka villkor ett jag blir till på webben, och göra det faktum att det är frågan om ett jagblivande explicit. Följdenligt återkommer Malmsten med jämna mellanrum till vilka program och vilken utrustning hon använder, såväl som till vilka missöden hon råkar ut för i tekniskt hänseende. Att Malmstens blogg är den enda av de här diskuterade bloggarna som på allvar kan betraktas i termer av vad Linda Warley kallar »multimodal design«, det vill säga som använder och utforskar datormediets kapacitet för att framställa ett jag genom att kombinera skriven text, fotografier, skannade bilder, länkar, och ljudspår, är följaktligen inte heller förvånande.<sup>29</sup> Snarare framvisar det den vikt som läggs vid att åskådliggöra själva medieringsaspekten, hur liv blir blogg.

En annan aspekt som skiljer Malmstens blogg från de andra bloggarna är den uttryckliga distans hon intar visavi sin läsare: »Någonstans tidigt när jag började överväga att göra en blogg skrev jag att jag inte kommer att debattera. Det jag har att säga står i inläggen, något mer har jag inte att tillägga.«<sup>30</sup> I motsats till exempelvis Drougge och Birro, som villigt utnyttjar bloggans kommentarfunktion för att låta sig bli smickrade och gå in i långa diskussioner med sina läsare, lyser detta slags interaktivitet med sin frånvaro i Malmstens fall, och detta till många läsares stora förtret (vilket vissa kommentarer tydligt vittnar om). På senare tid har Malmsten även gått så långt att hon helt satt stopp för möjligheten att komma i kontakt med henne genom bloggen. Detta framstår inte enbart som ett försök från hennes sida att värna sin integritet, utan som ett led i en konsekvent ansats att dekonstruera bloggans viktigaste fundament, i detta avseende det närvaroanspråk som interaktiviteten anses medföra.

Därtill utmärker sig Malmsten genom att grumla gränsen mellan bloggen och sina tryckta texter. Som Arne Melberg nämner i avslutning till några reflektioner om Malmstens självbiografi *Mitt första liv* (2004) kan bloggen

i hennes fall ses som ett led i ett större konstnärligt projekt att »stilisera och definiera och konstruera sig själv«, något som fortsatt i den remediering av bloggen som återfinns i de så kallade bloggromanerna *Hör bara hur ditt hjärta bultar i mig* (2006), och *Kom och hälsa på mig om tusen år* (2007).<sup>31</sup> Samtidigt är det som jag tidigare nämnt inte konstruktionen eller stiliseringen i sig som i Malmstens fall står i fokus i bloggen, utan det faktum att det just är frågan om konstruktion och stilisering. När det gäller Birro och Drougge märks inte några större ambitioner att på detta sätt använda bloggen i ett mer konstnärligt, undersökande syfte. Att Drougge i sin blogg exempelvis berättar om sin relation med en kvinnomisshandlare, en berättelse som fördjupas i den självbiografiska romanen *Boven i mitt drama kallas kärlek* (2007) som publicerades endast några månader efter att bloggen initierats, förfaller mer som ett marknadsföringsknep, som ett sätt att väcka potentiella läsares nyfikenhet, än som en konstnärligt syftande remediering.

Att Malmsten är mer konstnärligt inriktad innebär emellertid inte att hon tar avstånd från bloggen som en plattform för att marknadsföra sig själv som författare och i synnerhet sina böcker. Denna aspekt av bloggen är tvärtom explicit genom dess starka koppling till Malmstens bokförlag Finistère.

## Bloggen som marknadsföring

Ser man till diskussionen om bloggen har den ofta vid sidan av identitets- och jagkonstruktionsaspekten framhållits just som en plattform för marknadsföring och varumärkesbyggande. Mycket av den litteratur som publicerats om bloggande de senaste åren är handboksorienterad och centrerad kring bloggen utifrån dessa aspekter. Titlar som *Logging for Business: Everything You Need to Know and Why You Should Care* (2006), *Blog Marketing* (2005),

eller för att ta ett svenskt exempel *Bloggar som marknadsföring: en snabbguide* (2005), talar i sammanhanget sitt tydliga språk.

Men att bloggen i detta hänseende enbart gäller ett slags marknadsinriktat företagande utanför kulturens fält är emellertid missvisande. Även när det gäller den samtida författaren är det uppenbart att bloggen i stor utsträckning används för att bygga ett varumärke och i synnerhet för att marknadsföra författaren och författarskapet, vilket åskådliggörs med all önskvärd tydlighet i Birros, Drougges, och, som tidigare framhållits, i Malmstens blogg. Gemensamt för dem är hur de på olika sätt försöker få läsaren att köpa deras böcker, eller, vilket är särskilt framträdande i Birros blogg, gå på deras uppläsningar, eller ta del av deras medverkan i andra (mediala) sammanhang. Detta sker i hög grad helt öppet. I Malmstens fall ägnas högermarginalen exempelvis helt oförblommerat åt att locka med uppmeningen »Läs Bodils senaste«, under vilken läsaren har möjlighet att klicka sig vidare och köpa några av hennes senaste alster.

En liknande strategi som riktar uppmärksamhet mot kommande såväl som redan publicerade titlar är också framträdande i Drougges blogg, även här i högermarginalen. Dessutom utmärks dessa bloggar av att författarna i själva inläggen mer eller mindre oförtäckt gör reklam för sitt skrivande. Drougge kan efter att hon berättat om en bok hon nyligen läst infoga: »när ni läser min kommande självbiografi (vilket jag utgår från att ni tänker göra), då får ni veta hur det känns att bli stalkad till kropp & själ«. <sup>32</sup> På ett liknande sätt förhåller sig Malmsten, som i sin marknadsföringsiver till och med överträffar Drougge med råge. Ett exempel är tvåsidesinlägget »Det slår mig plötsligt!« där hon vill ge intryck av att i förbifarten ha kommit på att hennes nya bok just levererats från tryckeriet: »Här håller jag på och pratar om *Patient* av Ben Watt [...]. Och glömmer alldeles bort min egen bok *Hör bara hur ditt hjärta bultar i mig* som finns att köpa redan i september.« Inlägget följs

av en komplett säljinformation med inskannade bilder på bokens omslag och baksidestext och ett specialerbjudande: »De första att köpa boken får dessutom Bodils egen exklusiva anteckningsbok!«<sup>33</sup>

Att författarna på dessa och andra sätt omfattar bloggans marknadsföringspotential framstår på sätt och vis som en självklarhet om man beaktar att de är verksamma i ett alltmer kommersialiserat kulturklimat där det gäller att synliggöra sig bland mängder av andra varor. Som kulturjournalisten Jan Gradvall poängte-

rar i en artikel med rubriken »Författaren som varumärke« så har det förändrade medielandskapet på 2000-talet också skapat nya kontaktytor vid sidan av bloggen, som My Space, Facebook och You Tube – som författaren kan använda i marknadsföringssyfte.<sup>34</sup> Denna utveckling leder också ofrånkomligen till funderingar om vem som egentligen talar – är det författaren, varumärket eller mediet? Om dessa överhuvudtaget går att särskilja; det är en problematik cyberrymdens självframställningar avslutningsvis kan sägas illustrera.

- 1 I det följande använder jag uteslutande termen blogg. Som exempelvis Geert Lovink framhåller brukar bloggen överlag definieras som »en regelbunden, kronologisk publicering av personliga tankar och webblänkar, en blandning av vad som händer i bloggarens liv och vad som händer på nätet och ute i världen.« Se Geert Lovink, »Bloggandet, den nihilistiska impulsen«, övers. Henrik Gundenäs, i *Ord & Bild*, 2007: 2, s. 68–83, s. 69.
- 2 Michael Renov, »The End of Autobiography or New Beginnings? Everything You Never Knew You'd Know About Someone You'll Probably Never Meet«, i *Temporalities, Autobiography and Everyday Life*, Jan Campbell och Janet Harbord (red.), Manchester: Manchester University Press, 2002, s. 280–291.
- 3 Elizabeth Podnieks, »'Hit Sluts' and 'Page Pimps': Online Diarists and Their Quest for Cyber-Union«, i *Life Writing*, 2004: 2, s. 123–150, s. 126.
- 4 Arne Melberg, »Bedrägliga självbiografer«, i *Axess*, 2007: 4, s. 20–22, s. 22.
- 5 Ett exempel är Linda Skugges *Blogg 2005–2007*, Stockholm: Pocketförlaget, 2007.
- 6 Nina Björk, »Jag går bara ut en stund«, i *Dagens Nyheter* 4/5 2007.
- 7 Eklunds syn på bloggen som litteratur framkommer exempelvis i följande artiklar: Nils Svensson, »Det papperslösa författarskapet«, i *Svensk Bokhandel*, 2005: 21, s. 22–26; Elin Viksten, »Skrivandet tar andra vägar«, i *Helsingborgs Dagblad* 29/10 2006; och Sigge

- Eklund, »Romanen ur tiden«, i *Expressen* 31/5 2007. Ett exempel på den kritik som riktats mot Eklunds bloggsyn finner man i Maria Küchens debattartikel »År detta en roman?«, i *Göteborgs-Posten* 5/6 2007.
- 8 Se exempelvis Madeleine Sorapure, »Screening Moments, Scrolling Lives: Diary Writing on the Web«, i *Biography*, 2003: 1, s. 1–23; Laurie McNeill, »Teaching An Old Genre New Tricks: The Diary on the Internet«, i *Biography*, 2003: 1, s. 24–47; och Viviane Serfaty, *The Mirror and the Veil. An Overview of American Online Diaries and Blogs*, Amsterdam: Rodopi, 2004, och då särskilt det andra kapitlet »Offline and Online Diaries«.
- 9 McNeill, »Teaching An Old Genre New Tricks«, i *Biography*, 2003:1, s. 35 ff.
- 10 Sorapure, »Screening Moments, Scrolling Lives«, i *Biography*, 2003:1, s. 10.
- 11 Andreas Kitzmann, *Saved from Oblivion. Documenting the Daily from Diaries to Web Cams*, New York: Peter Lang Publishing, 2004, s. 9.
- 12 Rune Gade och Anne Jerslev, »Introduction«, i *Performative Realism. Interdisciplinary Studies in Art and Media*, Rune Gade och Anne Jerslev (red.), Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2005, s.7–17, s. 7.
- 13 Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* (1990), New York: Routledge, 1999, s. 33.
- 14 Gade och Jerslev, »Introduction«, i *Performative Realism. Interdisciplinary Studies in Art and Media*, 2005, s. 7.

- 15 Podnieks, »'Hit Sluts' and 'Page Pimps'«, i *Life Writing*, 2004:2, s. 137.
- 16 Mark Poster, *What's the Matter with the Internet?*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001, s. 74.
- 17 Poster, *What's the Matter with the Internet?*, 2001, s. 75.
- 18 Se exempelvis Sidonie Smith och Julia Watson, *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001, s. 47f., där just synen på det självbiografiska berättandet som en performativ akt betonas.
- 19 Anne Scott Sørensen, »'Om livet i al almindelighed' – den personlige blog mellem det private og det offentlige«, opagerat paper publicerat på internetadressen <http://www.high-tension-aesthetics.com/Files/workingpaper3.pdf>, min övers. Tillgängligt: 18/10 2007.
- 20 Den mer traditionella bekännelsediskurs som jag här har i åtanke kan härledas till 1970-talet. Som Lisbeth Larsson skriver var detta en tid då »tilltron till rationalitetens och sanningens, dokumentets och den autentiska berättelsens kraft var oanfäktad«, vilket tog sig uttryck i framförallt den stora utgivningen av bekännelseromaner. (Lisbeth Larsson, »I förtröstan på berättelsen. Tre kvinnor som skrev sina liv«, i *Bonniers Litterära Magasin* 1994:2, s. 28–33, s. 28). Min poäng i ovanstående sammanhang är att denna tilltro inte helt kastades över bord med poststrukturalismens intåg under 1980-talet, som ofta gjorts gällande. Istället har den dröjt sig kvar parallellt med att begrepp som sanning, autenticitet och verklighet monterats ned, vilket Birro och Drougge bloggar endast är två exempel på. För ett perspektiv på hur 1970-talets bekännelseroman kom att uppdateras på 1990-talet, se Cristine Sarrimos artikel »Samtida bekännelsestväng«, i *Litteraturens ställning*, Stockholm: Carlssons Bokförlag, 1997, s. 24–33.
- 21 Citerat ur inlägget »Välkomsttal & Programförklaring«, publicerat 19/6 2007: [http://unnidrougge.blogg.se/1182242462\\_vlkomsttal\\_programfr.html](http://unnidrougge.blogg.se/1182242462_vlkomsttal_programfr.html). Tillgängligt: 18/10 2007
- 22 Citerat ur inlägget »Alive!!!«, publicerat 5/8 2007: [http://unnidrougge.blogg.se/1186315548\\_vi\\_tv.html](http://unnidrougge.blogg.se/1186315548_vi_tv.html). Tillgängligt: 18/10 2007.
- 23 Citerat ur inlägget »i Expressen i dag«, publicerat 1/11 2006: <http://www.marcusbirro.se/bloggen/?p=16>. Tillgängligt: 18/10 2007.
- 24 Citerat ur inlägget »Jag Skulle Ju Aldrig Bli Bloggare«, publicerat 21/11 2006: <http://www.marcusbirro.se/bloggen/?p=78>. Tillgängligt: 18/10 2007.
- 25 Jon Helt Haarder, »Det særlige forhold vi havde til forfatteren: Mod en teori om performativ biografisme«, i *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift*, 2005: 1, s. 2–16, s. 9 f. För en grundlig diskussion om begreppet performativ biografism, se Haarders artikel i detta nummer av *TFL*.
- 26 Minna Aslama och Mervi Pantti. »Talking Alone. Reality TV, Emotions and Authenticity«, i *European Journal of Cultural Studies*, 2006: 2, s. 167–184. Ett liknande resonemang om känslomässig realism där reality-TV är exemplet återfinns i Anita Biressi och Heather Nunns *Reality Tv. Realism and Revelation*, London: Wallflower Press, 2005, s. 103.
- 27 Citerat ur det odaterade inlägget »Bonjour«: <http://www.finistere.se/brev/>. Tillgängligt: 18/10 2007.
- 28 Serfaty, *The Mirror and the Veil*, 2004.
- 29 Linda Warley, »Reading the Autobiographical in Personal Home Pages«, i *Tracing the Autobiographical*, Marlene Kadar, Linda Warley m.fl. (red.), Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 2005, s. 25–42, s. 33.
- 30 Citerat ur inlägget »Någonstans«, publicerat 2/10 2007: [http://www.finistere.se/blogg/entry.asp?ENTRY\\_ID=71](http://www.finistere.se/blogg/entry.asp?ENTRY_ID=71). Tillgängligt: 18/10 2007.
- 31 Melberg, »Bedrägliga självbiografer«, i *Axess* 2007: 4, s. 22.
- 32 Citerat ur inlägget »Watermelonmen«, publicerat 24/7 2007: [http://unnidrougge.blogg.se/1185298850\\_watermelonmen.html](http://unnidrougge.blogg.se/1185298850_watermelonmen.html). Tillgängligt: 18/10 2007.
- 33 Citerat ur inlägget »Det slår mig plötsligt!«, publicerat 18/8 2006: [http://www.finistere.se/blogg/entry.asp?ENTRY\\_ID=464](http://www.finistere.se/blogg/entry.asp?ENTRY_ID=464). Tillgängligt: 18/10 2007.
- 34 Jan Gradvall, »Författaren som varumärke«, i *Göteborgs-Posten* 27/9 2007.





# NARREN ELMER DIKTONIUS

Det parodiska imiterandet av maktens språk

av Kristina Malmio

Malmio (1962) är docent vid Helsingfors universitet och forskare vid Svenska litteratursällskapet i Finland inom projektet »Tidig finlandssvensk litteratur: Program och praktik«. Ämnesområde: det finlandssvenska litterära fältet på 1910- och 1920-talen med utgångspunkt i Elmer Diktonius och Jarl Hemmers författarskap.

**D** en finlandssvenska poeten Elmer Diktonius skrev 1922, i tidskriften *Ultra*, en recension av poeten Jarl Hemmers nyutkomna diktsamling *Väntan*.<sup>1</sup> Recensionen, har sedermera kallats för en »nidrecension«, en »krigsförklaring« och »ett vulkanutbrott«.<sup>2</sup> Den väckte under sin egen tid en del uppmärksamhet.<sup>3</sup> Anmälan kännetecknas av ett parodiskt, överdrivet gycklande tonfall, av polemiska ordval och av en lång rad hänvisningar till det litterära fältet. Vad jag ska studera i den här artikeln är Diktonius sätt att använda sig av parodisk upprepning som en performativ strategi med syfte att producera auktoritet och identitet, ett författarnamn.

Inom talaktsteorin ses språklig framställning som en makt som skapar handlingar, verklighet och identiteter.<sup>4</sup> Begreppet performativitet myntades av J. L. Austin i hans inflytelserika bok *How To Do Things With Words?* (1962). Med performativa talakter menar Austin sådana yttranden som inte i första hand faller påståenden om någonting är sant eller falskt utan som istället utgör aktiva handlingar. Förutsättningarna för att en talakt ska kunna åstadkomma någonting är enligt Austin flera: att personen som yttrar sig har en speciell auktoritet eller position, att yttrandets form följer särskilda konventioner, och att yttrandet utförs i en specifik kontext och under lämpliga omständigheter. Dessutom måste talaren mena allvar. Orden som en präst uttalar när han viger ett par, är ett av exemplen Austin ger på en performativ talakt.<sup>5</sup> Austin gör även en uppdelning i »normala« och »parasitiska« talakter. Med »parasitiska talakter« menar han icke-seriösa meningar, talakter som utspelas t.ex. på scenen, i dikter eller i monologer. Dessa talakter är enligt Austin »misslyckade«, då kontexten i vilken de uttalas är fel och talaren inte menar allvar – därför uteslöt han dem ur sin teori om performativa talakter.<sup>6</sup>

Jacques Derrida (1972/1988) har ifrågasatt Austins uppdelning i »normala«, det vill säga lyckade, och »onormala«, icke-lyckade talakter. Han påpekar att »normala« och »onorma-

la« talakter har ett drag gemensamt, nämligen iterationen, upprepningen.<sup>7</sup> Derrida konstaterar att varje tecken, lingvistiskt såväl som icke-lingvistiskt, kan placeras inom citationstecken. Denna upprepbarhet, att allt kan citeras, är varken en tillfällighet, ett olycksfall eller en avvikelse, menar han, utan en nödvändig förutsättning för all skrift.<sup>8</sup> Detta leder, enligt Jonathan Culler, till att Austins opposition mellan det seriösa och det parasitiska upplöses.<sup>9</sup>

I Austins teori får performativa talakter sin makt av talarens intention eller vilja. Derrida däremot påstår att makten ligger i citerandet; talaktens auktoritet bygger på upprepning. Det är inte fråga om en auktoritet som utövar makt, utan omvänt: makt skapas genom upprepade handlingar som är anknutna till makt. Den performativa handlingen får sin makt, skriver Lea Rojola och Lea Laitinen, av ett nätverk av diskurser, i vilket maktens diskursiva gester upprepas och imiteras.<sup>10</sup> För Austin är performativiteten en allvarlig sak, och parodin just en sådan »icke-seriös« talakt som inte hör hemma bland de »riktiga« talakterna. Derrida i sin tur betonar varje talakts inneboende, allmänna »parasitiskhet«. Vad får detta för konsekvenser för parodi, som per definition är icke-seriös och »parasitisk« på ett särskilt sätt?<sup>11</sup>

Parodin strävar efter att – med hjälp av överdriven upprepning – åstadkomma en förändring i evalueringen av det fenomen den tar till sitt objekt.<sup>12</sup> Derridas tankar om performativitet som en upprepning som anknyter till makt, kan kompletteras med Judith Butlers syn på parodisk upprepning: att upprepa fel är en performativ akt som kan användas till att göra etablerade normer synliga och ifrågasätta dem.<sup>13</sup> Genom att producera ett teatraliskt citat som överskrider den diskursiva normen, kan enligt Butler vedertagna kategorier, identiteter och praktiker brytas ned.<sup>14</sup>

Jag ska försöka visa hur Diktonius å ena sidan upprepar »fel«, det vill säga parodiskt, och därmed ifrågasätter den parodierade diskursens naturlighet och makt, och hur han å andra sidan, genom att imitera olika diskurser som anknyter

till makt, får tillgång till deras auktoritet. De centrala frågorna är: Vad är det Diktonius citerar, upprepar och parodierar i sin recension? Vilka är de maktens gester som han imiterar? Hurdan är den författaridentitet som Diktonius skapar genom att parodiera poeten Jarl Hemmer, en av de mest framstående finlandssvenska författarna vid denna tid?

## Diktonius gör Hemmers poetiska tillstånd onaturligt

*Ultra*, i vilken Diktonius recension ingick, var en tvåspråkig, estetiskt radikal tidskrift. Namnet *Ultra* lät enligt Johan Wrede »revoltstämt« både i finska och svenska öron.<sup>15</sup> Tidskriften utkom endast i sju nummer (alla under 1922) och beskrivs av Roger Holmström som »ett första försök till samlad aktion för den modernistiska saken«.<sup>16</sup> Diktonius var aktiv i planeringen av tidskriften, men i fortsättningen var det framförallt Hagar Olsson som såg till att publikationen blev av. Diktonius bidrog emellertid med artiklar, recensioner och dikter.

Elmer Diktonius recension av Jarl Hemmers *Väntan* har rubriken »Hemmers Väntan«. Titeln kan uppfattas som en oskyldig upprepning av bokens namn och en vanlig rubrik för en recension av en diktsamling. Anmälan är en sida lång, placerad mellan Eric Olsonis granskning av Diktonius *Hårda sånger* under rubriken »Ny diktning« och densamme Olsonis bedömning av Arvid Mörnes roman *Kristina Bjur* med titeln »Arvid Mörnes nya bok«.<sup>17</sup>

Diktonius recension börjar med följande meningar:

Skalden Jarl Hemmer väntar. Och när en skald väntar blir det naturligtvis dikt. Och när det blir dikt blir det hos Hemmer naturligtvis en hel samling. Ser ni: han har lättheten. 94 sidor väntan således. (»Hemmers Väntan«, s. 92.)

Den naiva läsningen av recensionens titel som ett »oskyldigt« citerande av Hemmers boktitel rubbas genast. Tre ord upprepas: skald – väntar – dikt. Diktonius flätar ihop mening efter mening genom att upprepa ord från den förra meningen i den följande. Han citerar Hemmers titel, och genom att förvandla »väntan« till »väntar«, citerar han »fel«. Han förvandlar den metaforiska och poetiska aspekten av Hemmers väntan till någonting mycket konkret och bokstavligt. Titeln på recensionen är i tidskriften skriven med versaler, HEMMERS VÄNTAN. Diktonius leker med två betydelser – hans rubrik kan å ena sidan vara »Hemmers Väntan«, men lika bra kan den läsas som »Hemmers väntan«.<sup>18</sup> Efter att ha förvandlat Hemmers »höga väntan« till ett konkret väntande, sätter Diktonius igång med att – med hjälp av upprepning – överdriva väntandet, för att ytterligare förvanska det. I fortsättningen degraderas »väntan« ytterligare: mot slutet av recensionen utvecklas den till en metafor för det poetiska tillståndet hos unga, etablerade poeter. Diktonius skriver: »Väntan? – det doftar bekant? Ack ja: för vårt inre öga ter sig landets unga parnass som en II klass landsortsstations väntsal. Flugor, snarkande gestalter, uret ett par år efterlunkande, [...] väntan, melodiöst snarkande väntan (de tro det är dikt!) på inspirationsexpressen – som aldrig anlöper sovande stationer » (»Hemmers Väntan«, s. 92). Väntan har gått över till djup sömn, i en lantlig, mindre fin omgivning; tiden har nästan stannat. Pendlingen mellan den poetiska »väntan« och det konkreta »väntar« går igenom hela texten och utvecklas till ett konsekvent och genomgående ifrågasättande av Hemmers diktning och position.

Upprepningen av ordet »naturligtvis« – ett ord som utövar makt genom att skapa och reproducera etablerade synsätt – förvandlar innebörden i ordet till det motsatta. Parodin producerar »onaturalighet«; »naturligheten« i Hemmers verksamhet, poetisk väntan, ifrågasätts. Den för parodin kännetecknande evalueringen av det som citeras, imiteras, upprepas, har satts i gång.

Ordet »skald« används av Diktonius först i bestämd form, »Skalden«, men redan i följande mening förekommer ordet i obestämd form, »en skald«. Därmed placerar Diktonius Hemmer i raden av många, han degraderar »Skalden Hemmer« till ingen särskild. För att förstå den verkliga innebörden av denna handling måste man ta en titt på Hemmers position på det litterära fältet på 1920-talet. Vid denna tidpunkt var diktaren Jarl Hemmer uppuren som få. Roger Holmström kallar Hemmer för tidens »poeta laureatus«,<sup>19</sup> och i den samtida pressen utnämndes han bland annat till »den främste bland våra unga lyriska författare« och »vår celebre unge lyriker«.<sup>20</sup> Henning Söderhjelm uttryckte sin stora uppskattning av *Väntan* i sin anmälan: »när han [Hemmer] sjunger är det så vackert, att vi utan tvekan skänka honom vår beundran.«<sup>21</sup>

Diktonius recension och motiven bakom den har diskuterats av flera forskare. Olof Enckell beskriver den som »gycklande kritik« och fortsätter: »Att Diktonius med sin revolutionära utgångspunkt inte kunde se på Hemmers lyrik med uppskattning, var naturligt; det var inte personlig motvilja, som gjorde *Väntans* skald till offer för det bitande hånet. När just Hemmer fick schavottera, så var det emedan han av de officiella litterära instanserna och av den opinionsbildande, s.k. auktoritativa kritiken framförts som det stora löftet och den verkliga poetiska begåvningen i det unga Finland.« Enckell ser recensionen som »revolutionären Diktonius' krigsförklaring mot den dominerande litterära opinionen och konventionen i hemlandet.«<sup>22</sup> Holmström däremot tolkar »Hemmers väntan« som ett uttryck för »vredesmod«.<sup>23</sup> Hans Ruin anser att bakgrunden till det negativa omdömet var det beröm som Gunnar Castrén hade höljt över Hemmers diktsamling *Över dunklet*, 1919. Ruin skriver:

När »Över dunklet« kom ut 1919 förleddes den eljest så återhållsamme Gunnar Castrén att med hela tyngden av sin auktoritet förkunna: »Finlands diktning har icke tidigare ägt en skald, som på en

gång varit en så rik personlighet och en så stor konstnär som Jarl Hemmer i *Över dunklet* visat sig vara. Och denna samling ställer sig vid sidan av det bästa svenskspråkiga diktning överhuvud skapat!«

Med detta var det klippt. Med ett slag var Hemmer utsedd som speciell måltavla för de våldsamma angrepp, som den framryckande modernistiska falangen riktade mot den traditionella dikten.<sup>24</sup>

Tre alternativa förklaringar till recensionens tonfall och innehåll läggs alltså fram: 1. Hemmers position; 2. Diktonius känslor; 3. den litterära revolten mot den etablerade litteraturen. Alla dessa förklaringar är rimliga, men till dem kan man lägga ännu en: recensionen kan läsas som ett led i en performativ akt, i en serie handlingar med vars hjälp Diktonius uppnår en position på det litterära fältet och likaså skapar sin författaridentitet. Det jag är intresserad av är att se hur det går till.

Orden »Skalden Hemmer« bär i den samtida situationen på konnotationer som är förknippade med makt – en framstående och central position på fältet. Det är maktens språk som citeras. Men Diktonius producerar inte Hemmers makt på nytt genom att upprepa uttrycket »Skalden Hemmer«, utan talar istället om »en skald«, vilket innebär ett första ifrågasättande av Hemmers »höghet«. Ordet »dikt« går samma öde till mötes som orden »väntan« och »Skald«. Först framträder det i en generell mening, betecknande den form av litteratur som var speciellt uppuren och stark inom den finlandssvenska litteraturen vid denna tidpunkt (vilket i sin tur kan ses som en av grunderna till Hemmers position).<sup>25</sup> I nästföljande mening konkretiseras det abstrakta ordet »dikt« emellertid till någonting mindre betydelsefullt – »en hel samling«. Slutligen förenas det konkreta och det återigen mycket abstrakta i en komisk motsats: »94 sidor väntan således«.

I de ovan citerade raderna från »Hemmers Väntan« har parodierandet av de upprepade orden en och samma uppgift. Med hjälp av parodin skapas en motsättning mellan det unika och det vanliga, allmänna. Diktonius klär av orden

»skald«, »väntan« och »dikt« de konnotationer av enastående status de har när de citeras i samband med Hemmer. Han sätter ordens denotativa och konnotativa betydelse i omlopp och låter hela tiden läsaren, genom att upprepa och citera »fel«, ana värderingen som anknyter till orden. På detta sätt riktas uppmärksamheten mot Hemmers språk, författarskap och position på en och samma gång, med följd att den etablerade värderingen kullkastas, en värdering som delvis baserar sig på att Hemmers diktning uppfattas som »äkta«, »naturlig« och »unik«.

Efter att ha upprepat tre ord, »skald«, »väntan« och »dikt«, på ett sätt som ifrågasätter ordens »naturliga«, etablerade betydelse och konnotationer av status och unikhet i anknytning till Hemmer, går Diktonius över till att beskriva »ungdomen«:

Det är så vackert rörande att ungdomen väntar – och så sällsynt. Vanligtvis brukar den ju ge fan i all väntan, vara otålig, bråka, sträcka händerna girigt föregripande mot målet, sprängas av sin egen påskyndande livsträngtan. Men det är naturligtvis blott den brutala obarkade råa ultraistiska ungdomen som har sådana seder och fasoner – den beskedliga välfriserade salongsfärdiga fosterlandshoppungdomen (vi blickar mot himlen) har andra: med händerna på täcket knäppta till from bön väntar den stillsamt. (»Hemmers väntan«, s. 92.)

Om recensionen inledningsvis imiterade Hemmers titel och det litterära språk som använts om Hemmers diktning, går den nu över till att imitera den etablerade bilden av ungdomen. Till synes beundrar Diktonius Hemmer som ett exempel på (och även en förebild för) ungdomen som väntar, för att omedelbart påpeka det »onormala« i denna väntan. En motsättning mellan en »idealungdom« och en »verklig ungdom« skapas; mellan den ungdom som är »sällsynt«, och som han antyder, skrottretande och »onormal«, och den ungdom som är aktiv, stökig, okultiverad, otålig, som har aktiva händer som sträcker sig efter abstrakta mål. Den »onormala«, passiva ungdomen förknippas med samtidens förhärskande normer och ideal

– patriotism, religiositet, goda fasoner, sexuell avhållsamhet – som anknyter till sådana egenskaper som lydighet, auktoritetstro, självdisciplin och yttre kultivering. Den »onormala« ungdomen har sina händer knäppta på täcket, en handling som antyder ett konkret mål: att hindra dem från att onanera. Beskrivningen av den religiösa gester att blicka mot himlen – Diktonius låtsas vara religiös – är även den ett imiterande av maktens språk och dess gester. Den blir parodisk i och med att den citeras i fel sammanhang, inom litteraturkritikens och inte religionens domän, och av en talare som just har använt uttrycket »fan«.<sup>26</sup>

Att Diktonius beskriver Hemmer såsom tillhörande ungdomen är å ena sidan åldersmässigt korrekt – Hemmer var vid detta skede ännu inte 30 år fyllda – å andra sidan ironiskt med tanke på det litterära fältet – han var »etablerad«, d.v.s. »gammal«. Hemmer, som hade debuterat 1914, hade ett namn och en position, pengar och anseende, en omfattande publik och en aktad, finlandssvensk förläggare samt alla betydelsefulla kritiker på sin sida.<sup>27</sup> Dessutom hade han just vid denna tidpunkt nått framgång även i Sverige: hans versepos *Rågens rike* (1922) hade vunnit Åhlén & Åkerlunds romanpristävling och Anders Österling skrev i *Svenska Dagbladet* att »Hemmer upplivar en sida av Runebergsarvet«.<sup>28</sup>

Hemmer hade med andra ord allt det Diktonius inte hade. Diktonius var bara tre år yngre än sin kollega, men som författare och »namn« var han – för att tala i Pierre Bourdieus termer – mycket »ung«. Efter att ha blivit refuserad av alla finlandssvenska förlag, hade han debuterat år 1921 på ett litet kommunistiskt förlag i Stockholm under omständigheter som var tämligen förödmjukande. Johan Wrede har beskrivit hur han »med politiskt radikala vänners hjälp hade fått ut sin första diktsamling på ett obetydligt och kursmässigt förlag i Sverige.«<sup>29</sup> Hans första framträdande hade inte ens noterats i Finland. »År 1922 fanns det ännu mycket få inom det konservativa lägret som

överhuvud tog Edith Södergran eller Elmer Diktonius på allvar«, skriver Olof Enckell.<sup>30</sup> Bourdieus beskrivning av relationen mellan etablerade och nybörjare på det litterära fältet beskriver väl förhållandet mellan Hemmer och Diktonius:

De strukturellt sätt »yngsta« författarna (som biologiskt sett kan vara i stort sett lika gamla som de »gamla« författare de gör anspråk på att överträffa), det vill säga de som avancerat kortast i legitimeringsprocessen, tar avstånd från allt deras mer konsekrerade föregångare är och gör, de förkastar alla i deras ögon »slitna idéer«, poetiska eller andra (som de ibland *parodierar*), och strävar efter att tillbakavisa alla tecken på *socialt åldrande*, till att börja med alla tecken på intern konsekration (akademier osv.) och extern konsekration (succé).<sup>31</sup>

Det är just detta Diktonius gör i recensionen: han ifrågasätter både det Hemmer är och det han gör; han tillbakavisar »Skalden Hemmer« och alla de olika former av framgång som tillkommit honom.

Diktonius går så långt att han till och med avfärdar Hemmers och den »onormala« ungdomens yttre och beteende. »Välfriserad« är en kommentar som även den riktar sig mot Hemmer som förutom att vara tidpunktens »poeta laureatus«, även var en vacker man. Hans Ruin har beskrivit honom i följande, beundrande ordalag: »Han föreföll så avundsvårt rikt utrustad på alla sätt, i både kroppslig och andlig mening.«<sup>32</sup> På fotografier av Hemmer ser man en blond man med lockigt, omsorgsfullt kammat hår och hög panna. Ett tecken på en mycket långt hunnen konsekrering av Hemmer var att en skulptur som föreställde hans huvud nyligen hade avtäckts.<sup>33</sup> Diktonius pik mot den »välfriserade« Hemmers utseende tyder på, menar jag, att Hemmer vid denna tidpunkt *förkroppsligade* det nätverk av makt som Rojola och Laitinen diskuterar.<sup>34</sup>

Diktonius intar en tudelad och ironisk position gentemot ungdomen. Å ena sidan beskriver han ungdomens beteende i termer som låter som en moraliserande äldre herres. Å andra si-

dan positionerar han (ironiskt) sig själv som en av de »brutala obarkade råa« ultraisterna och ordet »fan« befäster hans eget språkbruk som tillhörande en ungdom som inte är »salongsfäbig«, det vill säga väluppfostrad. Att citera en diskurs om ungdomen är att anknyta till en äldre generations makt och auktoritet, att yttra sig om och ställa krav på ungdomens beteende. Genom att inta positionen som en äldre auktoritet som ser på »ungdomen« Hemmer, vänder Diktonius upp och ner på hierarkin mellan Hemmer och sig själv.

## Maktens språk och beteende citeras

Beskrivningen av ungdomen leder vidare till en retorisk fråga om »väntan«:

Törs vi störa lugnet med frågan (musiken är Tope-lius-Palmgrens Vårvisa, ciss-moll): vad männe du vä-än-tar på?

Den väntande svarar: 'Mitt liv är en väntan. Min väntan är lång,/ men ännu för kort alltjämt./ Vad väntar jag på ? – En osjungen sång,/ den sång som min stjärna har stämt. (»Hemmers Väntan«, s. 92)

Här citerar Diktonius den första strofen av Hemmers titeldikt »Väntan«, ett bra exempel på Hemmers diktning, dess högtidliga, upphöjda poetiskhet.<sup>35</sup> De performativa greppen utökas nu från upprepning av ord till iscensättning av handling. Formen på Diktonius fråga antyder att han sjunger sitt tillgjort hövliga spörs-mål till den väntande, kontemplerande poeten; han till och med anger inom parentes den melodi till vilken han sjunger. Ordet »vä-än-tar« antyder ett konkret sjungande, en ovanlig handling inom litteraturkritiken. Handlingen står dessutom i parodisk motsättning till den icke sjungande Hemmer, som saknar sång och väntar på inspiration från ovan, från sin »stjärna«. Avsnittet iscensätter Diktonius som sjungande, och Hemmer som icke sjungande. Diktonius framställer sig helt enkelt som den bättre, den mera kapabla av dem båda.<sup>36</sup>

Recensionen fortsätter med en travestering av andra och tredje strofen i Hemmers dikt som lyder: »Den [väntan] svävar omkring mig bitti och sent/som stjärnsken i mörknande höst,/ som majhimlar vackert, som blomdoft rent,/ men ännu med ojordisk röst.« och: »Du svavande ton med det evigas doft,/ när stiger du ned en gång?/ När fyller du äntligt detta stoft/ till brädden med brinnande sång?»<sup>37</sup> Det romantiska, som många kritiker och forskare har uppfattat som kännetecknande för Hemmers diktning, framträder här tydligt. Henning Söderhjelm beskrev *Väntan* på följande sätt: »Man kan väl beteckna detta som romantik, kanske även som en religiös dyrkan av saligheten, men främst av allt är det väl dock ren lyrik, ett uppgående i den knappast gripbara, fina stämningen och ett behov att forma den till verklighet.«<sup>38</sup> Hemmers romantiska stil blir främmandegjord av Diktonius med hjälp av välbekanta strategier: han citerar och citerar »fel«, upprepar, konkretiserar och degraderar därmed även det »höga« och romantiska i Hemmers stil:

Och han berättar vidare att den sången svävar kring honom 6 på morgonen och 12 på natten ('bitti och sent'), att den liknar stjärnsken, majhimmel, blomdoft och andra fina saker, men att den (sista versen) tyvärr ej ännu nedstigit till den väntande, som därför frågar när den skall fylla hans stoft till brädden med sitt brinnande innehåll. (»Hemmers Väntan«, s. 92.)

Hemmers stil degraderas genom att den överförs till en motsatt, vardaglig sfär som anknyter till exakthet och uppräknig.

Därefter antyder Diktonius att Hemmer inte är unik utan upprepar sig själv. Hemmers unikhet ifrågasätts i ordalag som är stilerade, tillgjort artiga och till synes godmodiga, i en parodiskt upprepad och överdriven tvekan som signaleras med hjälp av en rad små ord, tankstreck och meningar inom parentes:

Egentligen ganska ärligt det där, ovanligt ärligt. Hm, jaja, han – väntar således på – männe han inte menar Dikten, Den Rätta Sången, Guds Ton? Men

– denna Väntan är nu hans 9:e bok, så att – tja, ni förstår vårt bryderi: hur männe det är med de tidigare, törs man draga slutsatsen att även de saknar denna s.k. »sång«? Eller – nej: naturligtvis, fullt klart: den blygsamma sympatiska skalden sveper armodets gråa kappa kring sig blott för att undgå den larmande publika uppmärksamheten och kritikens lovsång som är för honom så förhatlig. För sig själv tänker han nog: aj fan så jag sjöng! (»Hemmers Väntan«, s. 92.)

Hemmers »höga« litterära diskurs knyts till en religiös diskurs och skrivs med versaler. Diktonius låtsas att han nästan är kritisk. Vidare antyder han – och han låtsas vara artig – att Hemmer inte vill kännas vid sin relation till den makt han har på det litterära fältet. Diktonius upprepar maktens gester, som när han överdrivet högtidligt och tillgjort skriver »Törs vi störa lugnet med frågan...?« Här imiterar och parodierar han de gester och det beteende och språk som anknyter till salongen, till den miljö där han placerat Hemmer. Han tar i sin mun salongens och poetens – i hans ögon – tillgjorda språk, imiterar deras hövlighet och ett »högt« beteende – ett maktens språk. I en mening lyckas Diktonius – genom att säga att Hemmer varken bryr sig om pengar eller om publikens gunst – uttrycka det motsatta. »Armodets gråa kappa« uppfattar jag som en ironisk alludering till det Ählén & Åkerlundska priset som Hemmer nyligen tilldelats. Längre fram i recensionen återkommer Diktonius till detta ekonomiska spår. Då för han fram Fröding som en sann, äkta diktare med kommentaren: »Herrskapet minns kanske Fröding? – diktare även han, ehuru han ej deltog i familjeromanpristävlingar, ...« (»Hemmers Väntan«, s. 92). Genomgående klär Diktonius av Hemmer alla hans tecken på konsekration, framgång på fältet. Dessutom ifrågasätter han även Hemmers ärlighet, äkthet och unikhet som poet. Upprepning är nämligen av ondo: Hemmers »väntan« är en upprepning av sig själv – återigen konkret: den 9:e i raden. Inte bara Hemmers poesi utan även den bild som ges av honom i presen, »den blygsamma sympatiska skalden«, är

ett falskt yttre, en teaterföreställning. Diktonius sätt att parodiskt ifrågasätta både Hemmers inre och yttre »stil« som poet framställer tydligt »äktheten« som en konstruktion.<sup>39</sup> Ironiskt nog, beskyller Diktonius Hemmer för det han själv använder som sina strategier i främmandegörningen av det »naturliga«, nämligen upprepning och tillgjordhet.

## Parodin i flitig användning på fältet

Hur förefaller Diktonius parodiska recension då den relateras till den övriga litteraturkritiken vid denna tid? Tomas Forser skriver i *Kritik av kritiken*, att i början av 1900-talet framträder recensenterna med stillsam, obestridd auktoritet: »Avfärdandena sker med lugn upphöjdhed som om de inte sökte strid utan att de handlade om uppdragstjänstgöring.«<sup>40</sup> Han tillägger:

1900-talets kritiker framträder inte som narrar i svensk dagspress (– också om några av dem någon gång kan framstå som sådana). De är väsentligen mer inriktade på att redovisa, upplysa och argumenterat påstå i en tradition av kritiskt förnuft, allmän folkbildning eller helt enkelt nyhetsförmedling än att gäcka och hålla inne med sina besked i lekfulla digressioner. Detta är den generella tendensen.<sup>41</sup>

Den konsekvent överdrivna användningen av upprepning i Diktonius recension antyder dock han intar rollen som narr mycket medvetet, inte av misstag. Mot bakgrund av Forsers resonemang kan Diktonius parodiska recension uppfattas som en för tiden atypisk recensionshandling.<sup>42</sup> Parodin förefaller emellertid – i motsats till det Forser hävdar om den svenska kritiken i allmänhet – ha varit i tämligen flitig användning på det litterära fältet i Finland i början av 1900-talet.<sup>43</sup> Bland 1920-talets texter om litteratur, och framförallt i kampen mellan den finlandssvenska litteraturens traditionalister och modernister, finns många skrifter som är utpräglat parodiska och som går ut på att skämta och gyckla med författare och deras verk.

Parodin var dessutom ett vapen som även riktades mot Diktonius och hans texter.<sup>44</sup> Nästan samtidigt med Hemmers *Väntan*, utkom också Diktonius diktsamling *Hårda sånger*. Olof Enckell har beskrivit mottagandet av *Hårda sånger* och konstaterar att, med undantag för några tämligen positiva recensioner, som var skrivna av personer nära Diktonius,<sup>45</sup> »fick Hårda sånger ett mottagande, som var ytterligt förbehållsamt och oförstående, där det inte blev direkt hånfullt«. Diktsamlingen fick endast ett fåtal recensioner av betydelsefulla kritiker i Finland och Sverige. »Däremot blev diktsamlingen och dess upphovsman föremål för talrika gycklande kåserier i dagstidningarnas skämtspalter«, skriver Enckell.<sup>46</sup>

Att Diktonius själv blev utsatt för parodiska notiser leder till frågan i vilken mån Diktonius i sitt val av ett parodiskt angrepp på Hemmer de facto imiterar sina recensenters språk? Eila Pennanen anser att Diktonius, genom att attackera kända konservativa namn, säkrade sin självständighet som kritiker.<sup>47</sup> »Hemmers *Väntan*« antyder dock att Diktonius väg till en självständig position som kritiker gick via ett parodiskt imiterande av andra kritikers språk. Han vänder sina motståndares strategi – hånet och gyckleriet – mot deras egen gunstling. Som Bourdieu påpekar är ingen »mer förankrad i fältets egen tradition än avantgardekonstnärerna, till och med i sin ambition att omstörta. För att inte framstå som naiva måste de oundvikligen ta ställning till alla tidigare försök till överskridande i fältets historia och placera sig inom det rum av möjligheter fältet påbjuder de nyinkomna.«<sup>48</sup>

Hemmer hade dessutom – enligt Hagar Olssons vittnesmål – uttryckt sig kritiskt om Diktonius diktning för Olsson. I sin Hagar Olssonbiografi citerar Holmström ett brev från Olsson till Diktonius, daterat den 18.10. 1922. Olsson har varit på besök hos Hemmer och skriver i brevet hur motbjudande hon uppfattat Hemmer: hon kallar honom för »lort«. Hon skildrar Hemmers hem på ett sätt som tar fasta på



hans klasstillhörighet, i form av kultivering och förmögenhet (salongen som hans miljö), och återger hans repliker: »Fina gedigna mahognymöbler, många stora rum, brysselmatior. Nå, hur känns det att ha fått priset? – Nåja, man fick ju ekonomien ordnad. - - Hör: *ekonomien ordnad!!!*« Hon antyder att hon, utan framgång, försökt få Hemmer att hjälpa Edith Södergran ekonomiskt, och återger sedan deras samtal som kommit in på Diktonius Jaguardikt. Enligt Olsson lär Hemmer ha sagt både ett och annat: »Som nu t.ex. detta: hur kan man i norden dikta om en jaguar??? Det är ju vidrigt (hans ord!). *Inte har vi ju vuxit upp med jaguarer.* (Jag svär: hans ord, bokstavligen!)«<sup>49</sup>

Även Olssons språk går i brevet ut på att imitera, och citera fel, det vill säga, att på olika sätt förlöjliga Hemmers ord. Hennes citat av Hemmers repliker omringas av tecken och kommentarer som signalerar att de inte ska tas på allvar. Dessa parodiska återgivningar av Hemmers värdering av Diktonius dikt måste ha träffat mitt i prick hos Diktonius. Olof Enckell påpekar att »Jaguaren med skäl betraktas som själva spelöppningen till Diktonius' hela diktagärning«. <sup>50</sup> Det var även den dikt han själv hade stora tankar om. Sedan fortsätter Olsson med sin kritik av Hemmer. Hon beskriver titeln *Väntan* på ett sätt vars ekon går att höra i Diktonius recension. Olsson skriver: »Vilket *fattigdomsbevis* är inte hans nya diktbok (fick den med tillägnet!) och vilken betecknande titel: *Väntan*. En väl gammal väntan, tycker man, när man har ett tiotal volymer bakom sig!«<sup>51</sup>

## Populariteten ifrågasätts

Och vi instämmer: Jarl Hemmer har nog sjungit och sjunger fortfarande. I denna samling så väl som i de tidigare strömmar plaskande väljud ur hans lyra, ungmör bedåras gamlingar blir näsrörda kritiker får skrivkramp – men Dikt är det ej, allra minst ung. Hemmer är berömd för sin »gnista« – han har den, det må sägas; han har en

(topeliansk) porlande källa i sitt inre vid vars rand han (topelianskt) björkomsluten leker kuddamu med beskedliga (topelianska) poesitalkottar under (topelianskt) blånande himmel. Väl unnat! – men när förläggar- och skråkritiken försöker lancera honom som det unga Finlands diktare vid sidan av en Södergran, tycker vi »de stillsammans« fräckhet går för långt, och tillåter oss att ha våra tvivel och löjen. (»Hemmers Väntan«, s. 92.)

Fram till nu har Diktonius intagit narrens roll, vilket innebär att han låtsas ansluta sig till det litterära fältets dominerande synsätt, samtidigt som han imiterar fel och endast är ute efter att gyckla. I passagen ovan växlar han emellertid tonfall och position. Narren byter om till profet.<sup>52</sup> Tonfallet blir mera förkunnande, trots att det fortsättningsvis är bitvis parodiskt.

I citatet ovan degraderar Diktonius Hemmers diktning genom att beskriva den som »plaskande väljud«, ett smärre ljud som »strömmar« ur hans »lyra« och som är i komisk motsättning till den hemmerska diktningens antagna höghet, betydelsefullhet och allvar. Dessutom antyder han att Hemmers diktning produceras för lätt. I flera andra recensioner betonades den »lätthet« med vilken Hemmers dikter tycktes »flöda«. Till exempel Henning Söderhjelm deklarerade i sin recension av Hemmers diktsamling att »Samlingen 'Väntan' visar åter en gång huru högt han [Hemmer] står, huru lätt och säkert han formar en stämning, en bild«. <sup>53</sup> »Ser ni: han har lättheten«, konstaterade Diktonius i början av recensionen. Här går Diktonius nu in på att öppet parodiera Hemmers »lätthet«, genom att jämföra den med en »porlande källa« (en allusion till J. L. Runebergs »Vid en källa« som börjar med orden »Jag sitter, källa, vid din rand...«). Det är inte bara Hemmers språk som citeras »fel«, Diktonius parodierar även det litterära fältets sätt att uttrycka litterär »höghet«. Efter Diktonius parodiska upprepningar finns det ingenting av »naturlighet«, »unikhet« eller makt kvar i vare sig »sjungande« eller »Topelius«. Det språk och de adjektiv som använts för att ge Hemmer hans position, främmande-

görs och ifrågasätts. Bourdieu påpekar, när han beskriver förändringsprocessen på det litterära fältet i Frankrike på 1830- och 1840-talen, att en förändring förutsätter att kritikens mest använda och traditionella ord revideras.<sup>54</sup> I litteraturen och litteraturkritiken vid denna tidpunkt verkar uttryck som »skalden«, »lyra«, »parnass«, »sång« och »sjungande« ha varit rätt vanliga. De var »tunga« ord, fulla av gammal makt, tradition, konsekration, och innehöll en syn på författarens roll och en uppfattning om hur »sången« påverkar publiken. Det är värt att notera att Diktonius använder ordet »sång« i sin egen titel. Och Olsoni talar i sin recension av *Hårda sånger* om »skalden Diktonius« och använder termerna »att sjunga« och »sång« om hans diktning.<sup>55</sup> I citatet ovan handlar det om att förnya kritikens språk genom att felcitera den etablerade litterära diskursen, för att därmed bli delaktig i den diskussion i vilken värdet på litteraturen bestäms.

Ordet »gnista« som förekommer inom citationstecken hör på samma sätt till det språk som citeras fel. Och nu sätter Diktonius igång med att på allvar visa att Hemmer hör till gårdagens diktare. Genom att upprepa »topeliansk« alluderar Diktonius inte bara på Topelius och allt han står för, utan förmodligen även på Arvid Mörne, den finlandssvenska diktningens grand old man.<sup>56</sup> Mörne hade i sin recension av *Väntan* jämfört Hemmer med Topelius, till Hemmers fördel.<sup>57</sup> »Stora« namn liksom stor publik utgör aspekter av maktens nätverk. Och Topelius och Mörne var och är stora inom den finlandssvenska diktningen.

Makt omsätts på det litterära fältet i form av värderingar, positioner och pris, kritikergunst, publik, pengar med mera. Diktonius gyckleri omfattar konsekvent även Hemmers vid denna tidpunkt anmärkningsvärt stora publik. Han beskriver den som hänförd, omfattande och heterogen, läs: löjlig. I den ingår såväl unga kvinnor som gamlingar och kritiker. Effekterna av Hemmers poesi beskrivs även de på ett skattretande sätt – med ord som »näsrörda« och

»skrivkramp«.<sup>58</sup> Indirekt antyder Diktonius att publiken inte har förmågan att identifiera »riktig« diktning och att den med andra ord inte är kvalificerad. Och kritikerna är inte bättre. Deras omdömen klassificeras som »förläggar- och skråkritik«, vilket antyder att de varken är självständiga eller har ägnat sig åt värdering av litteraturen. Professionella smakdomare i maktposition på det litterära fältet ter sig lika lätta att övertyga och lika okritiska som »ungmör« och »gamlingar«. Diktonius ifrågasätter deras kriterier för evaluering och deras förmåga att göra distinktioner, och därmed även deras rätt att utöva sin makt.

Diktonius förknippar Hemmer med Topelius och det finska landskapet genom ett parodiskt citerande av ordet »topeliansk« och naturmotiv som källa, björkar, hage och blå himmel. Den svenskspråkiga litteraturens historiska uppgift i Finland på 1800-talet, med namn som Runeberg och Topelius, gick ut på att skapa den finska nationen med förankring i den finska naturen, patriotismen och traditionen. Det lantliga och det barnsliga kombineras när Hemmers poesi jämförs med »små«, oförargliga föremål, enkla, i betydelsen fattiga, poetiska leksaker. Indirekt placerar han Hemmer i rollen som ett barn som leker i en hage.

Vidare kritiserar Diktonius kritikerna för dåligt beteende, »fräckhet«, samt förkunnar att Edith Södergran är »ung«, det vill säga ny och betydelsefull, i motsats till Hemmer. Det profetiska i recensionen kommer till uttryck framförallt i Diktonius beskrivning av Fröding. »Nå väl: han har även en 'Väntan', men då han var diktare koncentrerade han sin väntan till en dikt om 8 starka rader. Och vet ni, högtärade, vad *han* väntade på? Jo han väntade – nej han *befalld* (diktarna väntar ej – de befaller) att den starka makten, den makten som slår och flamar, skulle ge ljus och bräcka sönder kvalmet med en knall, och slå tungt, slå förbannat hårt med dånetns dova hammar«, skriver Diktonius (»Hemmers Väntan«, s. 92). Den hemmerska »gnistan« och hans barnsliga

lek placeras här sida vid sida med »den starka makten« som »slår och flammar« hos Fröding. Det är frågan om en makt som till skillnad från en liten gnista lyser stort och skapar förändring samt åstadkommer ett stort ljud. Det lilla hos Hemmer krymper ytterligare då det konfronteras med sin stora motsats, Fröding. Det parodiska citerandet av maktens diskurser går hand i hand med ett allvarligt citerande av ett högt namn inom den svenska diktningen och genom imiterandet av ett visionärt tonläge.<sup>59</sup> Beskrivningen av Fröding blir samtidigt en beskrivning och en deklaration av Diktonius poetiska vision, som på ett elementärt sätt anknyter till makt. Diktaren som väntar är ingen diktare. Det är däremot diktaren som befaller, han innehar makten och auktoriteten att bestämma.

## En serie stiliserade handlingar

Om man betraktar Diktonius recension ur ett butlerskt perspektiv, och förstår performativitet som »en serie stiliserade handlingar«, som upprepning och ritual, är det stiliserade och utpräglat parodiska i Diktonius recension avgörande. »Hemmers Väntan« är – sedd med performativa ögon – en parodisk, »parasitisk« talakt, en handling som »kapar« den makt som är anknuten till de imiterade språken, diskurserna, gesterna och gestalterna. Vidare är den ett led i den serie handlingar vars syfte var att skapa Diktonius »name and fame« inom maktens nätverk och diskurser. »Hemmers Väntan« ingår i en serie av många imitationer av maktens språk och gester som Diktonius kommer med under 1920-talet. Han fortsätter på sin utvalda, revolterande linje. Han är ytterst produktiv och provokativ under hela tjugotalet, aktiv inom flera olika fält och genrer samtidigt, i sin konstnärliga produktion, i recensionsverksamheten såväl som i programskrifter och publikationer av olika slag. Ett maktens nätverk uppträder

med stor tydlighet när man granskar Diktonius recension och alla de olika människor och instanser vars språk, yttranden och gester upprepas och imiteras »fel« i den. I recensionen är medvetenheten om själva handlingen accentuerad. Upprepningen görs på ett sätt som drar uppmärksamheten till maktens – i detta fall på det litterära fältet – genealogi, funktion, upprätthållande och sammansättning.

Även tidskriften *Ultra* var ett led i Diktonius serie av handlingar som gick ut på att imitera maktens gester. Denna, av Olof Enckell kallad för Diktonius »nyröjar- och omstörtargärning«, anslöt sig till den utländska avantgardismens sätt att gå till väga.<sup>60</sup> Tidskriftens sätt att åstadkomma en litterär revolution, »den kontinentala aggressiva attityden«, utgjorde modell för Diktonius och hans meningsfränder.<sup>61</sup> Hemmers *Väntan* citeras »fel« inte bara därför att den citeras av Diktonius, utan också på grund av den kontext i vilken den citeras, *Ultra*.

Tidskriften var dessutom – i synnerhet för »den tidigare nästan okända Diktonius« – ett sätt att skapa sig ett namn, såsom Johan Wrede har påpekat. »Det man kunde vinna var – förutom en övergående uppmärksamhet – självrespekt. Man kunde informera den konst- och litteraturintresserade allmänheten om nya strömningar ute i stora världen, och slutligen kunde man proklamera närvaron av en ung revolutionär vilja i inhemsk litteratur. Detta sistnämnda lyckades man med«, skriver Wrede.<sup>62</sup> Detta uppnås genom imitation – och därmed annektering – av maktens språk. Till motiven bakom »Hemmers Väntan« kan sålunda läggas skapandet av egen författaridentitet. Han producerar sin »signatur«, sitt författarnamn – en litterär auktoritet.<sup>63</sup>

Diktonius handling – att gå mot hela det etablerade fältet – var egentligen häpnadsväckande. Likaså hans val av strategi. Hur var det möjligt att göra så här? Varför valde han att iscensätta sig själv som författare och recensent på det litterära fältet genom parodisk upprepning? Här ansluter jag mig till Butler: parodi

är ett effektivt performativt vapen. Den förmår imitera maktens språk, och visa det »onaturliga« i maktens sätt att maskera sig som »naturlig«, »sann« och »äkta«. Den förmår kullkasta etablerade värderingar, och utgör ett sätt att skriva in sig i maktens diskurser och nätverk och därmed åstadkomma förändring. Lite som en parasit eller ett virusprogram.

1. Diktonius, »Hemmers Väntan«, i *Ultra* Marskuu 30. November 1922:6, s. 92.
2. Roger Holmström, »Modernisternas prosa«, i Clas Zilliacus och Michel Ekman (red.), *Finlands svenska litteraturhistoria. Andra delen: 1900-talet*, Helsingfors, Stockholm: Svenska litteratursällskapet i Finland, Bokförlaget Atlantis, 2000, s. 107; Roger Holmström, »Traditionalister och modernister – linjer i finlands-svensk litteraturkritik på tio- och tjugotalet«, i Sven Linnér (red.), *Från dagdrivare till feminister: Studier i finlandssvensk 1900-tals litteratur*, Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland, nr 537, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland, 1986, s. 145.
3. Olof Enckell, *Den unge Diktonius*, Helsingfors: Holger Schildts förlag, 1946, s. 191.
4. Lea Rojola och Lea Laitinen, »Keskusteluja performatiivisuudesta«, i Lea Rojola och Lea Laitinen (red.), *Sanan voima: Keskusteluja performatiivisuudesta*, Tietolipas 160, Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1998, s. 8.
5. Rojola och Laitinen, *Sanan voima*, 1998, s. 9–11.
6. *Ibid.*, s. 17.
7. För denna diskussion se Jacques Derrida, »Signature Event Context« (1972), i Gerald Graff (red.), Jacques Derrida, *Limited Inc.*, Evanston, IL: Northwestern University Press, 1988, s. 1–23; Rojola och Laitinen, *Sanan voima*, 1998, s. 7–33. Derrida härleder »iterability« från »iter«, »på nytt« som han antar att härstammar från sanskritens »itar«, »en annan«, se Derrida, *Limited Inc.*, 1972/1988, s. 7.
8. Derrida, *Limited Inc.*, 1972/1988, s. 12, se även s. 18.
9. Jonathan Culler, »Convention and Meaning: Derrida and Austin«, i *New Literary History*, vol. 13, nr 1, Autumn 1981, s. 22.
10. Rojola och Laitinen, *Sanan voima*, 1998, s. 20.
11. Enligt Linda Hutcheon signalerar parodi dessutom talarens intentioner, se Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, London: Methuen, 1985, s. 22. Lea Rojola anser, i en artikel i vilken hon studerar författarnamnet som performativ handling, att spår av talarens intention kan förekomma i talakter, men de dominerar inte längre scenen, se Lea Rojola, »Mitä Eva söi eli nimen voima«, i *Sanan voima*, 1998, s. 259.
12. Simon Dentith, *Parody: The New Critical Idiom*, London & New York: Routledge, 2000. Dentith skriver att parodi »involves the imitation and transformation of another's words«. Förutom imiterande handlar parodi alltid om en värdering av det som imiteras, se s. 3–4.
13. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York & London: Routledge, 1990/1999, s. 41–42.
14. *Ibid.*, s. xiv–xvi; Rojola och Laitinen, *Sanan voima*, 1998, s. 23.
15. Johan Wrede, »Tidskriften Ultra«, i P.O. Barck, Johan Wrede och Ingmar Svedberg (red.), *Festskrift till Olof Enckell 12.3.1970*, Helsingfors: Söderström & C:o förlags Ab, 1970, s. 148.
16. Holmström, »Traditionalister och modernister«, 1986, s. 143. För tidskriftens uppkomst-

- historia, se Wrede, »Tidskriften Ultra«, 1970, s. 145–165.
17. E.O-i. (Eric Olsoni), »Ny diktning«, *Ultra* 1922:6, s. 90–91; E. O-i., »Arvid Mörnes nya bok«, *Ultra* 1922:6, s. 92–93.
  18. T.ex. Holmström har tolkat titeln som »Hemmers Väntan«. Holmström, »Traditionalister och modernister«, 1986, s. 145.
  19. Holmström, »Traditionalister och modernister«, 1986, s. 146.
  20. »Stort litteraturpris åt Jarl Hemmer«, *Veckans Krönika*, 23.9.1922; Hj. O., *Hufvudstadsbladet*, 1.11.1922.
  21. H.S-m., »Jarl Hemmers nya dikter.«, *Hufvudstadsbladet*, 15.10.1922. Thomas Warburton har beskrivit Hemmer som en »ohämmat känslöberusad romantiker«, se Thomas Warburton, *Ättio år finlandssvensk litteratur*, Helsingfors: Holger Schildts förlag, 1984, s. 156.
  22. Enckell, *Den unge Diktonius*, 1946, s.191–192.
  23. Roger Holmström, »Från morgon till morgon i finlandssvensk modernism. Tankar kring Hagar Olsson Diktoniusuppfattning«, i Agneta Rahikainen, Marit Lindqvist och Maria Antas (utg.), *Gudsöga, djävulstagg: Diktoniusstudier*. Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland nr 619, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland, 2000, s. 132. I sin Hagar Olsson-biografi har Holmström redovisat bakgrunden grundligare.
  24. Hans Ruin, *Världen i min fickspegel*, Helsingfors: Holger Schildts förlag, 1969, s. 41–42. I Ruins uppfattning tycker jag mig höra ekon av Olof Enckells syn på recensionen. Enckell, *Den unge Diktonius*, 1946, s. 191.
  25. Se t.ex. Michel Ekman, »Modernisterna i kritik och debatt«, i Clas Zilliacus och Michel Ekman (red.), *Finlands svenska litteraturhistoria*, 2000, s. 115.
  26. Se Butler, *Gender Trouble*, 1990/1999, s. 176–177.
  27. Se t.ex. Ekman, »Modernisterna i kritik och debatt«, 2000, s. 117.
  28. Holmström, »Traditionalister och modernister«, 1986, s. 146, not 50. Se även Tomas Forser om Österlings position inom den svenska litteraturkritiken i början av 1900-talet, Tomas Forser, *Kritik av kritiken: 1900-talets svenska litteraturkritik*, Gråbo: Anthropos, 2002, s. 27.
  29. Wrede, »Tidskriften Ultra«, 1970, s. 154.
  30. Enckell, *Den unge Diktonius*, 1946, s. 202–203.
  31. Pierre Bourdieu, *Konstens regler: Det litterära fältets uppkomst och struktur*, Moderna franska tänkare 31, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 2000, s. 346–347.
  32. Ruin, *Världen i min fickspegel*, 1969, s. 27.
  33. Holmström, »Traditionalister och modernister«, 1986, s. 146.
  34. Rojola och Laitinen, *Sanan voima*, 1998, s. 20.
  35. Jarl Hemmer, *Väntan: Dikter*, Helsingfors: Holger Schildts förlagsaktiebolag, 1922, s. 7.
  36. Merete Mazzarella påpekade i ett samtal att det i Hemmers användning av »sång« kan finnas orfiska anspråk som recensionen gycklar med när den upprepade gånger tar upp frågan om »sjungande«.
  37. Hemmer, *Väntan*, 1922, s. 7–8.
  38. H.S-m., »Jarl Hemmers nya dikter.«, 1922.
  39. Se Butler, *Gender Trouble*, 1990/1999, s. 176–177.
  40. Forser, *Kritik av kritiken*, 2002, s. 55.
  41. *Ibid.*, s. 87.
  42. Parodi och ironi förekommer regelbundet i Diktonius texter. Johannes Salminen påpekar: »Redan som prosaist blottar Diktonius sitt oefterrättliga fribrytarlyne, han vill vara *personlig* till varje pris, det får aldrig bli långt mellan klatscharna, de muntra chockerna. Denna ordkonst har sin friskhet, bäst står sig kanske aforistikern. Men ibland exploaterar Diktonius sin egen originalitet med cirkusmässig rutin, och då börjar man längta efter ett språk med normalare andning, större diskretion.«, Johannes Salminen, *Pelare av eld*, Helsingfors: Söderström & C:o förlags Ab, 1967, s. 114–115.
  43. Det var rätt vanligt i (t.ex.) populärlitteraturen vid denna tidpunkt, se Kristina Malmio, *Ett skrattretande (för)fall: Teatraliskt metaspråk, förströrelselitteratur och den bildade klassen i Finland på 1910- och 1920-talen* (Diss.), Meddelanden från avdelningen för nordisk litteratur nr 14, Helsingfors: Helsingfors universitet, 2005.
  44. Och som han blev utsatt för även i Sverige. I ett brev till Erkki Melartin 4.10.1921 skriver Diktonius i parodiska och självvironiska ordalag om mottagandet av *Min dikt* i Sverige på följande sätt: »Hade till o.m. äran att komma i Aftonbladets små noticer som grottmänska och modern herre med omedveten humor – andra tankens

- horhus' (Söderberg, Pascal) fann mig (naturligtvis) vara dadaisternas överstepräst i Skandinavien m.m. – allt detta **mycket bra**: är nu en känd idiot (tänker de), skall **utnyttja epitetens förmåner**.« Jörn Donner och Marit Lindqvist (utg.), *Elmer Diktonius brev*, Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland nr 595, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland, 1995, s. 43–44.
45. Som till exempel Olsonis både positiva och kritiska recension i vilken han skriver: »Diktonius är *revolutionärt skapande*. Han äger en revolutionärs styrka och – svaghet. Han har viljan till liv, trotset, modet, hänförelsen, men han skjuter stundom förbi målet och någon gång slår han blint i luften.« Och längre fram: »Hans musa är icke av parnassen; hennes bleka, färade anlete skuggas av storstadens stenblock, hennes starka blod suger sin näring ur en karg och hård jord, hennes ögon återspegla det mänskliga livet i dess nakna storslagenhet och kaotiska brokighet.« E.O.-i, »Ny diktning«, 1922, s. 91.
  46. Enckell, *Den unge Diktonius*, 1946, s. 168. Se även E.O.-i, »Ny diktning«, 1922, s. 91.
  47. Penanen, »Kirjallisuusarvostelu«, i Pekka Tarkka (red.), *Suomen kirjallisuus VIII: Kirjallisuuden lajeja*, Helsingfors: Otava, 1970, s. 393.
  48. Bourdieu, *Konstens regler*, 2000, s. 427.
  49. Roger Holmström, *Hagar Olsson och den öppna horisonten: Liv och diktning 1920–1945*, Helsingfors: Schildts, 1993, s. 62–63.
  50. Enckell, *Den unge Diktonius*, 1946, s. 75.
  51. Holmström, *Hagar Olsson och den öppna horisonten*, 1993, s. 63.
  52. Anders Olsson har skrivit en intressant artikel i vilken han granskar det »indirekta och sceniska« i Diktonius' jagbilder såsom de framkommer i dikterna. Han nämner sådana masker som »upprorsmannen«, »den virile mannen«, »primitivisten« och »idyllikern«, se Anders Olsson, »Jagets maskspel i Diktonius lyrik«, i Agneta Rahikainen, Marit Lindqvist och Maria Antas, *Gudsöga, djävulstagg*, 2000, s. 65–68.
  53. H.S.-m., »Jarl Hemmers nya dikter.«, 1922. I sin recension av Hemmers *Väntan* skriver Gunnar Castrén följande: »Hans vers strömmar lätt, melodiskt och flytande, och den äger framförallt i utomordentlig grad denna smidiga, uttrycksfulla inre rytm, som är lyrikens verkliga själ, men han älskar mest de osammansatta formerna, blankversen eller enkla strofer. Det är ett drag som hör till hans från all förkonstling fria skaldekyne.« G.C., »Jarl Hemmer: 'Väntan' och 'Rågens rike'«, i *Nya Argus*, 1922: 12, s. 166.
  54. Bourdieu, *Konstens regler*, 2000, s. 209.
  55. E.O.-i, »Ny diktning«, 1922, s. 91.
  56. Se till exempel Enckell, *Den unge Diktonius*, 1946, s. 166, om Mörnes position.
  57. A. M.-ö., »Jarl Hemmers senaste diktbok.«, *Svenska Pressen*, 14.10.1922. Mörne recenserade även *Hårda sånger*, se Enckell, *Den unge Diktonius*, 1946, s. 166–167.
  58. Holmström anser att Diktonius var orolig över »hur modernismen, som för honom är ett sätt att leva och andas, hotar att bli en lärd angelägenhet för ett invigt fåtal. Däremot är Jarl Hemmers diktning [...] en angelägenhet för många«, se Holmström, »Traditionalister och modernister«, 1986, s. 149. Det finns dock mycket som talar mot att Diktonius skulle ha oroat sig för modernisternas så gott som obefintliga publik. I till exempel *Min dikt* uttrycker Diktonius på många ställen ett klart förakt för den stora publiken, något som även en samtida recensent på *Arbetarbladet*, Axel Åhlström, pekade på i sin recension av boken, se Jörn Donner, *Diktonius: Ett liv*, Helsingfors: Schildts, 2007, s. 126.
  59. Se Bill Romefors, *Expressionisten Elmer Diktonius: En studie i hans lyrik 1921–1930*, Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland, nr 479, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland, 1978, s. 24.
  60. Enckell, *Den unge Diktonius*, 1946, s. 214.
  61. Wrede, »Tidskriften Ultra«, 1970, s. 147.
  62. Ibid., s. 162.
  63. Se Derrida, *Limited Inc.*, 1972/1988, s. 20; Røjola, »Mitä Eva söi«, 1998, s. 255–259.

# INGEN FIKTION. BARA REDUKTION

Performativ biografism som konstnärlig strömning  
kring millenieskiftet

av Jon Helt Haarder

Haarder (1963), Ph. D. och lektor i dansk litteratur vid Institut for litteratur, kultur og medier, Syddansk Universitet och studierektor vid SDU:s Danskstudium i Kolding. Under 2008 kommer Haarder att vara gästlektor vid Department of Scandinavian, University of California, Berkeley. (Hemsida: [www.sdu.dk/hum/jhh](http://www.sdu.dk/hum/jhh))

I denna artikel ska jag försöka sammanfatta vad jag tror att jag vet om något jag kallar performativ biografism. Begreppet är konstativt så till vida att det gör anspråk på att stå för något faktiskt existerande – performativ biografism är alltså något jag har funnit. Detta benämning är självfallet ett performativ i sig, och det jag försöker *uppfinna* är ett begreppsliggörande av moderna (själv)biografiska fenomen som använder flera register än de litterära. Referenserna i början av denna artikel täcker därför inte litteraturvetenskapliga arketexter och standardbehandlingar, utan primärt angränsande områden. De är snarare tänkta som inspiration än som en heltäckande forskningsgenomgång, något jag i kraft av den tvärvetenskapliga inriktningen överhuvudtaget inte är i stånd att leverera. Det finns alltid en överhängande fara att man framstår som amatör när man rör sig på tvären, en risk jag givetvis inte kan svära mig fri från. Risken är att man förbiser väsentliga skillnader mellan de områden man rör sig mellan. I det här fallet gäller det till exempel skillnaden mellan författarbegreppet och konstnärsbegreppet. Förhoppningsvis tycker läsaren att utflykterna resulterar i nya perspektiv, även om de också medför problem.

Som bekant var några av konsthistoriens ismer ursprungligen smädelse som övertogs och gavs en ny betydelse av de utövande konstnärerna, inte helt olik det sätt på vilket termer som *nigger* eller *gay* övertogs och omtolkades av de smädade själva. Med termen performativ biografism vill jag för det första ge en ny innebörd åt beteckningen biografism, som traditionellt betecknar ett vetenskapsteoretiskt ohållbart förhållningssätt till biografiska upplysningar i litteraturanalyser. Begreppet får därmed ett annat register – till skillnad från en term som impressionism, som hänvisar till samma bilder. För det andra vill jag genom bruket av det efterhand något slitna p-ordet peka på en affinitet både med performance som konstart och med J.L. Austins performativitetensbegrepp, som i detta sammanhang yttrar sig i en föreställning om den

biografiska referensen som en specifik kommunikationsakt snarare än exempelvis en genre.

## De stora sammanhangen

Performativ biografism betecknar vare sig en teori om eller en metod för analys av konst, utan en konstnärlig strömning under det senaste decenniet, vars primära kännetecken är utprånglande av konstens biografiska referentialitet. Grundbestämningen är att den biografiska referensen genom den performativa biografismen går från att vara en hemlighet bakom verket till att vara ett material eller en effekt på verkets yta, eller kanske rättare sagt på den »yta« som utgörs av relationerna mellan åskådare, konstnär och konstverk eller konstprocess. Också beaktelsen och beaktaren skiftar karaktär i förhållande till den traditionella uppfattningen: Jørgen Leth ber inte uttryckligen om ursäkt för de handlingar han har bekämt i *Det uperfekte menneske* (2005) och som andra har upprörts över.<sup>1</sup> Med performativ biografism blir 'det biografiska' en insats i ett spel eller en kamp, snarare än en dold resurs som omväxlande är inne, som på 1800-talet, eller ute, som på 1900-talet.

Genom dessa skiften problematiseras modernismens avpersonaliseringsdogmatik och dess kantianska rötter, liksom den litteratur- och konstanalytiska parentes runt konstnären som satts av några av det tjugonde århundradets viktigaste teoribildare, inte minst de formalistiska, strukturalistiska och poststrukturalistiska. Enligt Séan Burkes avgörande analys har den metodiska parentesens runt författaren hos exempelvis de ryska formalisterna vidareutvecklades av de stora poststrukturalisterna till en motsägelsefull och inflytelserik anti-författar-ideologi.<sup>2</sup> Från mer eller mindre feministiskt håll, både i och omkring konsten, har man på ganska annorlunda premisser – ofta i en direkt förlängning av samma poststrukturalistiska kyrkofäder – sedan 60-



talet kritiserat vad man uppfattar som ett slags estetisk sexism, i synnerhet inom den abstrakta expressionismen och minimalismen.<sup>3</sup> Å andra sidan problematiserar den performativa biografismen traditionella biografiska tillgångar, inte minst i förhållande till vad man kanske kunde kalla biografisk intentionalism, där biografiska upplysningar skall underbygga hermeneutiska procedurer vars syfte är att blottlägga vad författaren egentligen menade. I detta ligger en paradoxal maktkamp om rätten till det privata. Konstnären tillägnar sig sin egen biografi och konverterar den till material. Därmed förhindras konsthistorikerns eller litteraturvetarens hermeneutiska och konstteoretiska förvaltningsmonopol på det biografiska: »det betyder så-och-så«, eller »det är ett uttryck för ett intentionellt fel-slut att dra in det i resonemanget«.<sup>4</sup>

Den performative biografismens historiska sammanhang är senmodernitetens intensiva upptagenhet av identitet, sexualitet och kropp, som i sin tur är förbunden med övergripande kulturella och teknologiska utvecklingar.<sup>5</sup> Konsthistoriskt är strömningen i ett större perspektiv förbunden med exempelvis porträttets historia, i ett lite kortare perspektiv med det historiska avantgardet och brottet med modernismen på 60-talet, men framförallt kan den knytas till 1990-talets konstnärliga teman som exempelvis kroppskonst, relationell estetik och *Return of the Real*.<sup>6</sup> Genrehistoriskt och -teoretiskt är de biografiska generernas historia och problemställningar ett uppenbart klangerum, inte minst diskussionerna om självbiografi och autofiktion i Frankrike, med Philip Lejeunes teori om *Le pacte autobiographique* (1975) som en viktig referens.<sup>7</sup> Mer generellt litteraturhistorisk är kopplingen till 1970-talets intresse för bekännelsen, och utforskandet av den performativa biografismen bör enligt min mening leda till en revision av synen på detta utskälda årtionde.<sup>8</sup> Man kan med fördel dra längre linjer tillbaka och betrakta Det moderna genombrottet som en period med ganska många fenomen som skulle kunna kallas performativt biografiska – ta till

exempel Hans Jægers skandalösa bruk av sig själv i ett slags politisk intervention med titeln *Fra Kristiania-Bohêmen* (1885).<sup>9</sup> Man kan överväga om det inte är i och med Det moderna genombrottet som den offentlighet som bär den performativa biografismen uppstår, och de identitetsfrågor den tematiserar börjar ställas. Behandlingen av författarbegreppet hos i synnerhet Barthes, Foucault och Bourdieu är en annan uppenbar koppling, liksom diskussionerna om författaren i litteraturanalysen, till exempel i nykritiken.<sup>10</sup> Lärdomstraditioner som nyhistorism och book history omtolkar författarbegreppet i litteraturhistorien på mer empiriska och filologiska grunder, detta på sätt som också är relevanta för samtidens litteratur.<sup>11</sup> Litteraturteoretiskt är strömningar som postkolonialism, queer theory och mer eller mindre postaktiga feminismer relevanta för performativ biografism. I synnerhet Judith Butler bör lyftas fram för sitt inflytelserika insisterande på en identitetsteori som varken är essentialistisk eller konstruktivistisk i voluntaristisk bemärkelse. I det sammanhanget blir en politisk aspekt synlig, genom att den performativa biografismen i likhet med *body art* närmast per definition är involverad i identitetspolitiska spörsmål om kön, etnicitet m.m. Samtidigt handlar utforskandet av modernt identitetsskapande, exempelvis i det danska »Das Beckwerk«, också om konstens förhållande till politik, och om det politiska subjektets handlingsutrymme och beskaffenhet över huvudet taget.<sup>12</sup> Filosofiskt är performativ biografism en del av den västerländska kulturens tusen år långa upptagenhet av subjektet, under senare tid kan man i synnerhet peka på diskussionerna om förhållandet mellan själv och narrativ.<sup>13</sup>

I Danmark har Poul Behrendt, utifrån Lejeune och den franska diskussionen om autofiktion, lanserat begreppet *dubbelkontrakt* för applicering i några av de kontexter där jag istället skulle vilja tala om performativ biografism. Med sitt begrepp avser Behrendt ett temporalt förskjutet skifte mellan ett (självbiografiskt) verklighetskontrakt och ett fiktionskontrakt. Ordningsfölj-

den kan också vara den omvända, men poängen (i förhållande till det närbesläktade autofiktionsbegreppet) är den fördröjda utlösningen av en biografisk-epistemologisk paradox som så att säga drabbar verket utifrån och efter utgivandet. *Dubbelkontraktet* (2005) är en mycket viktig bok som vinner sin precision genom den specifikt litterära fokuseringen av självbiografins genrefrågor och genom sin detektivartade empiriska grundlighet. Men även om man böjer sig för skarpsinnigheten (och underhållningsvärdet!) i hans polemiska analyser, i synnerhet av Peter Høegs dubbelkontrakt i *De måske egnede* (1993) men också *Claus Beck-Nielsen (1963–2001)* (2003) som är ämnet nedan, och även om man tillmäter fakta/fiktionsdikotomin en väsentlig betydelse, så förblir hans grepp enligt min mening dels alltför bundet till biografier som konstantiver med ett korrespondensskriterium för sanning, dels alltför fokuserat på ett litterärt sammanhang och på texten som text. Det skapar problem i förhållande till en bredare teoretisering, analys och historisering av de fenomen som både dubbelkontraktet och den performativa biografismen ska beteckna.

Jag studerar också själv performativ biografism i primärt litterära sammanhang, men de fenomen jag inbegriper med beteckningen innebär nästan alltid tvärestetik och tvärmedialitet. Kristin Langellier pekar på följande mycket omfattande kontexter för det hon kallar *Performing personal narrative*, och hennes anmärkningar gäller givetvis också utanför USA:

Performing personal narrative is fuelled by several broader cultural contingencies burgeoning after World War II in the United States, among them the memoir/autobiography boom in writing; the new identity movements organized around civil rights, gender sexuality, age, and ability; the therapeutic cultures of illness, trauma and self-help; and the many self-performance practices of performance art, popular culture and electronic media.<sup>14</sup>

Performativ biografism är en del av ett antal allmänna kulturella och sociologiska fenomen som är synliga både i vardagslivet, som exem-

pelvis bloggar eller sms, och i populärkulturella fenomen som rap.<sup>15</sup> Hela fältet skall enligt min uppfattning förstås inom ramarna för en allmän biografisk pragmatik, där biografiska kommunikationshandlingar äger rum i många olika kontexter, konstnärliga, sociologiska, politiska (spin), marknadsmässiga (personlig branding) etc. Denna »performativa vändning« är förbunden med ett ökat bruk av bilder i kommunikation, vilket innebär en generell re-oralisering eller andrageradens muntlighet.<sup>16</sup> Bådadera medför förskjutningar av skriftkulturens traditionella uppfattning om det distanserade förhållandet mellan avsändare och meddelande. Det blir mer att gå på spelaren än på bollen, när kommunikationen är en muntlig och gestisk affär, även om det rör sig om en medierad muntlighet.<sup>17</sup> Performativ biografism är inom dessa mycket övergripande bestämningar kreativa projekt som i en eller annan utsträckning inbegriper stiliserade biografiska kommunikationshandlingar.

Begreppet performativ biografism är, som den vakne läsaren kanske redan har uppmärksammat, utlämnad åt den begreppsliga oklarhet som är typisk för ismer: de används både epokalt och modalt, det vill säga kan både beteckna historiska perioder eller strömningar och stilmedel som i princip är transhistoriska. Det gör emellertid inte, menar jag, begreppet ogiltigt. Performativ biografism hör som strömning hemma runt det andra millenieskiftet, men vilar på några grepp eller strategier som i princip förvisso kan användas också under andra perioder.

## Ingen fiktion. Bara reduktion: På stan med Claus

Innan jag återvänder till mer generella betraktelser, ska jag kort presentera det i en dansk kontext viktigaste exemplet på performativ biografism, *Claus Beck-Nielsen (1963–2001): En biografi* (2003).

I december 2000 inledde författaren med mera Claus Beck-Nielsen ett experiment, projekt, eller vad man nu ska kalla det (genrebeteckningen förutsätter nämligen några av de storheter som sätts på spel i detta, ska vi säga »förehavande«). Ett dygn i taget lämnade han sin familj och sitt hem i Köpenhamn för att leva som den hem- och personnummerlösa Claus Nielsen, vars minne var starkt reducerat. Dessa dygn förlöpte enligt bestämda spelregler som han beskrev med följande:

Ikke lægge noget til. Min egen krop, mit eget tøj, mit liv og min historie. Ingen fiktion. Kun reduktion: Jeg har ikke andet med mig end min egen krop og det tøj, jeg har på. Ingen papirer. [. . .] Jeg husker mennesker, hændelser, ting, ja, men jeg husker ikke, hvad de hed, hvor eller hvornår de lå, stod eller fandt sted.<sup>18</sup>

Claus Nielsen kontaktede de ideella och officiella institutioner som hjälper folk på gatan, och fick viss hjälp. Men ett nytt personnummer, det vill säga en ny officiell identitet, kunde han inte få. När det inte gick att skapa en ny identitet sökte Claus Nielsen i slutet av januari 2001 upp *Ekstra Bladet*, som den femte februari publicerade hans historia och en efterlysning.

Experimentets fysisk-konkreta sida upphörde tillsynes i det ögonblick då Claus Nielsen tycktes avslöjad som en mask eller roll spelad av Claus Beck-Nielsen. En månad senare dök en artikelserie upp i tidningen *Information*, som handlade om Claus Niensens upplevelser. De verkar vara berättade av honom själv, då de börjar med orden »Claus Nielsen berättar« – men i tidningens så kallade *byline* står det: »Af Claus Beck-Nielsen«. En rad iscensatta foton av Claus Nielsen, tagna av *Informations* fotografer, illustrerade artiklarna. Tillsammans med artiklar från *Ekstra Bladet* är dessa artiklar tryckta i den senare publicerade boken, vars första del de utgör, (resten av *Claus Beck-Nielsen (1963–2001)* är till stor del ett försök att tyda dessa tidningstexter och deras samband med Claus Beck-Nielsens övriga liv).

Parallellt med en mycket kritisk debatt i flera dagstidningar rörande syftet med Claus Nielsen-

experimentet, bröt Claus Beck-Nielsens privatliv samman. Hans fru träffade en annan och han lämnade den gemensamma lägenheten under sommaren 2001. Frånskild, olycklig och hemlös liknade Claus Beck-Nielsen alltmer Claus Nielsen. Under senhösten 2001 flyttade han in i professor Per Åge Brandts lägenhet som stod tom då denne var bortrest. Vid denna tidpunkt började han skriva samman artiklarna från *Information* och andra tidningar med en rad texter från Beck-Nielsens dator till den text, som läsaren sitter med. Detta är således den stora textens berättande tid; den tidpunkt då subjettens collage av bilder och händelser skapas och då en rad kommentarer till och omtolkningar av materialet läggs in mellan de ihopsamlade större och mindre texterna från Becker-Nielsens liv. Från denna berättande tid utgår också bokens slut, där berättaren, efter att ha gett upp sitt projekt – att finna avsikten, missionen, idén och den djupare meningen med Claus Nielsenexperimentet – låter en figur, som kan vara både Nielsen och Beck-Nielsen, försvinna: »En tilsyneladande helt tilfældig morgen i det sene efterår 2001 stiger manden om bord i toget Bertel Thorvaldsen med kurs mod Tyskland. Og forsvinder.«<sup>19</sup>

## En anekdot om ett practical joke

Claus Beck-Nielsens biografi är vid de första genomläsningarna en något ohanterlig text (och undertecknad har då också svårt att bli färdig med den). Dess första del är som nämnt ett omtryck av den artikelserie Claus Beck-Nielsen skrev i *Information* under våren 2001 på basis av sina upplevelser som hem- och delvis minneslösa Claus Nielsen. Därefter följer klipp ur den offentliga debatten om denna artikelserie. Som tredje komponent finns en lång rad utdrag ur texter från Claus Beck-Nielsens hårddisk, som på många sätt är förbundna med artikelserien i *Information*, liksom de berättar om tiden efter. Där finns också en del småtexter som

belyser förhållanden i Claus Beck-Nielsens uppväxt. Hela detta material är instoppat i en berättares försök att få ordning på vad allt detta betyder. Det genomgående temat är frågan om identitet: hur hänger Claus Beck-Nielsen, Claus Nielsen och bokens namnlöse berättare ihop?

*Claus Beck-Nielsen (1963–2001)* är avantgardistisk, performativ, genreöverskridande och allt som är fint. Boken har också haft en genomslagskraft i den akademiska litteraturforskningen som står i skärande kontrast till den oförstående dagspressreceptionen och de mycket beskedliga försäljningssiffrorna. Inte desto mindre kan den förstås med utgångspunkt i ganska folkliga genrer: texten är uppbyggd kring en anekdot om ett practical joke. Folkloreforskaren Richard Bauman säger om förhållandet mellan de muntliga genererna vits och anekdot:

They [jokes] tell us in hypothetical terms about how structures might fall apart or be overturned, whereas the true anecdotes are told to keep us aware of the vulnerability of life as it really is and the capacity of speech both to make this vulnerability apparent and to bring it under control.<sup>20</sup>

En första beskrivning av tematiken i *Claus Beck-Nielsen* skulle då kunna lyda: »livets sårbarhet kan inte bringas under kontroll när väl talet har riktat uppmärksamhet mot den«. Claus Beck-Nielsen uppträdande som Claus Nielsen slutar ju med att den förstnämndes liv och hittillsvarandes identitet slås i spillror.

Bauman analyserar i tredje kapitlet av sin bok om muntliga berättarformer anekdoter om practical jokes. Det är här en poäng att utförandet och återberättandet av ett practical joke förutsätter ett stabilt socialt sammanhang; de båda handlingarna är väldefinierade sociala praktiker som i slutänden konsoliderar snarare än anfäktar den sociala ordningen. I Baumans exempel är det tydligt att de agerande ofta dras in i förloppet just då de försöker undgå att skämtet går för långt. Ett practical joke har det gemensamt med vitsen att det antyder hur strukturer *skulle kunna* falla isär. Trots det praktiska utförandet förblir detta sammanbrott en föregripande hy-

potes eller en antydan, eftersom återberättandet både till innehåll, form och som social handling pekar på ordningens återupprättande. I de berättade händelsernas förlopp ger förklädningen, förväxlingen och förställningen, eller vad det nu är, röst åt livets sårbarhet, men avslutningen bringar denna sårbarhet under kontroll. Utan denna avslutning skulle åhörarna under återberättandet med rätta fråga efter »avsikten, missionen, idén och den djupare meningen« med anekdoten och med att berätta den. Denna lista på synonymer för »syfte« eller »intention« har jag hämtat i slutet av *Claus Beck-Nielsen (1963–2001)* för att närma mig en fördjupning av min första karaktäristik.

Den hermeneutiskt präglade debatten om syftet med projektet gjorde förklädnadsprojekt á la Günter Wallraff till genreförebild. Den namnlöse berättaren i biografien övertar detta hermeneutiska projektet men ger upp: Claus Nielsen-figuren kan varken användas till att avslöja något, till exempel social orättfärdighet, eller för att hitta fram till något, det vill säga en ny identitet till den skilsmäsohärjade författaren Claus Beck-Nielsen. Texten verkar dokumentera en performance av en anekdot om ett practical joke, men dokumenterar därmed istället ett narratologiskt sammanbrott: anekdoten kan varken få form, syfte eller forum. Kvar bli den skärande motsättningen mellan en alltför mänsklig sårbarhet och en i det närmaste omänsklig artistisk konsekvens, som är det estetiska signumet i mycket av vad denne nu namnlöse konstnär företar sig.

Claus-Nielsen-projektet, om vi skall kalla det sålunda, är på sitt sätt enastående – och ändock rymmer det en räckta utmärkande drag som jag uppfattar som karaktäristiska för performativ biografism. Det skall förstås så att också självbiografiska fenomen av långt mer traditionellt slag, som exempelvis självbiografiska romaner, i en eller annat utsträckning kommer att vara präglade av samma karaktäristika. Jag vill i det följande försöka att lista dessa särdrag och förbinda dem med både *Claus Beck-Nielsen (1963–2001)* och andra biografiska och själv-

biografiska projekt från i synnerhet skandinaviska sammanhang.

## Biografisk remediering i *middle region*

Performativ biografism innebär ett spel mellan mutlighet och skriftlighet.

Denna punkt har jag redan tryckt på ganska hårt i det ovanstående med hjälp av Baumans studie av muntliga berättelser. För att förstå detta karaktäristikums räckvidd måste det emellertid förbindas med de följande.

Performativ biografism är biografisk remediering.

Remediering betecknar det förhållande att ett medium tillägnar sig ett annat, det vill säga dels citerar det, dels så att säga demonstrerar sin egen överlägsenhet i förhållande till det citerade vad gäller förmågan till oförmedlad verklighetsåtergivning.<sup>21</sup> Remediering innebär *hypermediacy*, det vill säga en oupplöslig dubbelhet av å ena sidan verklighetsfascination, å andra sidan fascination för medlen, teknologin för verklighetsåtergivningen. Jag vill understryka hur viktig denna dubbelhet är, både estetiskt och kunskapsteoretiskt. Som Hal Foster pekar på i *Return of the Real* (1996) är det en genomgående strategi hos 90-talskonsten, att den både förlänger en poststrukturalistisk skepticism eller konstruktivism och opererar med en föreställning om det oförmedlat verkligas återkomst, exempelvis i form av traumat, blodet, könet, etniciteten. Överallt i den performativa biografismen kommer man att finna denna *hypermediacy*. Den biografiska referensen uppträder samtidigt som självmedvetna (re)medierade biografiska performativer och som en garant för verkets speciella förhållande

till verkligheten i kraft av biografiska konstater; detta är, helt konkret, mitt kött och blod. I *Claus Beck-Nielsen (1963–2001)* är remediering en genomgående strategi som försiggår på flera nivåer. Tidningsartiklarna i *Information* var skriftligt iscensatta muntliga monologer (»Claus Nielsen berättar«) och pekar genom sin intensitet på det muntliga språkets autentiska kraft och på skribentens förmåga att skriftligen skapa illusionen om denna muntliga autenticitet.<sup>22</sup> Något liknande gör sig gällande i de iscensatta fotografier som ledsagar texterna.

Artiklarna trycks både upp som tidningssidor och citeras i boken. Därigenom sätts förhållandet mellan tidningsmediet och bokmediet i fokus. Genom placeringen av den allra första artikeln, från *Extrabladet* den 5 februari 2001, på bokomslaget framsida, understryks bokens karaktär av att *the book writes back*. Litteraturen remedierar tillbaka, försöker demonstrera sin fortsatta relevans genom att både citera det historiskt senare mediet och försöka överskrida det med hjälp av litteraturens förmåga till tolkande verklighetsgestaltning. Som nämnt bryter försöket att göra en sammanhängande tolkning samman, samtidigt som boken har extremt dåliga försäljningssiffror jämfört med mängden av läsare i tidningssammanhang. Båda aspekterna kan kanske sägas vara ett nederlag för bokmediet. Omvänt är framsidan från *Ekstra Bladet* ett monument över den performativa biografismens estetiska genomslagskraft: tidningen skriver så att säga med förd hand litteratur för den performerande biografisten, masskulturen dansar efter finlitteraturens pipa.

Det är alltså karakteristiskt för performativ biografism att det inte blott handlar om konstens autentiska biografiska relationer, utan även om formgivningen och den medierade förmedlingen av dessa relationer. Det är således ett centralt karaktäristika att den biografiska referensen å ena sidan fungerar som verklighetens återkomst i form av trovärdiga håll tvärs igenom varje representation, lika otvivelaktigt äkta som de blodiga sår lärjungen Thomas

stack sina fingrar genom. Å andra sidan framstår den biografiska referensen som formligt material. Det finns en genomgripande fascination för de konstnärliga, mediala och teknologiska möjligheterna i syfte att få det biografiska att framträda autentiskt. Ett spektakulärt exempel på denna biografiska *hypermediacy*, är journalisterna Michael Bertelsens och Mads Brüggers intervju med filmregissören Nikolaj Winding Refn i talkshowen »Den 11. time« på DR2 under hösten 2007.<sup>23</sup> Serien av intervjuer inleddes med att ett kontrakt på en *samtalsbok* ingicks mellan *filmregissören* och DR2, en *TV-kanal*. Längs fram i bild placerades emellertid också en bandspelare, en rullbandspelare, *radiomediers verktyg*, som emellanåt stoppas då en paus behövs. Spolbandets längd deklarerar samtidigt samtalens längd. Det är det analoga rullbandets högljudda smattrande som okänsligt talar om att tiden är slut; vi ses om några dagar (jämför med en freudiansk analyspraxis). TV-medier i allmänhet och talkshowen i synnerhet har här uppslukat bokmediet och radiomediet i sig, samt visar sin överlägsenhet genom att överträffa dem i autentisk närvaro. Samtidigt är dessa medier synligt strukturerande element i utsändningarna: tittarna kan direkt se hur talkshowen drar in de gamla medierna i sin produktion av det biografiskt autentiska. Pauserna när bandspelaren stoppas – övertydligt med närbilder av fingrar och bandspelarknappar i interaktion – pekar på eftertanke och emotionella högttryck, exempelvis då huvudpersonen gråter i andra delen, men pausen är ju bara en »paus«, vi är med hela tiden. Liksom i fallet med reality-TV finns det samtidigt möjlighet att vidare bearbeta och diskutera på nätet efter sändning, varmed remedieringen kan fortsätta och kanske komma till ett avslut i en slutgiltig mediekonvergens – nätet kan rymma alltihop.

Dessa pseudopauser där deltagarna går ner från scen och ändå förblir på den, pekar på ett tredje centralt karakteristika:

## Performativ biografism utspelar sig i middle region

*Middle region* är i *No Sense of Place* (1985) J. Meyrowitz beteckning för den gråzon mellan back-stage och on-stage (sociologen Erwin Goffmanns begrepp), som bildmedierna skapar. Traditionellt var människornas umgänge med varandra präglade av skillnaden mellan ett kroppsligt ostrukturerat back stage-uppförande, exempelvis i det borgliga hemmets sovrum, och ett medvetet kontrollerat beteende, exempelvis vid middagsbordet, on-stage. Meyrowitz menar att bildmediernas utbredning efter andra världskriget helt och hållet har omstrukturerat de sociologiska grundvillkoren genom att vänja oss vid att området bakom scenen hela tiden är synligt. Vi är hela tiden både bakom och på scenen och det gäller både i offentliga och i privata sammanhang. Med tv-mediet som primär plattform för politisk kommunikation handlar politisk retorik inte bara om att bemästra talekonsten i traditionell mening, utan också om att talekonsten i aldrig förr skådad grad ska fungera samtidigt som den i någon mån ostyriga kroppen är mycket synlig och närvarande. Medan denna artikel skrevs har Danmark gått till val. Den sittande stadsmministern försökte med framgång luckra upp sin tidigare mer tillknäppta stil, för att signalera att han kan manövrera i *middle region* lika bra som en kvinnlig stadsministerkandidat; slipsen döljer inte längre halsen, han kan blotta sig och ändå ha kontroll. Reality-TV utforskar tydligen dessa nya sociologiska villkor och även mer artistiska eller finkulturella fenomen.<sup>24</sup> Man kan tänka på Erlend Loes realityaktiga (och hysteriskt roliga) roman *L* (1997) som på samma gång är uttalat (själv)biografisk, genomförd löjligt och genomredigerad, liksom den i huvudsak utspelar sig bland en grupp unga män på en öde tropisk ö (jfr Robinson). Skillnaden mellan romanen och tv-formatet är emellertid nog så talande. Särskilt det att tävlingsmomentet, som driver och strukturerar utforskandet av *middle region* i *Big Brother* och *Robinson*, är helt frånvarande hos Loe. Här kan ingen skickas hem och de fyra unga killarna

har inte riktigt byggt Norge, men är produkter av välfärdssamhällets erfarenhetspedagogiska uppfostringsmönster. *L* är från det övergripande upplägget och ned i en rad (parodiska) detaljer modellerad efter samma mönster som Thor Heyerdahls *Kon-Tiki ekspedisjonen* (1948). Heyerdal & co hade ett projekt och därmed en funktion i förhållande till vilken deras privatliv, deras bakom-scenen-område, var underordnat. Loe & Co har inget projekt, eller rättare, projektet är ett slags riktningslöst grupparbete som har själva samvaron som slutmål. Den ganska långa texten består då varken av bekännelser bakom scen eller redogörelser för ett projekts förlopp, utan av väldigt omsorgsfullt formgivet struntprat om privata idiosynkrasier.

Både de mer kommersiella och de mer finkulturella undersökningarna av *middle region* handlar om identitetsfrågor, om vem man är när förhållandet mellan social mask och det dolt privata ändrar sig, men medel och mål är ganska olika. Ska man få grepp om den performativa biografismens mer specifikt estetiska utformning av *middle region*, ligger det nära till hands att likna den vid performancen som konstart.

## Tröskelestetik

### Performativ biografism har gemensamma drag med performance.

Enligt Erika Fischer-Lichte bär performance inte på en betydelse utan skapar, genom etableringen av ett feedback-kretslopp mellan uppträdande och åskådare, en särskild känsla av kroppslig närvaro som i slutändan utlovar en upplösning av kropp-själdikotomin.<sup>25</sup> Närvarokänslan uppstår genom ett spel mellan iscensättande och tillfällighet. De som uppträder har förberett ett eller annat, men performansen utgörs inte bara av detta utan av den autopoetiska process som sätts igång när de närvarande reagerar på de uppträdande, som i sin tur reagerar på denna reaktion etc. Performativ biografism

använder sig på samma sätt av ett feedback-kretslopp, men performance-aktörernas kroppsliga insats är ersatta av biografiska språkhandlingar i ett offentligt sammanhang, och den för Fischer-Lichte så avgörande samtidiga närvaron i ett rum är temporalt förskjutet och medierat. Inte desto mindre menar jag att man kan påstå att dagens också icke-avantgardistiska biografiska och självbiografiska litterära texter kan förstås med performancen som paradigm.

Performativ biografism handlar om att etablera en uppsättning spelregler för processer som ska sättas igång i offentligheten. Dessa processer kan vara traditionella, som exempelvis utgivningen av en bok med bekännelser: Günter Grass skriver ett skönlitterärt verk i vilket han blottlägger något från det förflutna, verket sätter igång en debatt som i princip involverar varje enskild tysks förhållande till att vara tysk, eftersom Günter Grass' hittillsvarande minningsprojekt har varit tongivande för så många. Spelreglerna för denna typ av performativ biografism är ganska välkända, och det är av denna orsak lätt att förbise likheterna med performancen som konstart: det är ju bara en självbiografisk bok, alltså ett gammeldags Verk med stort V, och en debatt som kanske är intressant men inte en del av saken själv. Vänder vi oss till Claus Beck-Nielsen är det genast lättare att få syn det specifikt performance-aktiga, boken är just en fortlöpande dokumentation av en performance. Claus Beck-Nielsen ställer upp en rad spelregler med sig själv som insats, (jämför citatet ovan om biografisk reduktion) och han prövar dem i praktiken på gatan med det resultat som utkommer därav. Sedan dokumenterar han experimentet i *Information*, men dokumentationen är också en ny performance, denna gång med dagstidningen som plattform. Slutligen drar den fortsatta biografiska remedieringen performancen in i boken, dvs. definitivt in under verkbegreppet och in i konstinstitutionen. Här slutar förloppet eftersom konstnären inte längre kan hämta energi till sitt feedback-kretslopp genom omgivningarna från

den speciella tröskelsituation som uppstår när konstprojekt uppehåller sig på randen till institutionens konst. I Sverige innehåller Carina Rydbergs självbiografiska romaner en rad av samma karakteristika och hämtar på samma sätt sin ansevärda energi som autopoetiskt kretslopp genom att uppehålla sig på gränsen mellan privat hämndexpedition och självbiografisk konstitutövning. Liksom hos Beck-Nielsen kan man både se verket som ett avslutat litterärt verk och som dokumentationen av en process som ingår i nya processer. I slutet av *Den högsta kasten* (1997) är Carinas omgivning tydligt påverkad av det skrivprojekt hon inte döljer att hon håller på med. I så måtto har vi redan här en performance som i viss mån motsvarar Claus Beck-Nielsens uppträdande som Claus Nielsen. Kanske skulle man kunna tala om en performance av första graden. Dokumentationen av denna performance i form av en bokutgivning har emellertid återigen performancekaraktär, vad man skulle kunna kalla en performance av andra graden. Man kan också enbart tala om en offentlig debatt om en bok, det är inte heller fel, men det medför risken att man glömmer att debatten har samma performance-struktur och alltså uppvisar samma estetiska karakteristika som det verk som är föremål för debatten. Både i fallet med Claus Beck-Nielsen och Carina Rydberg samlas denna performance av andra graden upp i en tredje, i en process som i princip kan fortgå oändligt: Claus Beck-Nielsen skrev en bok baserad på tidningsartiklarna, Rydberg en självbiografisk roman till. Jørgen Leth arbetar också på olika sätt vidare med det autopoetiska kretslopp han har satt igång genom utgivningen av *Det uperfekte menneske*, och det har således precis kommit en uppföljare: *Guldet på havets bund* (2007) ...

Performativ biografism skapar ofta »saker« och handlar om etiska och kunskapsteoretiska frågeställningar. Mot bakgrund av ovanstående är det förståeligt varför performativ biografiska texter nästan

systematiskt skapar debatt och blir till affärer eller saker. Polemik är ju i verkligheten inte ett följdfenomen utan en del av det redan nämnda, nämligen det medierade feedbackkretsloppet mellan den som uppträder och deltagaren. Energin till att skapa dessa debatter hämtar den performativa biografismen i skillnaden och spänningen mellan konst och icke-konst, mellan icke-fiktio och fiktion, mellan autenticitet och iscensättning. Denna tröskelestetik ska provocera publiken att leverera input till feedbackkretsloppet. Ett paradigm kan vara ursprungsuppförandet av *The Lips of Thomas* (1975) där Marina Abramovich skar sig själv i magen och lade sig på ett isblock. Det droppande blodet provocerade de närvarande att rädda den skadade konstnären och avbryta performance – just detta att de handlade och avbröt var egentligen bara ett särskilt tydligt exempel på det som utgör en performance, feedback-kretsloppet. Den gestaltade biografiska insatsen i performativ biografism motsvarar självstymningen i *The Lips of Thomas*. Det starkaste exemplet på performativ biografiskt feedbackkretslopp är i danskt sammanhang affären och utgivningen av *Det uperfekte menneske*. En hel nation blev tvungen att ta ställning till om Jørgen Leth faktiskt hade varit i säng med en ung flicka på Haiti och om det var kriminellt enligt dansk och haitisk lag om han hade, och på samma sätt blev Leths offentliga och privata arbetsgivare tvungen att skrida till handling mot Leth på ett sätt som på en gång var ett övergrepp mot mannen och i slutändan ett infriande av hans estetiska projekt.

I övrigt är det värt att understryka att kretsloppet också fungerar där det inte är tal om en självbiografisk relation. Man kan tänka på Klaus Rifbjergs *Nansen og Johansen* (2002). Här hämtar fiktionen sin estetiska slagkraft i påståendet om det homosexuella kärleksförhållandet mellan de två högst verkliga norska nationsbyggarna och nationalikonerna.<sup>26</sup> Ett annat exempel är filmen *AFR. I sandhed en utrolig løgn*, vars främsta verkningsmedel är en



blandning av rykten, fakta och egentlig fiktion knuten till huvudpersonen, den danska stadsministern Anders Fogh Rasmussen, som mördas i filmen.

### Performativ biografism innebär en utväxling mellan verk- och processestetik.

Det kan låta som ett ytligt påstående att det intressantaste med Günter Grass, *När man skalar lök* (*Beim Häuten der Zwiebel*, 2006), är den of-fentliga debatten, ja att verket är debatten, men det är då inte heller hela sanningen. Performativ biografism betecknar i viss mån en vändning tillbaka till verkbegreppet. Den till synes så processaktiga *Claus Beck-Nielsen (1963–2001)* är som text uttalat litterär, och som utgivning är den ett utpräglat bokverk.<sup>27</sup> Faktiskt är Claus Beck-Nielsen en fantastisk prosaist, en av hans danska kritiker, Poul Behrendt, tvekar således inte att utnämna *Selvudslettelse* till en av höjdpunkterna i 1900-talets danska litteratur.<sup>28</sup> Det är långt till både konceptkonst och till begrepp som relationell estetik, social konst etc. Det förhindrar emellertid inte att det också finns konceptuella spår i förhållande till materialet och att det finns en relationell estetik i förhållande till läsaren, bara att detta är mindre uttalat, i verket såväl som i kontexten. Mikael Niemis *Populärmusik från Vittula* blev i Danmark läst som en enormt festlig uppväxtroman av förhållandevis traditionellt snitt, medan den i Sverige genom sina dokumentaristiska och biografiska drag genererade feedback-kretslopp knutna till dess förankring i ett regionalt och biografiskt sammanhang. Man kan lägga märke till att Niemi i sin nästa bok mycket medvetet tog sig ur den performativa biografismen och dess förankring i hans egen biografi; *Svålålet* (2004) börjar med att berättaren av novellernas science fiction före rymdturen fiskar, badar bastu och på det hela taget grundligen tar avsked av Tornedalen. Huruvida författaren själv har lov att bestämma om han ska vara känd som annat än författaren till populärmusiken finns goda skäl att betvivla.

### Performativ biografism utforskar författaren som socialt definierad.

Författaren är inte en karaktär i en bok berättad och kontrollerad av författaren själv, men däremot, med Bourdieus ord, socialt definierad:

The artist may accept or reject this image of himself which society reflects back at him, he cannot ignore it: by the intermediary of the social image which has the opacity and inevitability of an established fact, society intervenes at the very centre of the creative project thrusting upon the artist its demands and refusals, its expectations and its indifference.<sup>29</sup>

Kontrollen över författarbilden hänger samman med kontrollen över det kreativa projektet som sådant, men eftersom det kreativa projektet alltid har karaktär av inpass i ett socialt sammanhang, kommer det alltid att föregripa sin egen motsägelser och vara strategiskt. Författaren är på så sätt aldrig ensam om att berätta sig själv, han eller hon kämpar alltid med andras berättelser, är alltid också förtalad. Ur ett visst perspektiv utgörs verket alltid av denna kamp. Detta gäller i allmänhet, performativ biografism betecknar en undersökning av denna allmänhet. I den performativa biografismen håller författaren medvetet ut sig själv i den blåsande världen, experimenterar med tillfället: vad sker med bilden av mig om jag bekänner detta? För mig tycks det hos Jørgen Leth, eller kanske snarare hos hans försvarares version av honom, finnas en tendens till naivitet i det här fallet.<sup>30</sup> En estet träder in på scenen med fint stilerade biografiska språkhandlingar om knarkhandel och umgänge med flickor på 17 år, men när feedbackkretsloppet på allvar maler, och författaren på allvar blir ett socialt snarare än ett subjektivt kontrollerat faktum, längtar han hem till verketestetiken och dess isolerade författare. Det är förståeligt, men man kan kanske vinna insikt genom att betrakta performanceaktörerna: det gör ont att rista en stjärna i sitt eget kött och blödande lägga sig på ett isblock. Som en plågad betraktare enligt uppgift skrek vid återuppförandet av *The Lips of Thomas* då Abramovich för tredje gången stack kniven i sin egen hud: »You don't have to do it again!«<sup>31</sup>

Leths performance blottade en rad obehagligheter i det offentligt omedvetna, exempelvis den blandning av puritanism och åldersfascism som inte enbart kom från skandalpressen utan också från en så kallat seriös och kulturradikal frigid tidning som *Politiken*. Detta avslöjande kom till stånd genom att Leth lät sig själv bli slagfält för offentlighetens definition av honom. Det var och är stort, men det blev det bara genom grymheten i det offentliga övertagandet av Leth-figuren. Det är det moraliskt problematiska som framkallar en sådan reaktion, och man får bara reaktionen om det rent faktiskt är ett moraliskt problem i det man bekänner. Man kan alltså inte, menar jag, utan att antingen hyckla eller vara naiv, sjasa ner katten i den estetiskt avpersonifierade säcken om man en gång har plockat fram den för att uppträda på den offentliga scenen.<sup>32</sup>

## Narratologiska perspektiv

Performativ biografism har situerade och distribuerade utsagor.

I *Claus Beck-Nielsen (1963–2001)* döljs det inte att alla de viktiga personerna – Claus Nielsen, Claus Beck-Nielsen, berättare från dagstidningar, dagboksanteckningar och biografins brödtext – delar samma kropp. Textens utsaga är därmed klart förankrad i honom, som vi för enkelhetens skull kan kalla Claus Beck-Nielsen. Det viktigaste av Lejeunes krav på självbiografen – att författare, berättare och berättad sammanfaller – är så till vida uppfyllt. Samtidigt är boken så tydligt en gravskrift över denne författande, berättande och upplevande enhet. Utsagan är temporalt, spatiskt och medialt distribuerad, så som det kommer till uttryck på framsidan, som dels har ett författarnamn i titeln, men inte någon egentlig signatur, dels har en ny titel klistrad ovanpå citat av citat från bokens yttrandehistoria, det vill säga de gånger

och platser där innehavarna av denna kropp gav sig till att berätta (sig). Inne i texten kan det sagda slutligen förankras i honom som skriver förordet. Han verkar vara den senaste berättaren i textens kronologi. Så långt räcker narratologins begreppsapparat, och texten verkar tematisera den urgamla gåtan om identiteten: vem är jag? Men om boken uppfattas som en del av en fortlöpande verkprocess med en flyktig upphovsman, om alltså yttrandehistoriken är oavslutad – och det är den, så till vida att mannen de kallade Claus Beck-Nielsen också i fortsättningen tolkar Nielsen och sin skilsmässa<sup>33</sup> – saknar vi då inte begrepp för fenomenet att det berättas från nya platser in i ständigt nya kontexter, och att sujetten hela tiden konverteras till fabula? Texten befinner sig hela tiden vid sina egna gränser i ett fortsatt undvikande av egentlig objektkaraktär.

Som jag ser det innebär bruket av situerat och distribuerat yttrande för det första en avfiktionalisering och avtextualisering av litteraturen till fördel för något, som i ett eller annat avseende händer. Fokus sträcker sig därmed från biografiska språkhandlingar som konstaterar till biografiska performativer, från *vad* som bekänns till *att* det bekänns. Narratologiskt innebär detta en förskjutning av intresset från textinterna storheter som berättare och röst, till textexterna storheter som författare, plats, och situation.<sup>34</sup> Därmed närmar vi oss en annan poäng: att den temporalt organiserade narratologin stöter på en rad fenomen där narrativitet i lika hög grad har med plats att göra. Här ligger, för det tredje, en tyngdpunktsförskjutning från berättat förlopp till berättarsituationens nutid och det ännu inte berättades framtid, vilket, för det fjärde, innebär frågor om berättarens auktoritet. Vem skall vi tillskriva yttrandet, om den, liksom pallen i en av Louise Bourgeois berömda spindelinstallationer (*Spider*, 1997) är en tom plats, som förvisso har ställts fram av en skapare, men ännu inte intagits eller använts av någon?<sup>35</sup>

## Performativ biografism innebär ständiga förhandlingar om fabula.

Jonathan Culler har i en perspektivrik artikel påpekat en dubbel logik i fiktiva texters relation mellan fabula och subjett.<sup>36</sup> Varje narrativ verkar förutsätta några händelser som logiskt och temporalt föregår återberättandet. Samtidigt är subjett det enda läsaren har tillgång till, och fabulan är så till vida en produkt av subjett, inte omvänt. Det skulle bli alltför omfattande att behandla denna fråga om narrativets epistemologi i dess generella form. Uppgiften här måste vara att relatera den dubbla logiken specifikt till performativ biografiska narrativer. En första iögonfallande skillnad mellan rent fiktiva och vad vi kanske kan kalla historiska narrativer är förhållandet till fabula. I en fiktiv text är subjett den enda möjliga ingången till fabulan, i en biografi eller dokumentärroman är fabulan helt eller delvis intersubjektivt tillgänglig. Därmed har vi med en narratologisk terminologi omformulerat bakgrunden till de offentliga diskussioner som performativ biografism utlöser: läsarna har en annan uppfattning av fabula än den som subjett skapar. Det omtalade feedbackkretsloppet kan då förstås som alternativa berättares inlägg i ännu icke färdigberättade narrativ. Man kan i Danmark tänka på debatten om Knud Romers *Den som blinker er bange for døden*, i Sverige på både Rydberg och Niemi, men exemplen är legio. Denna sorts debatter handlar om huruvida det förflutna är korrekt återgivet, eventuellt också om huruvida det är acceptabelt att återberätta det. De som yttrar sig har ofta tillgång till den återberättade historien utanför subjett i den offentliggjorda texten, kanske för att de själva har upplevt samma historia, ja kanske av just den orsak uppträder som karaktärer i den text som debatteras.

Diskussionerna har karaktär av förhandlingar om förhållandet mellan narrativ eller subjektiv sanning och föreställningen om ett objektivt verifierbart förflutet, som aktiverar fiktionen respektive lögnen som kategorier i de fall något i fabula avviker från det den debatterande uppfattar som sanningen om det förflutna. Därmed

är vi framme vid det sista karakteristikum jag vill lyfta fram:

## Performativ biografism utforskar förhållandet mellan narrativitet och begreppen lögn, sanning och fiktion.

Detta är således en central komponent i feedbackkretsloppet efter *Det uperfekte menneske*. Mera radikalt performativa biografiska verk kommer att direkt tackla det spörsmål som också Hayden White på sin tid var inne på, nämligen den historiska narrativens förhållande mellan berättandebärhet, det vill säga det som låter sig berättas och moralisk måttstock:

The events that are actually recorded in the narrative appear »real« precisely in so far as they belong to an order of moral existence, just as they derive their meaning from their placement in this order. It is because the events described conduce to the establishment of social order or fail to do so that they find a place in the narrative attesting to their reality.<sup>37</sup>

Louise Bourgeois har med den redan omtalade *Spider* (1997) ställt ut en rad biografem, fascinerande enskilda element ur sitt eget liv,<sup>38</sup> och ställt in en pall bland dem; ovanför välver sig en enorm spindel med allt vad det signalerar av både skräck och vävande av mening. Åskådaren kan bli deltagare genom att sätta sig på pallen och skapa ett narrativ om förhållandet mellan mor och dotter, men inte utan att denna får en betydelse i till exempel närvaron av den våldsamma spindeln. Mieke Bal skriver om Bourgeois spindlar att de skapar en narrativitet som inte avger historier.<sup>39</sup> Det skapas alltså inte någon fabula-subjettstruktur. I Beck-Nielsens fall är detta fatalt då frånvaron av en moralisk måttstock för förloppet förhindrar att händelserna rörande Claus Nielsen, och hans förhållande till både samhället och Claus Beck-Nielsen, kan bli en historia även om det berättas i ett verk. Händelserna förblir ett slags protonarrativ, och berättaren kan inte som en traditionell självbiografisk berättare vara den som uppstår av subjettens ordning och tolkning av det förflutna till

fabula. Den hittillsvarande identitetens metaforiska död, som blir definitiv i kärleksförlusten, i skilsmässan, fasthålls därmed som ett konkret faktum. Anekdoten om Claus Beck-Nielsens practical joke kan varken i tidningsdebatten eller i bokversionen få narrativ form, syfte eller forum, men förblir en diffus och oroande performance om förhållandet mellan identitet och social ordning. Man kan till slut lägga märke till att just detta karaktärsdrag – narrativiteten som inte avger narrativ – påkallar läsarens, åskådarens deltagande. Liksom är fallet med egentlig performance, där åskådaren står inför kanske våldsamma och oförståeliga händelser, innebär det icke-hermeneutiska och icke-narrativa i konstverket (låt oss nu bara kalla det så) att varje sysselsättande med det får en tolkande och återberättande fabula-sujettstruktur. Det är till exempel svårt att ägna sig åt *Claus Beck-Nielsen (1963–2001)* utan att börja återberätta de händelser som skulle kunna utgöra textens fabula, just för att de inte i egentlig mening är färdigko-

dade som fabula, utan föreligger som så eller så många enskilda biografemer. I frånvaron av ett färdigt verkinternt narrativ och hermeneutisk organisering får åskådaren – den professionella såväl som den mer allmänna – träda in i feedback-kretsloppet genom att återberätta vad som skett med fokus på sin egen reaktion.

Den överhängande faran för konsten och en konsthantering som är navelskådande, kändisorienterad och biografistisk på ett gammaldags manér, balanseras av den performativa biografismens möjlighet att göra åskådaren medveten om den biografiska referensens materiella, formbara och teatrala karaktär: ingen fiktion, bara reduktion. Konstnärens biografi avförtrollas som konstens ursprung och konsthanterings telos, men återförtrollas som lekplats för glädje och rollspel, skådeplats för rituella brott och forum för insikt.

Översättning från danskan av Björn Andersson,  
Camilla Brudin Borg & Anders Johansson

1. Boken innehåller (bland mycket annat!) beskrivningar av samlag med mycket unga kvinnor på Haiti inskrivet i en kolonial diskurs. Den efterföljande debatten var häftig och ledde till att Leth förlorade både jobbet som cykelkommentator på TV2 och som konsul på Haiti. Se Poul Pilgård Johnsen, *Det fordømte menneske: Jørgen Leth og den nye sædelighedsfejde*, København: People's Press, 2005; Poul Behrendt, *Denne hemmelige note: Ti kapitler om små ting, der forandrer alt*, København: Gyldendal, 2007; Inge Poulsen: *Jørgen Leth og bekendelsens problem*, under utgivning i serien »Nye historier om dansk litteratur«, som är ett samarbete mellan Gyldendal och Syddansk Universitetsforlag. Leth summerar också själv saken i *Guldet på havets bund: Det uperfekte menneske 2*, København: Gyldendal, 2007.
2. Sean Burke, *The Death and Return of The Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinbrugh: Edinburgh University Press, 1992.
3. Se t. ex. Amelia Jones, *Body Art/Performing the Subject*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
4. Jmf Jon Helt Haarder, »Lugtede der hjemme hos Villy Sørensen? Om biografiske sproghandlinger og retten til det private« i Kristin Ørjasæter, Henrik Skov Nielsen og Stefan Kjerkegaard (red): *Selvskreven: Om litterær selvfremstilling*, Århus: Aarhus Universitetsforlag, 2006.
5. Se t. ex. Anthony Giddens, *The Transformation of Intimacy: Sexuality, love and eroticism in Modern Society*, Oxford: Polity Press, 1992; Joshua Meyrowitz, *No Sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behaviour*, New York: Oxford University Press; Jon Dovey, *Freak show: First Person Media and Factual Television*, London: Pluto Press, 2000.
6. Hal Foster, *Return of the Real: The Avantgarde at the Turn of the Century*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996; Nicolas Bourriaud, *Relationel Æstetik*, övers. Søren Malling, København: Det Kongelige Danske Kunstakademi, 1995 [1998];

- Amelia Jones, *Body Art/Performing the Subject*, 1998; Rune Gade, *Kønnet i kroppen i kunsten: Selvfremstillinger i samtidskunsten*, København: Informations forlag, 2005, samlar upp många av dessa teman och förbinder dem med en rad centrala konstnärer från 1990-talet.
7. I ett skandinaviskt sammanhang har flera forskare, i större studier försök att sammanfatta diskussionerna om självbiografin som genre, se Eva Hættner Aurelius, *Inför lagen: Kvinnliga svenska självbiografier från Agneta Horn til Frederika Bremer*, Lund: Lund University Press, 1996; Per Stoumbjerg, *Uro og urenhed: Studier i Strindbergs selvbiografiske prosa*, Århus: Aarhus Universitetsforlag, 2005; Poul Behrendt, *Dobbelkontrakten: En æstetisk nydannelse*, København: Gyldendal, 2005; Johnny Kondrup, *Levned og tolkninger: Studier i nordisk selvbiografi*, Odense: Odense Universitetsforlag 1982 och sammans *Erindringens udveje: Studier i moderne dansk selvbiografi*, København: Amadeus, 1994, rymmer också såväl sobra som användbara sammanfattningar. Kondrup driver emellertid både i dessa och andra verk ett ideologiskt eller närmast nyreligiöst projekt, där bildningstanken görs till förstälseram för de biografiska genrererna – riktiga biografier handlar med hans synsätt om bildning.
  8. Jfr Louise Zeuthen, »Uden på munkekutten en bikini«, *Passage*, 2007:56 och »Som sædvanlig mere end villig. Suzanne Brøgers erindringsføljeton i performativt perspektiv« i *Den blå port*, 2006:71.
  9. Jfr *Hvad de andre ikke fortæller: Nordisk forfattere i og efter det moderne gennembrud*, Jon Helt Haarder (red.), Odense og København: Syddansk universitetsforlag og Gyldendal, utkommer 2008.
  10. Det finns fler antologier med samlingar av kärntexter i diskussionerna om felslut, författarens död m.m., exempelvis *Authorship: From Plato to the Postmodern, A Reader*, Sean Burke (red), Edinburgh: Edinburgh University Press, 1995; *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Fotis Jannidis m.fl. (red), Stuttgart: Reclam, 2000.
  11. Se exempelvis Roger Chartier, *L'ordre des livres: Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV et XVIII siècle*, Aix-en-Provence: Alinéa, 1992.
  12. Se t.ex. *Selvmondsaktionen*, København: Gyldendal, 2005, den senare teaterinstallationen »The Return of the Democracy« (jfr [http://www.kunsthallenikolaj.dk/index\\_subpage.asp?subpageIDX=294&mainpageIDX=96](http://www.kunsthallenikolaj.dk/index_subpage.asp?subpageIDX=294&mainpageIDX=96)) och på det hela taget Das Beckwerks arbeten vid sidan om *Claus Beck-Nielsen (1963-2001)*, 2003, som är huvudtexten i det följande. Claus Beck-Nielsen blev definitivt dödförklarad, vad som finns kvar är olika utgåvor av en verkförvaltare och en, i markerat don quixotesk resande i politiska handlingar vid namn Nielsen, bägge med bas på [www.dasbeckwerk.com](http://www.dasbeckwerk.com). Se också <http://www.clausbeck-nielsen.net/> och videon »Colonizing Iran« på <http://www.youtube.com/watch?v=gVHn49-SDuA>.
  13. Ett utmärkt ställe att börja kan vara Dan Zahavi, »Subjektivitet og narrativitet« i *Kultur og klasse*, 2006:101, s. 74–95.
  14. Langellier, Kristin M. & Eric Peterson, »Shifting Contexts in Personal Narrative Performance« i D. Soyini Madison & Judith Hamera (red.), *The Sage Handbook of Performance Studies*, Thousand Oaks: Sage Publications, 2006.
  15. Jfr Jon Helt Haarder, »Præleri som underholdning ved øldriking. Dansk rap som identitetsdesign« i *Kritik*, nr 184, 2007, s. 48–55.
  16. Jfr Meyrowitz, *No Sense of Place*, 1985 och Walther Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, London: Routledge, 1982. Forskningen kring muntliga berättelser har i högre och högre grad relevans också för litteratur, ex. Labovs klassiker, samt mer performanceorienterade studier som Richard Baumanns lika klassiska *Story, Performance, and Event: Contextual Studies of Oral Narrative*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986, jfr nedan. På bokmarknaden kommer det för övrigt ut fler och fler så kallade samtalsböcker, där kändisar »talar« med varandra eller en intervjuare. De är enligt min mening vanligtvis otroligt tråkiga, om jag får ta mig denna frihet i noterna.
  17. Jfr Jon Helt Haarder, »Performativ biografisme: Litteraturvidenskaben og det intime liv« i *Kritik*, nr 167, 2004, s. 28–34.
  18. Utan författarnamn, *Claus Beck-Nielsen (1963-2001): En biografi*, København: Gyldendal, 2003, s. 111 f.
  19. *Claus Beck-Nielsen (1963-2001)*, 2003, s. 198.
  20. Richard Bauman, *Story, Performance and Event*, 1986, s. 77. Med »true« avses att vitsen,

- i motsats till anekdoten, inte är förankrad i faktiska händelser.
21. J. David Bolter & Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999.
  22. Att texten i bland är explosivt rolig hänger således bland annat samman med berättarens förmåga att återge repliker hos de människor Claus Nielsen möter: »Vi er på vej ude fra Sydhavnen med 1 stk. uidentificeret vandrende objekt« låter det över polisens radio den 25. januar 2001; se *Claus Beck-Nielsen (1963-2001)*, s. 81.
  23. Se <http://www.dr.dk/DR2/Den11time/artikler/windingRefn.htm>
  24. För en bra analys av reality m.m., i första hand i ett danskt sammanhang, se Anne Jerslev, *Vi ses på TV: Medier og intimitet*, København: Gyldendal, 2004.
  25. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004. En god och mindre akademisk introduktion till performance studies är Marvin Carlson, *Performance: A Critical Introduction*, New York: Routledge, 1996 (med senare utgåvor). Jag vill för övrigt gärna understryka att en del av de följande punkterna om biografism kan åstadkommas med hjälp av Pierre Bourdieu snarare än performance studies. Tanken om ett fält där författaren gör strategiska utspel är helt parallell. Då jag föredrar performance studies som referensram, är det på grund av det specifikt estetiska fokus på den involverades förhållande till sin egen kropp, vilken jag alltså i mitt sammanhang översätter till en mer generell biografisk referens som spelas ut såväl i som runt verket.
  26. Jfr Jon Helt Haarder, »Don't try this at home: Performativ biografisme i Ribbjergs Nansen og Johansen« i *Den blå port*, nr 61, 2003.
  27. Jfr Haarder, »Performativ biografisme: Litteraturvidenskapen og det intime liv«.
  28. Poul Behrendt, *Dobbeltkontrakten*, s. 104.
  29. Pierre Bourdieu, »Intellectual Field and Creative Project« i *Information sur les sciences sociales*, 1969:2, s. 95. Jag är skyldig adjunkt Stefan Iversen ett tack för att han har gjort mig uppmärksam på denna artikel, se hans »Indramninger: Forfatterbillede og ironi i Johs. V. Jensens forfatterskab« i *Hvad de andre ikke fortæller. Nordisk forfattere i og efter det moderne gennembrud*, Jon Helt Haarder (red), utkommer 2008.
  30. Jfr *Det fordømte menneske*, 2005.
  31. Guggenheim Museum, 15 november 2005. Se Marla Carlson, »Marina Abramovic Repeats: Pain, Art, and Theater« på <http://www.hotreview.org/articles/marinaabram.htm>
  32. Jfr mitt begrepp »biografisk irreversibilitet« i »Performativ biografisme: Litteraturvidenskapen og det intime liv«.
  33. Exempelvis »terrormusikalen«, *Den sidste europæer spillet på* Das BeckWerk, från 17/2 till 12/3 2005. Föreställningen kontrasterade en rad sånger med utgångspunkt i samma kärlekshaveri som biografien och den stora världen. Sångaren måste för att få ro att sjunga om hjärta och smärta stänga av en TV, med en av de outhärdliga gisslanvideor från Irak där en människa bönar för sitt liv. Sångerna blev sedan grunden för bandet The Claus Beck-Nielsen Memorials repertoar. Detta band gav år 2005 ut albumet *The European Dream Scream*.
  34. Jag menar att performativ biografism, på ett intressant sätt artikulerar den teoriehistoriska frågan om varför narratologin på samma gång avskaffade författaren och införde en rad antropomorfa, men rent textuella storheter som implicit författare m.m.
  35. Mieke Bal uppfattar i sin analys *Spider* (1997) som en diskussion med Freuds drömtydning, med avseende på följande: »The director is not the artist but the work, in the dream of which the dreamer is just a player, among many others, an indispensable actor who does not hold the strings.« Mieke Bal, »Autotopography: Louise Bourgeois as Builder« i *Interfaces. Women. Autobiography. Image. Performance*, Sidonie Smith & Julia Watson (red.), Ann Arbor: The University of Michigan Press 2002, s. 176.
  36. Jonathan Culler: »Story and Discourse in the Analysis of Narrative« i *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, deconstruction*, Ithaca: Cornell University Press, 1981.
  37. Hayden White: »The Value of Narrativity in the Representation of Reality«, i W.J.T. White (red.), *On Narrative*, Chicago: The University of Chicago Press, 1981, s. 22.
  38. Jfr förordet i Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.
  39. Bal, »Autotopography. Louise Bourgeois as Builder«, 2002, s. 176.

# ATT GÖRA ÄKTHET

Performans och parodi i Eva Dahlgrens rocktexter

av Anna Biström

Biström (1976) är doktorand i nordisk litteratur och verksam som assistent vid Institutionen för nordiska språk och nordisk litteratur, Helsingfors universitet. Hon skriver på en avhandling om tilltal och adressivitet i Eva Dahlgrens rocktexter.

Jag klär / jag klär av mej naken« sjunger Eva Dahlgren på skivan *Ung och stolt* från 1987; en enkel fras som väcker många frågor.<sup>1</sup> Handlar det om en erotisk situation, om att verkligen klä av sig? Eller ska frasen tolkas bildligt, som en mental avklädningsakt – eller striptease? Vem är egentligen detta påstått nakna »jag«; ska det uppfattas som Eva Dahlgren eller är det ett »diktjag« som konstrueras i texten? Och menar »jaget« allvar med sin nakenhetsdeklaration?

I den här artikeln kommer jag att studera Eva Dahlgrens rocktexter och särskilt »Jag klär av mej naken«, framförallt med utgångspunkt i Judith Butlers *Genustrubbel* där hon utvecklar sin teori om hur kön och genus konstrueras performativt.<sup>2</sup> Med ett resonemang kring *äkthet* kommer jag att försöka visa hur Dahlgren i sina texter dels *gör äkthet* (på ett liknande sätt som man enligt Butlers teori *gör kön*), dels *parodierar* en föreställt »äkta« Eva Dahlgren. I centrum för framställningen står »jaget« i rocktextgenren, dess karaktär och betydelser, samt de »jag« som skapas i Dahlgrens textproduktion. »Jag«-formen dominerar i rocktexten som genre, och har ofta en komplex och flytande betydelse, bland annat för att »jaget« skapas på flera olika nivåer, i texten såväl som i framförandet där det får röst och kropp av artisten.<sup>3</sup>

»Äkthet« är ett centralt begrepp när Dahlgrens image beskrivs. Ofta framställer hon sig själv som »äkta«, men hon framställs och saluförs även som sådan. Både publik, media, marknadsföring, samt Dahlgren själv som artist och offentlig person, bidrar till att skapa och upprätthålla – eller förändra – artistpersonen Eva Dahlgren. Dahlgrens framförda rocktexter kan ses som ett svar på de omdömen om, och förväntningar på, henne som kommer till uttryck exempelvis i media.

Min avsikt är att först beskriva hur Dahlgrens framförda texter är äkthetskodade, laddade med sådant som anses signalera och garantera äkthet, på motsvarande sätt som en akt kan vara könskodad. En del av dessa äkthets-

markörer är konventionella inom rockgenren som helhet, medan andra är karaktäristiska för Dahlgrens artistskap. Jag vill sedan visa hur Dahlgren samtidigt driver med eller tar avstånd från hela denna äkthetskonstruktion.

Begreppet performativitet används på två olika nivåer i artikeln. För det första i den ovan beskrivna betydelsen – hur de framförda rocktexterna som sådana *gör* något. Samtidigt handlar det inte bara om vad orden *gör*, utan också om andra aspekter av framförandet. Äktheten görs och ifrågasätts t.ex. även genom *hur* orden framförs, och i det sammanhanget är artistens röst användning central. Här talar jag alltså om »performativt« i betydelsen *något framfört*, vilket hänger ihop med att rocktexten är en muntlig och sjungen genre. Karin Strand skriver exempelvis i sin avhandling om sentimental populärsång, att de performativa aspekterna dominerar musiktexter på språklig såväl som innehållsmässig nivå.<sup>4</sup>

Inom forskningen kring rock- och andra musiktexter råder i dag stor enighet om att de i grunden skiljer sig från lyrik och annan skönlitteratur, samt att de inte bör analyseras isolerade från sin framförandemässiga och musikaliska kontext.<sup>5</sup> Många forskare har också betonat rocktexternas genrebundna särdrag. En till stor del obesvarad fråga har varit hur man konkret greppar musiken och framförandet, samt samspel och kontraster mellan dessa och texten. I min tolkning av Dahlgrens texter bygger jag vidare på Ganetz tidigare analys i *Hennes röster: Rocktexter av Turid Lundqvist, Eva Dahlgren och Kajsa Grytt*.<sup>6</sup> Men jag går ett steg längre i behandlingen av hur framförandet laddar orden och öppnar nya tolkningsmöjligheter. Jag visar i min tolkning hur texten laddas med betydelser och associationer som går utöver vad det skrivna ordet kan förmedla. Min avsikt är att analysera hur till exempel röst användningen skapar olika samspel och kontraster mellan text och framförande, samt hur detta påverkar relationen och spänningen mellan äkthet och oäkthet i Dahlgrens framförda texter. För att konkret



kunna visa på viktiga framförandemässiga effekter transkriberar jag texten till »Jag klär av mej naken« enligt framförandet på skivan med hjälp av ett transkriptionssystem som ursprungligen är utvecklat inom samtalsforskning.<sup>7</sup>

## Den äkta Eva Dahlgren som fantasi

Tiina Rosenberg skriver i sin inledning till en samling texter av Butler, att begreppet performativitet betonar aktiva processer. Butlers teori implicerar ett socialkonstruktivistiskt synsätt enligt vilket kön/genus och sexualiteter, men också etnicitet och andra sociala kategorier, konstrueras och skapas aktivt genom sociala praktiker. Detta tänkande avvisar föreställningar om essenser hos människor, alltså »uppsättningar av äkta, stabila och autentiska karaktäristika«.<sup>8</sup>

Enligt Butler skapas könsidentiteter genom stiliserad upprepning av akter som konnoterar ett kön. Rosenberg påpekar att identiteternas stabilitet är beroende av denna upprepning, samtidigt som upprepningen skapar möjlighet till förändring. Eftersom det inte är möjligt att kopiera eller imitera något på exakt samma sätt, innehåller varje upprepning större eller mindre förskjutningar. Identiteterna kan, både medvetet och omedvetet, spelas antingen »rätt« eller »fel«. En genusparodi, exempelvis en dragshow, innebär inte att man imiterar ett »äkta original«. Genusparodin kullkastar snarare själva föreställningen om att det skulle finnas ett äkta original, och avslöjar identiteternas implicit imitativa struktur.<sup>9</sup>

Att överföra Butlers tanke till ett resonemang om hur äkthet »görs« leder till en grundläggande paradox, särskilt då hon hävdar att det inte finns något som skulle vara äkta och som kunde avtäckas. Om man följer Butlers tanke att det inte existerar någonting »före« det framförda och konstruerade kan man heller inte avslöja en »äkta« Dahlgren bakom masken. Men *föreställningen* eller *fantasin* om den »äkta« Dahlgren

kan vara av stor betydelse. Lindberg har hävdat att det faktum att den verkliga personen bakom artistpersonan aldrig helt låter sig greppas är en förutsättning för hela skådespelet i rocksammanhang. Föreställningen om det oåtkomliga »jaget« håller publikens begär vid liv.<sup>10</sup> På liknande vis påpekar Strand att det privata är en dold premiss i det populära artistskapet och att det ständigt pågår förhandlingar om denna dimension. Spänningarna mellan privat/offentligt och äkta/posserande är centrala för marknadsföringen, som ofta verkar genom att ge ledtrådar till artistens förment privata jag, och därmed utnyttjar suget efter den verkliga människan utanför scenen. De olika metatexter som marknadsföringen tillhandahåller publiken gör gränsen mellan det offentliga och det privata suddig.<sup>11</sup> Och – kan man tillägga – de skapar och håller vid liv en föreställning eller illusion om att det bakom den offentliga bilden, personan, döljer sig någonting »äkta«. Detta sker genom att bilder som signalerar äkthet upprepas, till exempel i intervjuer med och artiklar om artisten.

I det här sammanhanget kan man plocka in en annan performativitetsteoretiker. I en essä om dikten »The Torn Letter« skriver J. Hillis Miller om ett typiskt motiv hos diktens författare Thomas Hardy: att en förutsättning för kärlek är en ouppfylld längtan och hindret för verklig kontakt.<sup>12</sup> Objektet för kärlek är något som skapas; kärleken riktar sig till en konstruerad föreställning om en verklig person – en tanke som är lockande att jämföra med hur publik och media också bidrar till att konstruera en föreställning om den »äkta« människan bakom den populära artisten.

## Att framföra ett äkta jag

Äkthet »görs« på många olika plan, och av flera aktörer: i många av Dahlgrens rocktexter, i hennes framföranden, i skapandet av en artistimage, i media.

I Dahlgrens texter tematiseras frågor om att vara ärlig och sann. Att vara äkta framstår som ett ideal och olika uttryck som symboliserar oäkthet och förställning står i ett motsatsförhållande till detta ideal. Äkthetstematiken utgör på så sätt en röd tråd som binder ihop många centrala motiv och metaforer i Dahlgrens textproduktion.<sup>13</sup>

Äktheten kan i Dahlgrens texter förknippas med att sluta spela, sluta upprätthålla kulisser och sluta leva ett liv endast avsett för uppvisning, ett val som kräver mod och som ur omgivningens perspektiv kan upplevas som hotfullt. Ett exempel är »Rätten till mitt liv« (1981): »vi är många som längtar att filmen tar slut och vi står nakna / i ljuset«.<sup>14</sup> I dessa rader förekommer också nakenheten som en bild för att visa sig som man verkligen är, som varande äkta. Det är en väl etablerad och konventionell symbol som återkommer i Dahlgrens texter.

Nakenheten som en bild för äkthet finner man också i »Ja« (1999), en annan låt där livsbejakande och frihet (från andras normer och konventioner) går hand i hand, samt knyts samman med äkthet: »jag står naken i mitt rum och tänder alla lampor / och den kvinna jag ser / hon har svar på alla frågor«. Också i »Underbara människa« (1999) förekommer nakenheten som metafor, men här i beskrivningen av en man som inte lyckas leva upp till det autentiska idealet (den underbara människan): »jag vet en man / som hellre slutar andas / än står naken inför en annan«.

Intrycket av Dahlgrens äkthet bygger också på texternas språkliga grepp. Stig Hansén jämför i en tidningsartikel Dahlgrens texter vid olika perioder och betecknar de senare texterna ända fram till *Lai Lai* (1999) som mera kodade och eftertänksamma i sitt språk, och anser att de därefter återigen blir mer direkta. Hansén tycker att mycket av det kodade »slår knut på sig själv« och endast blir »uppvisning«, och antyder därigenom att ett mera direkt språk kan uppfattas som mera äkta.<sup>15</sup>

Men äktheten görs inte bara tematiskt och genom språkliga grepp. Också det musikaliska

framförandet innehåller olika slags markörer eller konventioner för hur det äkta ska se ut eller låta. I Dahlgrens fall kan man peka på det avskalade framförandet: röstbruket och det intima tilltalet. Man kan också notera hur Dahlgrens rocktexter i media ges en självbiografisk tolkning, och hon själv beskrivs som öppen och självutlämnande, men samtidigt värnande om sin integritet. Dessa äkthetsmarkörer bidrar, genom att de upprepas, till att Dahlgren iscensätts som äkta.<sup>16</sup> Ett exempel finner man i ett par av rockjournalistikens omdömen om Dahlgrens framföranden. Känslan av äkthet eller nakenhet bygger till exempel enligt Stig Björkas och Hansén på att Dahlgrens framförande inte innehåller »överlastade arrangemang« eller »yviga gester, alltså på ett avskalat och enkelt framförande.<sup>17</sup>

Eva Dahlgrens röst är central när det gäller att ladda orden i rocktexten med äkthet. Strand betonar, liksom Simon Frith, den viktiga roll som rösten spelar i relationen mellan artist, publik och text i framförandet av musiktexter. Sångarens röst medlar mellan den åtrådda »verkliga« personen och den performativa figur som publiken har tillgång till. Rösten antas dessutom ofta fungera personlighetsavslöjande och röja sådana kvaliteter som äkthet eller ytlighet. Dessa avläsbara kvaliteter bygger på ljudkonventioner som är varierande i olika genrer och för olika typer av artister.<sup>18</sup> Dahlgrens röst användning kan jämföras med Strands beskrivning av hur artisters självexpressiva utlevelse ofta setts som garant för autenticitet i rockframförandet. Med andra ord kan en »osäker« gestaltning vara mer effektiv än en texttrogen tolkning när det gäller att skapa intryck av individualitet och i förlängningen autenticitet. Intrycket av äkthet förstärks också, enligt både Strand och Frith, av att rösten stiger ur en verklig, mänsklig kropp, och av att såväl textjaget och sångrollen som artistpersonen lånar sin röst av den verkliga Eva Dahlgren. Genom rösten får lyssnaren tillgång till artistens fysiskhet.<sup>19</sup>

Ganetz har beskrivit Dahlgrens mikrofonteknik, att hon sjunger mycket tyst men nära mikrofonen, och hur detta skapar ett intimt intryck av »viskade förtroligheter«. Detta förstärker, tack vare ljudkonventioner, känslan av närhet och uppriktighet.<sup>20</sup> Man kan till exempel nämna en låt som »Ängeln i rummet« (1989), där sången också varvas med suckar och hörbara andetag. Sångens betydelser förmedlas här genom det sinnliga, av rösten, i högre grad än av sångens ord. Dahlgren tycks låta publiken ana något intimt, skapa en känsla av att nu kommer man riktigt nära – in på huden. På det sättet laddas texterna också med »äkthet«. Bland annat via en sådan »laddning« kan rocktexten exempelvis (av både publik och media) uppfattas som ett »titthåll« in i det åtrådda, privata jaget, den »äkta« människa som döljer sig bakom masken, och som publiken åtrår.

Samtidigt gör den intima känslan i framförandet att »jaget« inte bara tycks vara nära lyssnaren. Det kan också ge ett intryck av direkt och intimt tilltal. Oavsett om låten framförs inför en masspublik eller tas in via cd-spelarens förmedling, kan den ge intryck av att tala direkt till den enskilda lyssnaren.

## Mediabilden: självutlämnande och skygg

Föreställningen om Dahlgren som »äkta« reflekteras och skapas och ifrågasätts i recensioner av Dahlgrens musik, liksom i intervjuer med henne. I dessa sammanhang förekommer inte sällan oreflekterade biografiska tolkningar och glidningar mellan »jaget« i den enskilda låten och den verkliga personen Eva Dahlgren, vilket vittnar om en *förväntning* på att vi ska få veta något om (den verkliga och äkta) Dahlgren genom hennes texter.

»Eva Dahlgren sjunger om sig själv« rubriceras en recension av skivan *Lai Lai* (1999).

Skribenten Annika Hällsten karakteriserar texterna som »tydligt självbiografiska«, genom dess anspelningar på Dahlgrens egen persona (på »en blekt blondin«) och på hennes kändis-skap.<sup>21</sup> Hällsten konstaterar i en intervju med Dahlgren att hennes lyckliga äktenskap med Efva Attling »finns dokumenterat« på nämnda skiva – en självbiografisk tolkning som Dahlgren också bekräftar.<sup>22</sup>

En ny skiva kan av recensenter uppfattas som ett slags lägesrapport om artistens inre eller om hennes privatliv. En recension inleds så här: »Jag kan inte bestämma mig för om detta är ett album skapat av en stark eller ytterst rädd människa«.<sup>23</sup>

Låtskrivandet uppfattas ibland som en form av terapi eller dagboksskrivande (och kan även beskrivas så av Dahlgren själv). »Eva Dahlgren och den offentliga dagboken« rubriceras en artikel som publicerats i samband med Dahlgrens besök i Nykarleby 1984. Här får skribenten bekräftat av Dahlgren själv att hennes texter är, inte bara självbiografiska, utan även en form av dagboksanteckningar, samt att låtskrivandet är ett sätt för henne »att rensa hjärnan«.<sup>24</sup>

Förutom direkt självbiografiska tolkningar finns också exempel på mera allmänna karakteriseringar av Dahlgrens textproduktion och framförande som »självutlämnande«, »privat«, »känslig«, »personlig«, »nära«, »öppen« och »sårbar«.<sup>25</sup> Beskrivningarna handlar alltså inte nödvändigtvis om att tolka »jaget« som »Eva Dahlgren«, utan om att texterna och musiken tematiskt anses röra sig i en personlig och intim sfär.<sup>26</sup> Självblottandet tycks, enligt dessa bedömare, ske på ett annat plan än genom privata avslöjanden i texterna. Det skapas i stället en känsla av hudnärhet i text och framförande, ett personligt uttryck som förmedlar något äkta: »Och idag vill Eva ge mera än någonsin, det visar redan öppningslåten (’jag klär av mej naken / här är jag / här står jag naken för dej’).« »Men nu vill hon [Eva Dahlgren] kasta alla masker och överlastade arrangemang, och klä av sig naken.«<sup>27</sup>

Personan Eva Dahlgren och bilden av henne som »äkta« skapas alltså också i hög grad av Dahlgren själv, som när hon i en intervju med Kajsa Olsson säger: »Jag kan inte tänka mig att UPPTÄDA. Den som står på scenen är jag. Eva hemma och Eva på scenen är inte olika människor.«<sup>28</sup> Uttalandet suddar ut gränsen mellan den privata och den offentliga Dahlgren samt befäster bilden av henne som äkta. Också de tidigare nämnda uttalandena, där Dahlgren säger sig skriva i ett slags egenerapisyfte och att texterna baserar sig på något självupplevt, kan tolkas som äkthetsmarkörer och signaler om att det är en riktig eller äkta människa som vi får stifta bekantskap med i texterna och som står framför oss på scenen.

Men Dahlgren har också uttryckt en vilja att skydda det privata – uttalanden som står i direkt motsättning till ett påstående om att det är den »riktiga« människan i sin helhet som möter oss i framförandet. Exempel på detta finner man t.o.m. i samma intervju där hon säger att hon inte kan tänka sig att »UPPTÄDA«, och likaså i en intervju med Ann Persson där hon säger sig värna om sitt privatliv: »Jag har en klar gräns och är en robust människa som säger till mig själv var den går. Det är livsfarligt att gå över och bli för privat. Jag skräms av den otroligt privata konsten. Vart tar de som blottat sig vägen sedan?«<sup>29</sup> I en intervju med Eva Dahlgren och Robyn berör Dahlgren också skillnaden mellan verklig person och bilden av henne själv: »Jag tror att man kan bli fast i bilden av sig själv. Jag bestämde mig inför den här plattan att jag inte skulle läsa nåt om mig själv, över huvud taget. För människan Eva som kommer ut till andra är ju alltid filtrerad genom andra människor.«<sup>30</sup> Medvetenheten om att det existerar en bild av »Eva Dahlgren«, som inte är det samma som en riktig eller äkta person, står i motsättning till viljan att suddat ut gränsen mellan det privata och offentliga »jaget«. Dahlgren talar här främst om den bild av henne som andra skapar, inte om sig själv som en av de viktigaste producenterna bakom denna bild.

Att dra en gräns mellan bild och verklig människa, att säga sig vilja slå vakt om det mest privata, ligger i linje med föreställningen om en skyddad kärna – något »äkta« – som inte avhöljs för den stora allmänheten. I butlersk anda kan man hävda att det inte existerar något »äkta« jag bakom masken, och att det äkta är något som skapas genom ett slags äkthetsdiskurs. Dahlgrens kommentarer kan alltså i stället läsas som ett medel att hålla vid liv en *föreställning* om ett äkta »jag« bakom rollen som uppträdande artist.

## »Jag klär av mej naken«

Som motsägelserna i Dahlgrens uttalanden i media antyder är bilden av den »äkta« Eva Dahlgren inte helt intakt. Också i de framförda texterna kan motstridighet och direkta kullkastanden av äkthetsdiskursen förekomma. I min analys av »Jag klär av mej naken« presenterar jag en text som på ytan, som skriven text, tycks bekräfta konstruktionen av äkthet. Jag visar hur äkthetsbudskapet byggs upp, men också hur framförandet ger upphov till en parodi på den »äkta« Eva Dahlgren.

Här följer först min transkription av texten, så som den framförs på skiva. De symboler jag använder är följande:

(inom parentes)	sjungs av kören / Eva Dahlgren och kören
[	överlappning (kören och Eva sjunger olika texter samtidigt)
<i>kursiv</i>	betoning
:	förlängt ljud
+	legatouttal (stavelse uppdelas på flera noter)
VERSALER	förhöjd röststyrka
⊠	sänkt röststyrka (t.ex. viskning)
@	dramatisering / röstförändring
(.)	paus mitt i en textrad
<>	sjungs långsammare än den omgivande texten
><	sjungs snabbare än den omgivande texten
((dubbelparentes))	egna kommentarer

## Jag klär av mej naken

### intro

01 (JA: KLÄR  
02 ja klär av mej na:+aken:)  
03 JA: KLÄR  
04 ja klär av mej na:+aken:)  
05 (JA: KLÄR)  
06 [ja klär a:+a+a:+a+a:+av mej na:ke+e:+en:  
07 [(a:::)  
08 @HÄR STÅR JA NAKEN FÖR@ (@dej:::  
je+e je he he:+e: je he  
09 he+e:j:::@)  
10 @du (du du du:::))@

### vers 1

11 Du söker djupen  
12 I mej  
13 Ja säger djupen  
14 Finns i @haven:::@  
15 Du söker ljuset  
16 I mej  
17 Ja säger  
18 Ljust är det på @da:::a+a+age+e:::n:@  
19 @Ge mej din nakna själ  
20 Ja säger@  
21 Själens och (.) ja:  
22 @ja: (.) ja: (.) ja:@  
23 E samma MÄNNI@SKA:+A@  
24 @Juh:+hu hu: (.) hu@

### refräng

25 (JA: KLÄR  
26 ja klär av mej na:+aken:)  
27 HÄ:R E: JA  
28 (JA: KLÄR  
29 ja klär av mej na:+aken:)  
30 HÄ:R E: JA  
31 (JA: KLÄR)  
32 a: a a: a:+a:v mej na:+ake+e:+en:)  
33 HÄR STÅR JA  
34 NAKEN FÖR (@dej::: je+e je he he:+e: je he  
he+e:j:::@)  
35 @du (du du du:::))@

### vers 2

36 Du söker kvinnan  
37 Att älska  
38 Ja säger  
39 @Ä:::ska <me mej>@  
40 (>älska mej  
41 älska me mej<)  
42 Du söker vishet

43 I mej  
44 Ja säger vis  
45 Är den <kvinn>  
46 Som överle:ver  
47 Du komplicerar ett liv  
48 Ja säger  
49 Li:v i: (.) (@en: ken: kel: he:t@)  
50 Föder en (.) ä:rlighe:t  
51 @Juh:+hu hu: (.) hu@

### refräng

52 (JA: KLÄR  
53 ja klär av mej na:+aken:)  
54 HÄ:R E: JA  
55 (JA: KLÄR  
56 ja klär av mej na:+aken:)  
57 HÄ:R E: JA  
58 (JA: KLÄR)  
59 a: a a: a:+a:v mej na:+ake+e:+en:  
60 HÄR STÅR JA  
61 NAKEN FÖR (@dej::: je+e je he he:+e: je he  
he+e:j:::@)

### stick

62 ((drar efter andan))  
63 @En naken man  
64 E: en naken man  
65 En naken man  
66 E: en naken man  
67 En naken man  
68 E: en naken man@  
69 (@Ä:R EN NAKEN MAN:@)  
70 @Juh:+hu hu: (.) Juh:+hu hu:@

### outro

71 (JA: KLÄR  
72 ja klär av mej na:+aken:)  
73 HÄ:R E: JA  
74 (JA: KLÄR  
75 ja klär av mej na:+aken:)  
76 HÄ:R E: JA  
77 (JA: KLÄR)  
78 a: a [a: a:+a:v mej na:+ake+e:+en:  
79 [(A:::)  
80 HÄR STÅR JA  
81 NAKEN FÖR [(@dej::: je+e je he he:+e: je he  
he+e:j:::@)  
82 [(JA: KLÄR (.) ja klär av mej na:+ake+e+en)  
83 @Juh:+hu hu: (.) Juh:+hu hu:@  
84 För [(dej::: je+e je he he:+e: je he he+e:j:::)  
85 [(JA: KLÄR (.) ja klär av mej na:+ake+e+en)

Om man jämför transkriptionen med en rent skriftlig variant av texten, till exempel de tryckta texterna på skivkonvolutet, märker

man att »Jag klär av mej naken« byggs upp enligt ett genretypiskt koncept. Några *verser* varvas med en *refräng* som upprepas efter verserna (i de tryckta varianterna utelämnas ofta upprepningar av till exempel refrängen). Dessutom har många texter ett inledande parti eller *intro* som ofta är en variant av refrängen, samt ett avslutande parti eller *outro*, ofta en ytterligare (i många fall varierad) upprepning av refrängen. Många låtar har även ett *stick*, ett parti där både texten och melodin avviker från den övriga låten.

»Jag klär av mej naken« består av två verser och en refräng där orden »JA: KLÄR / ja klär av mej na:+aken:« blir särskilt framträdande genom upprepning. Refrängtexten fungerar också, i något varierad form, som intro och outro. Dessutom har texten ett *stick*, en upprepning av orden »En naken man / E: en naken man«.

Också Ganetz har transkriberat texten, i stort sett så att textens struktur i framförandet blir synlig, alltså som den framförs (dock utan att använda de symboler som jag använt).<sup>31</sup> Hon har också beskrivit det musikaliska framförandet av låten.<sup>32</sup> Som jag senare kommer att visa har hon även i ett par avseenden påpekat hur tolkningen av texten påverkas av den genretypiska formen och av rösten som framför orden. Ganetz tolkning kan alltså inte beskyllas för att utesluta musikens och framförandets betydelse. Men i några viktiga avseenden, som jag kommer att återkomma till, får hennes observationer av det framförda och rocktextspecifika i »Jag klär av mej naken« inga direkta konsekvenser för tolkningen.

Ganetz gör en intressant jämförelse mellan »Jag klär av mej naken« och Edith Södergrans berömda dikt »Dagen svalnar...« (1916) som två texter om att vara kvinna i det moderna. Hon beskriver likheter och skillnader både på det formella planet och innehållsmässigt, samt visar hur de olika tidskontexterna leder till att de två texterna ger olika svar på delvis samma frågor om förhållandet mellan kroppen och själen hos den moderna kvinnan. Medan emanci-

perade kvinnor på Södergrans tid fjärmade sig från det kroppsliga, så blir just kroppen viktig under och efter den moderna feministiska diskussionen. Dahlgrens text framhäver också det kroppsliga och hävdar, enligt Ganetz, att kropp och själ är ett.<sup>33</sup> Alltså ska texten varken uppfattas helt bokstavligt (som en handgripligt erotisk situation), eller helt bildligt (som en metafor för visa sig som man är), utan som både och. Avklädningen handlar, enligt Ganetz tolkning, om både kropp och själ, om att avvisa en idealisering av »jaget« och av kvinnan, och samtidigt om kroppens nakenhet.<sup>34</sup>

Men vad händer med texten när den framförs genom sång av Eva Dahlgren? En konsekvens av framförandet är att jaget i texten får en mera komplex och samtidigt flytande betydelse. I Ganetz tolkning uppfattas låtens »jag« främst som ett textjag. Texten tycks beskriva en relation mellan detta »jag« och ett likaså textligt »du«. Ganetz uppmärksammar inte i någon större utsträckning *betydelsen* av att den variant av texten som hon undersöker inte enbart är framförd, utan att den också framförs av den specifika artisten, Eva Dahlgren.

Ganetz hävdar att »jaget« i Dahlgrens texter överlag representerar ett klassiskt och expressivt »jag« som är vanligt inom den gren av rock som gör anspråk på autenticitet, en form av rockmusik som etablerades under 1960-talet. I genrer som pop eller dansorienterad musik finner man däremot ett mera ironiskt och distanserat jag, menar hon.<sup>35</sup>

Men både Ganetz och andra forskare har även betonat det performativa och dialogiska i diskussionen kring rocktextens »jag«. Strand skriver att den sjungande rösten är avgörande för musiktextern eftersom rösten iscensätter ett »talande« subjekt. Detta subjekt har en röst som, till skillnad från en textuell, inskriven röst, är faktisk och akustisk.<sup>36</sup> Musiktexterns »jag« förknippas inte bara med en levande röst, utan lånar också ansikte och kropp av artisten, vilket blir särskilt tydligt vid ett live-framförande där artisten är fysiskt närvarande.

Flera forskare har lyft fram »jagets« eller röstens komplexitet i rocktexter, att det inte enbart skapas i texten, utan även sjungs och framförs. Frith noterar också att det inte alls är självklart vems »röst« vi hör i den framförda rocktexten. Självklart hör vi sångarens röst, med denna förhåller sig till flera andra röster, på andra nivåer i texten och framförandet. Att vi hör en levande röst gör det inte alls enklare att definiera vem som »talar« i rocktexten och vem detta »tal« riktas till. Tvärtom blir betydelserna mera komplexa.<sup>37</sup> Frith skriver också att den njutning man som lyssnare finner i musiken ligger i att vi *samtidigt* kan uppleva att vi direkt tilltalas av en röst, och identifiera oss med denna röst och därigenom gå in i rollen som den talande.<sup>38</sup>

Min tolkning av »Jag klär av mej naken« innebär på så vis en komplettering till tidigare utläggningar: jag vill peka på de betydelser som införs då vi hör just Dahlgrens röst framföra sången, de betydelser som liksom finns inskrivna i hennes persona och diskursen kring henne i medierna. Som en utgångspunkt vill jag åskådliggöra »jagets« karaktär i framförda musiktexter, med hjälp av de tre olika *subjektsnivåer* hos artisten som Strand definierar.<sup>39</sup> För det första har vi ett *textjag*, »jaget« i den tryckta texten. I fonotexten (den sjungna texten) möter vi en *sångroll*, alltså den gestaltning av textjaget som artisten gör. Ständigt närvarande är sedan *personen*, alltså stjärnan, den offentliga bilden av artisten eller artisten som fenomen. Personen utgör en bas för artisterskapet och är den grundläggande personlighet som »härbargerar« de olika roller som varje ny sång ger artisten. Som en fjärde kategori kan man nämna den äkta, verkliga personen bakom masken, eller föreställningen om denna. Personen utgör, enligt Strand, en performativ kategori som ligger *emellan* privatpersonen och de olika sångrollerna. Artistpersonen sätter ofta en övergripande ram för vad som låter sig gestaltas i de olika sångerna, men sångrollerna befruktas och rekonstrueras också personen.<sup>40</sup>

Intressant i sammanhanget är spänningarna och relationerna mellan de olika subjektsnivåerna. Jag anser att »jaget« i många av Dahlgrens framförda texter representerar en slags »självbiografisk« sångroll, som Strand beskriver och kontrasterar mot sångroller där artisten tydligt markerar skillnad i förhållandet mellan en föreställning om den verkliga personen och textjaget eller sångrollen, vilket är vanligt exempelvis inom öppet rollmässiga genrer.

I en självbiografisk sångroll verkar textjag och verklig person däremot ligga nära varandra. Som Strand påpekar är det emellertid också i dessa fall fråga om en roll.<sup>41</sup> Det handlar om att Dahlgren gör äkthet genom att spela en äkta och biografisk Dahlgren. Man kunde kanske uppfatta detta som en än mer bedräglig form av att spela en roll. Man kan jämföra med Anders Johanssons konstaterande, i ett avhandlingskapitel om den amerikanska musikern Bruce Springsteens autenticitetsskapande: om Springsteen lyckas framstå som äkta så betyder det att han »representerar autenticitet bättre än andra« och att den musik han gör bättre *föreställer* »det som anses vara äkta«.<sup>42</sup>

En konsekvens av rocktextens performativa karaktär är att artisten inte enbart är en textförmedlare, utan i sig en »bärrare av betydelser som sätter texten i rörelse«.<sup>43</sup> Ett steg längre går Antti Nylén i en artikel om den brittiske sångaren Morrisseys subjektsposition, i vilken han hävdar att musiktextern enbart är en del av »artisten«, eller närmare bestämt det komplexa teckensystem som byggs upp kring artisten.<sup>44</sup> Det är också, enligt min tolkning, betydelsefullt *vem* som framför en specifik låt. Samma låt framförd av en annan artist skulle laddas med andra betydelser.

»Jaget« i »Jag klär av mej naken« är således inte ett entydigt textligt »jag«, utan ett mångtydigt »jag« som refererar till »Eva Dahlgren«; denna tolkningsmöjlighet uppstår redan då vi hör Dahlgrens röst bära fram orden. I intervjuer har hon också bidragit till att sudda ut gränsen mellan de olika subjektsnivåerna, mellan den

uppträdande personan och den förmodat äkta människan bakom rollerna. Därför ligger det nära till hands att läsa rocktextens »jag« som en självbiografisk sångroll, där textjaget/rollen ger intryck av att ligga nära den verkliga personen, eller rättare sagt, föreställningen om en verklig och äkta person.

I enlighet med Friths konstaterande kan lyssnaren samtidigt identifiera sig med sångens »jag« och lyssna till den uppträdande röstens direkta tilltal. I det här sammanhanget vill jag undersöka den senare dimensionen närmare, att texten riktas till lyssnaren, och att det är »Eva Dahlgren« som säger att hon klär av sig »naken« för lyssnaren. Enligt denna tolkning blir äktheten och självblottandet i »Jag klär av mej naken« – på ytan – en konstnärlig gärning, att visa sig »naken« för lyssnarens eller publikens skull.

Det primära materialet i min analys är visserligen texten så som den framförs på skiva, men jag vill ändå påpeka att Dahlgren även vid ett live-framförande kan betona att »jaget« i texten skall uppfattas som »Eva Dahlgren«. Det framgår av en recension att Dahlgren under sitt framförande på Runsala år 1999 och efter att ha sjungit »Jag klär av mej naken« riktade publikens koncentration mot sin egen fysiska gestalt genom att säga: »Så här ser jag ut. Samma guppande bröst och fasta stjärt. Lite fler ryckor, men de syns ju inte på håll.«<sup>45</sup>

Om man tillåter ytterligare en utviking till ännu en variant av den framförda texten, kan man nämna videon till låten. I videon kombineras sången med rörliga bilder som åskådliggör de dubbla betydelse som beskrivits här. I videon syns en man i bakgrunden samtidigt som Dahlgren »vänder sig« till kameran och utmanande möter betraktarens blick. Hon slänger av sig klädesplagg efter klädesplagg, men hennes nakna kropp syns inte. I stället framtonar en bild på hennes eget ansikte som syns på bilden. Mannen i videon kan tolkas som ett närvarande manligt »du« (vilket överensstämmer

med Ganetz tolkning, även om hon undviker att könsbestämma »duet«). Men att Dahlgren vänder sig till kameran gör också en tolkning av duet som lyssnaren/betraktaren möjlig. Avklädningen blir konkret (kroppslig) genom att Dahlgren tar av sig sina kläder. Men samtidigt får vi aldrig se kroppen, utan i stället ansiktet som också kan ses som en symbol för det själsliga.

Min tolkning utgår från »duets« förväntningar och hur »jaget« svarar på dessa. Också i Ganetz tolkning blir det tydligt att »Jag klär av mej naken« handlar om förväntningar och om hur »jaget« svarar på förväntningarna. Det syns speciellt i verserna där likheten mellan Edith Södergrans »Dagen svalnar...« och »Jag klär av mej naken« på det formella planet är speciellt tydlig. Ganetz jämför verserna i »Jag klär av mej naken« med det berömda slutpartiet i »Dagen svalnar...«:

Du sökte en blomma  
och fann en frukt.  
Du sökte en källa  
och fann ett hav.  
Du sökte en kvinna  
och fann en själ –  
du är besviken.

De jämförda textdelarna byggs hos båda de skrivande kvinnorna upp kring anaforiska upprepningar: »du sökte ... och fann ...« respektive »du söker ... jag säger ...«.<sup>46</sup>

I båda texterna har vi ett kvinnligt »jag« som förhåller sig till »duets« förväntningar på henne, och i båda innebär »jagets« attityd åtminstone delvis ett avståndstagande från förväntningarna. Men man kan säga att avståndstagandet sker ur motsatta synvinklar. Duet i »Dagen svalnar...« förväntar sig något mera begränsat och lätthanterligt (»källa«, »blomma«, »kvinna«) och är besviken då kvinnan visar sig vara något större, mera komplext (»hav«, »frukt«, »själ«). Denna besvikelse bemöts med uppgivenhet, men också stolthet av »jaget«. Ganetz visar att det som »duet« söker i »jaget« (t.ex. »djupen«, »ljuset«, »nakna själ«) i Dahlgrens text däremot är nå-



got större och mer symboliskt än »jaget« själv uppfattar sig och vill vara. Ganetz skriver att »jaget« här »avmystifierar« symbolerna och för dem tillbaka till sitt ursprung.<sup>47</sup> Det symboliska och idealiserade utgör alltså en motsats till det äkta som är enkelt, konkret, entydigt och icke-idealiserat.

Om vi ser på »Jag klär av mej naken« och dess spel – inte bara mellan ett »jag« och ett »du« som textliga kategorier, utan också mellan artistpersonan, publiken och medierna rörande frågan om äkthet – verkar »jagets« inställning till publikens förväntning på självblottande åtminstone först vara ganska generös. Redan i introet deklarerar hon upprepade gånger att hon klär av sig naken, och är »här«, naken för »dej« – för publiken och medierna.

I första versen bemöter »jaget« också andra förväntningar som »duet« har, förväntningar på »djup«, »ljus« etc., inskrivna i själva texten. Också dessa kan ses som typiska förväntningar på populära artister, om man tänker på fenomen som idoldyrkan och fankultur. Artistpersonan idealiseras och blir en bärare av symboliska betydelse. Som vi redan såg i Ganetz tolkning är jagets attityd mot »duets« förväntningar här ett avståndstagande. Nakenheten (enkelhet, ärlighet, kroppslighet) är något som »jaget« erbjuder i *stället* för att identifiera sig med det ideal som »duet« ser i henne.

»Jaget« refererar ändå i slutet av första versen till »duets« önskan om att få hennes »nakena själek«. Här finns en inskriven förväntning på uttalat *själslig* och *symbolisk* nakenhet. Och »jaget« svarar med att själen och hon själv är samma människa. I den påföljande refrängen är vi tillbaka i jagets nakenhetsdeklaration som därmed blir både kroppslig och själslig, så som Ganetz påpekar.

I andra versen återkommer den anaforiska upprepningen, och jaget »svarar« åter på duets förväntningar eller förhoppningar på henne. I denna vers kommer könet in som en ny och betydelsefull dimension: »Du söker kvinnan / Att älska / Ja säger / @Äl::ska <me mej>@« och i

slutet av versen, »vis / Är den <kvinnan> / Som överle:ver«. Betydelsen av att låtens »jag« är kvinnligt blir uppenbar i Ganetz tolkning. Men könet är också avgörande när det gäller synen på nakenhet, särskilt i konkret och fysisk mening. Få saker är så överexponerade och objektifierade men samtidigt symbolladdade som den nakna kvinnokroppen. Också om vi tänker oss »jaget« som en kvinnlig artist är könets betydelse avgörande. Begäret efter just kroppen och förväntningarna på artisten ser delvis olika ut och är starkare när det gäller kvinnliga artister i jämförelse med manliga kollegor.<sup>48</sup>

»Duets« sökande efter »kvinnan / Att älska« besvaras av jaget med »@Äl::ska <me mej>@ /(>älska mej / älska me mej<)<. Ordleken kretsar kring skillnaden mellan att »älska« någon, alltså en känsla eller ett själstillstånd, och att »älska med« någon. Det senare inbegriper det kroppsliga, samtidigt som känslorna finns inskrivna i uttrycket. Kroppen blir här en bild för något äkta, genom att den är konkret och fysisk.

Är det då rimligt att också i dessa rader läsa in Eva Dahlgrens relation till lyssnaren? Är inte »älska« och »älska med« något som implicerar en mycket mera intim och privat relation? Man kan tänka på Lindbergs beskrivning av publikens längtan efter den äkta människan bakom masken som ett *begär*.<sup>49</sup> Det är heller inte ovanligt att artister beskrivs som objekt för erotisk åtrå eller som sexobjekt. Dessutom kan man nämna att det förekommer Dahlgren-låtar där »duet«, ett kärleksobjekt, tycks smälta samman med lyssnaren.<sup>50</sup>

»Duet« i »Jag klär av mej naken« sägs också söka vishet i »jaget«. Jaget svarar med: »vis / Är den <kvinnan> / Som överle:ver«. Den överlevande kvinnan kan ses både som en kvinna som »överlever« i en privat kärleksrelation eller som en kvinnlig artist som överlever publikens begär och förväntningar. I slutet av versen finner man en mera explicit förklaring av det budskap som texten, åtminstone på ytan, för fram; »duet« sägs komplicera ett liv, medan

jaget framhåller idealen enkelhet och ärlighet. Detta utgör en logisk introduktion till den påföljande upprepningen av refrängen.

Efter refrängen följer låtens stick som består av det upprepade »En naken man / E: en naken man«. Detta kunde kanske läsas som en fortsättning på enkelhetsbudskapet, uppmaningen att inte komplicera saker utan ta dem för vad de är. Men låten talar emot en sådan tolkning av två skäl. För det första fäster man sig vid ordet »man«, en könsbeteckning som blir laddad genom den tidigare betoningen av »jagets« kön, att hon är kvinna. För det andra förändras rösten i sticket och orden sjungs antingen av en mansröst, eller också är det Dahlgren själv som sänker rösten till ett mera »manligt« tonläge. Detta förstärker ytterligare betoningen av könet. På denna punkt noterar också Ganetz den framförande röstens betydelse. Ganetz föreslår att sticket, eftersom det framförs av en manlig röst, är en påminnelse om att mannen, till skillnad från kvinnan, aldrig delats upp i kropp eller själ, utan alltid varit både och.<sup>51</sup> Men sticket kan också uppfattas som ett konstaterande att en naken man visserligen kan vara enbart en naken man, underförstått att en kvinna i andras ögon aldrig kan vara enbart en naken kvinna. Hennes nakna kropp laddas direkt av symboliska betydelser och betraktas på ett speciellt sätt, beroende på de värderingar som kulturen applicerar på kvinnors kroppar.

Trots detta ifrågasättande av »jagets« möjlighet att egentligen någonsin vara helt »naken« så återkommer nakenhetsdeklarationen i det påföljande outrot. Det kan uppfattas så att det kvinnliga »jaget« själv tar sig rätten att vara »naken«, åtminstone i sina egna ögon och att det symboliska laddandet av kvinnokroppen och kvinnan är något som »duet« (mannen/publiken/kulturen) sysslar med.

Transkriberingen tydliggör vilken stor betydelse upprepningen som stilmedel har i rocktexter, på många olika nivåer. Refrängen får sin kraft till stor del av att den upprepas. På ordnivå kan man påpeka att det centrala or-

det »jag« (»JA:«) förekommer 43 gånger i den sjungna texten, vilket är mångdubbelt mera än i de skriftliga varianterna (till exempel den på skivkonvolutet).

Titelns och refrängens förföriska och provocerande ord: »JA: KLÄR / ja klär av mej na:+aken:« blir genom upprepningen » en så kallad *hake*, en särskilt framträdande fras som upprepas flera gånger i en rocktext, ofta i refrängen, och som därför får en speciellt stark betoning.<sup>52</sup> Hakens funktion i rocktexter är ofta att koncentrera textens centrala innehåll eller budskap. I Dahlgrens fall sker detta i regel inte genom att budskapet förenklas och görs genomskinligt, utan genom att haken ger ledtrådar till och antydningar om vad som är viktigt. Påståendet »jag klär av mej naken« upprepas så många gånger att man nästan blir misstänksam. Varför måste nakenheten deklarerars på detta sätt? Hur uppriktig är »jaget« i sitt självblottande? Här kan man påminna om Butlers beskrivning av upprepningens betydelse både för att skapa och att förändra identiteter. I detta fall talar vi om upprepning som ett stilmedel i den framförda texten, som uttrycker ett överdrivet behov att övertyga lyssnaren om att »jaget« verkligen klär av sig »naken«, att hon är äkta och visar sig som hon är. Men just detta upprepade bevisande väcker lyssnarens misstänksamhet.

Förutom hakefrasen är också slutet på refrängen, »@HÄR STÅR JA NAKEN FÖR@ (@dej::: je+e je he he:+e je he / he+e:j:::@)« och orden »HÄ:R E: JA« av central betydelse. Trots att jag utgår från den framförda texten på skiva vill jag här peka på hur dessa ords betydelse laddas på ett avgörande sätt av artistens fysiska närvaro vid ett live-framförande. På en konsert är ju Dahlgren, som sjunger sången, faktiskt *här*, framför »dig« (varje enskild lyssnare) och orden tycks bekräfta det som publiken redan kan se. Det blir en iscensättning av det egna uppträdandet, ett metaresonemang kring artistrollen och framförandet. Samtidigt skapas en kontrast mellan ord och framförande:

Dahlgren är visserligen här, men hon är *inte* naken trots att jaget i sången påstår sig vara det.

I transkriptionen ser man att Dahlgren framför texten på ett lekfullt och dramatiserat sätt. Redan i introt förekommer några lekar med enskilda ord eller ljud, exempelvis när »e«- och »j« – ljuden i ordet »dej« utnyttjas i ett utdraget och lekfullt »@dej:: je+e je he he:+e: je he he+e:j::@«. Liknande ljudlekar återkommer upprepade gånger i texten vilket ger den ett lekfullt och komiskt drag, som när det viktiga och äkthetsladdade ordet »enkelhet« kompliceras till »@en: ken: kel: he:t@«. Rösten varierar också från ett mycket högt, nästan »barnsligt« tonläge till ett lågt och »manligt«.

## Parodi genom kontraster

I en tidningsartikel har O. Niklasson beskrivit hur nakenhetsdeklarationen i »Jag klär av mej naken« bedras av en ljudbild och en röstbehandling som är »allt annat än naken och utlämnande«. <sup>53</sup> I min artikel har jag försökt beskriva med vilka medel denna effekt skapas, inte bara genom röst användningen, utan också genom visuella aspekter av framförandet på scen och i videor. Texten framförs med en lekfull och undflyende röst av en påklädd sångerska, och detta skapar den parodiska effekt som förändrar textens budskap.

»Jag klär av mej naken« kunde tolkas som ytterligare en Dahlgren-låt som framställer äktheten, att vara »naken«, som ideal. Men kontrasten mellan ord och musik, mellan textens innehållsliga dimension och de parodiska och lekfulla elementen i Dahlgrens framförande kullkastar en sådan tolkning.

Som receptionen av Dahlgren visar, har den artist som sjunger att hon klär av sig naken förväntningar på just »nakenhet« att förhålla sig till. Låten kan uppfattas som ett ironiskt svar på dessa förväntningar på avklädnings, självblottande och äkthet. Bilden av den »äkta«

Dahlgren, som konstrueras och upprätthålls i flera andra rocktexter, är alltså inte helt entydig; låtar som denna utgör ett helt annat svar på förväntningarna.

Det »äkta« och självbiografiska »jag« som många av Dahlgrens texter gör anspråk på att tillhandahålla – och som den sjungande rösten påstår sig förkroppsliga – ersätts av ett ironiskt, parodiskt och mera undanglidande »jag«. Det är alltså ett »jag« av den typ som Ganetz beskriver som vanligt inom sådan rockmusik som *inte* gör anspråk på autenticitet.

Man kan jämföra med drag-shoven, som enligt Butler inte är en imitation av ett äkta original, utan en imitation som avslöjar att kön i sig bygger på imitation och upprepning av könskodade akter. Bilden av Dahlgren som äkta bygger på en upprepning av äkthetsmarkörer, delvis konventionella inom hela rockgenren. I »Jag klär av mej naken« imiterar Dahlgren själv den föreställda »äkta« Eva Dahlgren på ett parodiskt, dramatiserat och överdrivet sätt som ifrågasätter själva originalet.

Om man läser »Jag klär av mej naken« som enbart text och som ytterligare en tematisering av äkthetsidealet, framstår kroppen som en symbol för det enkla och entydiga. Butler ifrågasätter däremot bilden av kroppen som något ursprungligt och entydigt, en neutral yta på vilken kulturen skriver in sina betydelser. <sup>54</sup> Mot den bakgrunden kan parodin på den »äkta« Dahlgren i »Jag klär av mej naken« förstås som ett blottläggande av »äktheten« som en konstruktion. Flera av de meningar som innehållsmässigt formulerar och koncentrerar det tunga äkthetsbudskapet, »Själen och (.) ja: / [...] / E samma MÄNNI@SKA:+A@«, »Li:v i: (@en: ken: kel: he:t@) / Föder en (.) ä:rlighe:t« samt »En naken man / E: en naken man@ / [...]«, följs av ett lätt och lekfullt »@Juh:+hu hu: (.) hu@« – som en kvittering på slutet. Kanske kan man rentav säga att Dahlgren, genom sin parodi på den »äkta« Eva Dahlgren, ifrågasätter inte bara textens nakenhetsbudskap och bilden av den äkta Eva Dahlgren, utan också hela

föreställningen om att »nakenhet« i betydelsen äkthet är möjlig.

Då Dahlgren i sitt framträdande sjunger frasen »Jag klär av mig naken« men de facto *intet* tar av sig naken erbjuder hon publiken denna symbol för äkthet, men återtar den i samma gest. Kontrasten mellan orden och det påklädda framförandet ifrågasätter nakenheten och därigenom äktheten. Samtidigt kan denna »vägran« att verkligen stå naken inför publiken också

uppfattas som en äkthetsmarkör, att Dahlgren vägrar sälja sitt innersta och att hon beskyddar den äkta Dahlgren bakom artistrollen. Nakenhetsvägran innebär därför också att *föreställningen* om den verkliga och oåtkomliga människan bakom rollerna – den föreställning som publiken begär – alltså hålls vid liv.

1. Eva Dahlgren, *Ung och stolt* [cd-skiva], Stockholm: The Record Station, 1987.
2. Judith Butler, *Genustrubbel: Feminism och identitetens subversion*, New York/London: Routledge, 1990. Se även Judith Butler, *Könet brinner! Texter i urval av Tiina Rosenberg*, Stockholm: Natur och kultur, 2005.
3. Jag kommer senare att referera bl.a. till Karins Strands resonemang kring olika subjektsnivåer hos rocktextens »jag«, i Karin Strand, *Känsliga bitar: Text- och kontextstudier i sentimental populärsång*, Skellefteå: Ord & visor förlag, 2003, s. 79. Liknande resonemang kring »jagets« karaktär och relationen mellan artisten och en artistpersona finns även hos Hillevi Ganetz, *Hennes röster: Rocktexter av Turid Lundqvist, Eva Dahlgren och Kajsa Grytt*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposium, 1997, s. 41 f.; Ulf Lindberg, *Rockens text: Ord, musik och mening*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposium, 1995, s. 47.
4. Strand, *Känsliga bitar*, 2003, s.75 ff.
5. Lindberg, *Rockens text*, 1995, Ganetz, *Hennes röster*, 1997 och Strand, *Känsliga bitar*, 2003. Se närmare t.ex. delkapitlet »Textens roll« hos Strand, s. 65–84.
6. Ganetz, *Hennes röster*, 1997.
7. Se närmare om samtalsforskning i t.ex. Anne-Marie Londen, »Samtalsforskning – en introduktion«, i *Folkmålsstudier 36*, Meddelanden från Föreningen för nordisk filologi, Helsingfors 1995, s. 11–52. De symboler jag använder finns presenterade i slutet av Londens artikel.
8. Tiina Rosenberg, »Inledning«, i Butler, *Könet brinner!*, 2005, s. 14 f.
9. *Ibid.*, s. 15 f.
10. Lindberg, *Rockens text*, 1995, s. 47.
11. Strand, *Känsliga bitar*, 2003, s. 80.
12. J. Hillis Miller, »Thomas Hardy, Jaques Derrida, and the 'Dislocation of Souls'«, i J. Hillis Miller, *Tropes, Parables, Performatives: Essays on Twentieth-Century Literature*, Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, 1990, s. 178.
13. Även Ganetz beskriver Dahlgrens tematik i termer av »äkthet«. *Hennes röster*, 1997.
14. I detta avsnitt citerar jag ur Dahlgrens texter så som de återges i Eva Dahlgren, *För att röra vid ett hjärta*, Stockholm 2000, en bok som innehåller de flesta av hennes rocktexter.
15. Stig Hansén, »En blekt blondins tankar«, i *GT-Expressen* 26.3. 1999.
16. Jämför med Anders Johanssons beskrivning av autenticitetsmarkörer hos Bruce Springsteen i Anders Johansson, *Avhandling i litteraturvetenskap: Adorno, Deleuze och litteraturens möjligheter*, Glänta Produktion, Göteborg, 2003, s. 205 ff. Johansson nämner t.ex. den heta rösten, vardaglig klädsel (jeans och t-shirt) och folkligt mellansnack.
17. Hansén, »En blekt blondins tankar«, 1999; Stig Björkas, »Eva var fantastisk – men trögt bland publiken«, i *Österbottniska Posten* 20.5. 1982a.
18. Strand, *Känsliga bitar*, 2003, s. 80–84; Simon Frith, *Performing Rites: Evaluating Popular Music*, Oxford/New York: Oxford University Press, 1998 s. 190 f.
19. *Ibid.*
20. Ganetz, *Hennes röster*, 1997, s. 41 f.
21. Annika Hällsten, »Eva Dahlgren sjunger om sig själv«, i *Hufvudstadsbladet* 25.3. 1999a.
22. Annika Hällsten, »Underbara Eva«, i *Hufvudstadsbladet* 11.2. 1999b.

23. Kai Martin, »Eva Dahlgren är tillbaka«, i *GT-Expressen* 13.3. 1999.
24. Leif Sjöström, »Eva Dahlgren och den offentliga dagboken«, i *Vasabladet* 8.12. 1984.
25. Se t.ex. Tomas Jansson, »Ännu en comeback för Eva Dahlgren«, i *Hufvudstadsbladet* 23.2. 1987; Dan Kronqvist, »Eva Dahlgren: Jag trivs med att vara svårplacerad«, i *Hufvudstadsbladet* 29.9. 1995.
26. Uppfattningen om Dahlgrens texter som personligt dagboksskrivande kan också anses vara typisk för hur kvinnliga artister och författare ofta ses som experter på den intima världen, men som mindre insatta i de större, samhällseliga sammanhangen. Det är t.ex. intressant att Dahlgrens produktion så ofta beskrivs som personlig, självutlämnande etc., samtidigt som rockjournalister ganska sällan uppmärksammar den samhällskritik som finns särskilt i den tidiga produktionen. Sjöström, »Eva Dahlgren och den offentliga dagboken«, 1984, är ett tydligt exempel där Dahlgren beskrivs som den raka motsatsen till Björn Afzelius, emedan Afzelius något förenklat »sjunger om Nicaragua, El Salvador och Zimbabwe« och Dahlgren kretsar »omkring den egna trappuppgången, närmsta pressbyråkiosk och sig själv«.
27. Jansson, »Ännu en comeback för Eva Dahlgren«, 1987; Hansén, »En blekt blondins tankar«, 1999.
28. Kajsa Olsson, »Eva Dahlgren mördar Madonna«, i *Dagens Nyheter* 24.11. 1991.
29. Ann Persson, »Åter till ursprunget på nya plattan. Eva Dahlgren. Beatles och David Bowie inspirerar på första helt egna skivan sedan 'En blekt blondins hjärta'!«, i *Dagens Nyheter* 11.3. 1999. Se även Stig Björkas, »Eva Dahlgren«, i *Österbottniska Posten* 25.11. 1982b och Johan Kjellberg, »Eva Dahlgren ger ut ny skiva«, i *Vasabladet* 2.4. 1999.
30. Tobias Nielsen, »Primadonnor. Två generationer svensk musikelit åker på Sverigeturné. Eva Dahlgren, 39, möter Robyn, 20«, i *Expressen* 2.7. 1999.
31. Ganetz, *Hennes röster*, 1997, s. 182.
32. Ibid., s. 184 f.
33. Ibid., s. 183.
34. Ibid., s. 184 ff.
35. Ibid., s. 75 ff.
36. Strand, *Känsliga bitar*, 2003, s. 75 ff.
37. Frith, *Performing Rites*, 1998, s. 184.
38. Ibid., s. 198.
39. Jfr Strand, *Känsliga bitar*, 2003, s. 79–80 och Frith, *Performing Rites*, 1998.
40. Strand, *Känsliga bitar*, 2003, s. 78 f.
41. Ibid., 2003, s. 78.
42. Johansson, *Avhandling i litteraturvetenskap*, 2003, s. 201 f. Som Johansson påpekar behöver detta ändå inte uppfattas som att ingen verklig autenticitet kunde föreligga; det är t.ex. intressant att Springsteen (liksom Dahlgren) också i sina texter tematiserar äktheten, vilket även innebär reflexion kring (den föreställda) »autenticiteten«.
43. Strand, *Känsliga bitar*, 2003, s. 77.
44. Antti Nylén, »Thank God for the Public Image: Morrissey subjektiaseman tarkastelua«, i Toni Lahtinen & Markku Lehtimäki (red.), *Ääniä äänien takaa. Tulkintoja rock-lyriikasta*, Tammerfors: Tampere University Press, 2006, s. 201 och 205.
45. Andreas von Weissenberg, »Blekt blondin med stort hjärta«, i *Åbo Underrättelser* 6.7. 1999.
46. Ganetz, *Hennes röster*, 1997, s. 183.
47. Ibid.
48. Se t.ex. Frith, *Performing Rites*, 1998, s. 213.
49. Lindberg, *Rockens text*, 1995, s. 15.
50. Ett exempel på en sådan låt är »Ängeln i rummet« (1989). Se exempelvis analys i min avhandling pro gradu: Anna Biström, *Hur orden får liv – Eva Dahlgrens rocktexter i ett jämförande perspektiv* [opublicerad avhandling pro gradu i nordisk litteratur], Helsingfors universitet 2002, s. 69.
51. Ganetz, *Hennes röster*, 1997, s. 184.
52. Även Ganetz identifierar låtens hake, vilket är ytterligare ett exempel på att hon observerar rocktextens särdrag. Däremot diskuterar hon inte upprepningens betydelse i just denna låt, utan konstaterar enbart att frasen får en särskilt stor tyngd och övergår därefter till att beskriva frasens betydelse på innehållsplanet. Ibid., s. 183.
53. O. Niklasson, »Eva Dahlgren. Det fanns en spärrvakt inom mej«, i *Musikermagasinet* 1991: 11, s. 5–9.
54. Butler, *Genustrubbel*, 2007, s. 205–206



# RECEPTION/ BEVAKNING/ KRITIK

Kristina Fjelkestam om Åsa Nilsson Skåve, *Den befriade sången*

Jonas Ingvarsson om Jerry Määttä, *Raketsommar*

Jorunn Hareide om Yvonne Leffler, »Jag har fått ett brev...«

Anna Cavallin om Bengt Lewan, *Den farliga renässansen*

Yvonne Leffler om Michel Houellebecq, *H. P. Lovecraft*

    samt om Mattias Fyhr, *Död men drömmande*

# Om Stina Aronson

Åsa Nilsson Skåve, *Den befriade sången: Stina Aronsons berättarkonst*

Växjö University Press, 2007, 214 s. (diss. Växjö)

Kvinnors vara eller icke vara i det samhälls-tillstånd vi benämner »modernitet« är ett hett tvisteämne för feministiska forskare. Statsvetaren Carol Pateman menar att kvinnor inte hade något tillträde till den förrän möjligen i samband med att kvinnlig rösträtt infördes, medan historikern Carla Hesse gör gällande att de hade tillgång till vissa delar redan tidigare. Litteraturvetaren Nancy Armstrong hävdar för sin del att modernitetens emblematiska individ faktiskt var en kvinna, medan kulturteoretikern Janet Wolff menar att kvinnliga motsvarigheter till modernitetstyper som flanören var en omöjlighet. Och så där håller det på. Men den springande punkten är naturligtvis frågan om hur modernitet definieras: för vad och av vem?

Åsa Nilsson Skåve vill i sin avhandling *Den befriade sången* diskutera just modernitet och genus i förhållande till Stina Aronsons berättarkonst, och hur definierar hon då begreppet modernitet? Jo, hon väljer en tämligen traditionell variant där ingen av ovanstående debattörer finns med. Istället bygger Nilsson Skåve sin definition på bland andra Marshall Berman och Anthony Giddens. Visserligen lutar hon sig mycket även på Rita Felskis tesar *The Gender of Modernity* (1995), men utan att problematisera dem.

Felski menar att det finns två dominerande berättelser om moderniteten, nämligen den positiva, manligt kodade utvecklingsberättelsen om rationalitet och produktion, samt den negativt tecknade »kvinnliga« berättelsen om hedonism och konsumtion. I Sverige har Nina Björk följt Felski i spåren och vill i sin bok *Sireners sång* (1999) uppvärdera den kvinnligt kodade berättelse hon döpt till »parfymflaskans modernitet«. Hennes analys är inte fruktbar, menar jag, utan motverkar snarare sitt syfte. Det är naturligtvis

av största vikt att problematisera den patriarkalt hegemoniska berättelsen om Moderniteten med stort M, och Felskis (liksom Björks) analys belyser visserligen problemen, men når inte längre än till den civilisationskritiska baksidan av samma gamla mynt. Varför kan man inte helt enkelt byta mynt? Först då sätts rådande tolkningsföreträden i gungning på allvar, först då blir analysen verkligt angelägen.

Men det är förstas orättvist att låta Nilsson Skåve klä skott för en allmänt utbredd ovilja till mer grundliga ifrågasättanden. Nilsson Skåve har fått ihop en väl utförd avhandling som fördjupar tidigare feministisk forsknings förståelse av Aronsons verk som modernistiskt, och komplicerar den bild av civilisationskritiken i Aronsons senare författarskap som litteraturvetenskapen hittills tecknat.

Stina Aronson fick sitt stora genombrott med *Hitom himlen* 1946, och den brukar anses som hennes konstnärligt mest fullgångna verk. Som sådant bildar den ett slags höjdpunkt i författarskapet, vilket Nilsson Skåve skriver under på. Hon väljer därför att ställa *Hitom himlen* i avhandlingens fokus, och avsnittet om den utgör den första och den längsta delen. Nilsson Skåve vill också följa vad hon ser som författarskapets tematiska kontinuitet, vilket hon gör i avhandlingens andra och avslutande del. I jämförelse med Aronsons övriga oeuvre vill hon framhålla att *Hitom himlen* kan betraktas som både unik och typisk: en kanske inte alltför provocerande slutsats.

Aronsons sjuutton böcker uppvisar imponerande bredd både vad gäller genre – romaner, noveller, dramatik och dikter – och stil. Från 1920-talets borgerliga realism tog hon steget till modernistiskt experimenterande under pseudonym runt 1930, för att under senare delen av författarskapet glida över mot ett slags lyrisk prosaform. Från början definierade Aronson *Hitom himlen* som en samling noveller, men när den genrerubriken togs bort framträdde istället den episodiskt impressionistiska roman vi idag känner som hennes främsta.



Nilsson Skåve ger inledningsvis en översyn av vad hon menar utgör *Hitom himlens* modernistiska stilmedel, främst i form av berättarperspektiv och genrebrott. Men i sin analys av romanen diskuterar hon framförallt modernitetens innebörd i verket, vilken studeras utifrån kategorierna språk, tid, tro och individualitet – tillsammans med tidlig långsamhet är nämligen tystnaden emblematiserad för den karga, norrbottniska laestadianska miljö *Hitom himlen* beskriver. Avstånd och kyla gör möten sällsynta, men därför desto mer betydelsefulla. Glappet mellan det man önskar uttrycka och språkets begränsningar är en ofta upplevd svårighet för karaktärerna, vilket hänger samman med synen på den jordiska tillvarons småttighet i jämförelse med de andliga sfärerna. Men det handlar också om ett rent fysiskt förhållande till språket, där orden känns i munnen efter lång tystnad och med läppar stela av köld.

Den huvudsakliga linjen i avhandlingen handlar dock om Nilsson Skåves ifrågasättande av den tidigare rådande synen på *Hitom himlen* som en rent civilisationskritisk text, och jag tror hon har rätt i sin kritik. Hon menar att inte bara moderniteten skildras i ambivalenta termer, utan att även den förmoderna tidens traditioner framställs i komplex dager. Dessa problematiseringar länkas framförallt till de båda kvinnliga huvudkaraktärerna, menar Nilsson Skåve, vilket föranleder avhandlingens genusperspektiv.

Nilsson Skåve menar att de kvinnliga huvudgestalterna, den gamla änkan Emma Niskanpää och den yngre Mira, med viss modifikation kan ses som företräderskor för det gamla gentemot det moderna. Avhandlingens titel, *Den befriade sången*, anspelar på Miras extas vid ett bönemöte. Plötsligt reser hon sig upp, stämmer upp i ett slags tungomålssång, och flyr sedan med predikanten. Mira vill något mer och annat med sitt liv än vad det instängda äktenskapet kan erbjuda och för första gången handlar hon utifrån sina egna önsningar. Men hela äventyret slutar med att hon stukad kommer tillbaka till

byn och familjen. Genom Miras gestalt problematiseras kvinnors inträde i moderniteten, och Nilsson Skåve pekar på hur de i högre grad än männen är fastlåsta i kollektivets normer och konventioner. Miras modernt fria val kompliceras ytterligare eftersom det hänförs till en uppmaning från högre instans. Till predikanten hon flyr med säger hon: »Jag må väl ha lyssnat efter kallelsen nog länge. Varje dag väntade jag att du skulle komma.«

Romanens andra huvudkaraktär, Emma Niskanpää, tycks däremot inte göra några aktiva val överhuvudtaget, utan lägger sitt liv i den laestadianska trons händer. Hon är strävsamt tillfreds med sitt lilla liv, där sonen hon fött i mogen ålder utgör ljuspunkten, men samtidigt naivt omedveten, som ett barn. Åldringens och barnets stereotypa oskuldfullhet tycks alltså mötas i denna gestalt, men Nilsson Skåve påpekar att det snarast är fråga om ett slags skygglappar inför de känslolitningar som trots allt finns inom henne. I förhållande till sonen, till exempel, betar hon sig överbeskyddande och svartsjukt, och hon är misstänksam och snål mot alla utomstående. För Emma handlar det dock i grunden om att överleva tillvarons umbäranden och sin egen utsatthet, och detta skildras inte alls som någon nostalgiskt lantlig idyll. Dessutom, menar Nilsson Skåve, gör Emma trots allt tämligen frihetliga val eftersom hon hela tiden skapar egna tolkningar av det hon menar Gud avsett, utifrån vad den egna livssituationen kräver.

I dynamiken mellan de båda huvudkaraktärerna gestaltas det som Nilsson Skåve finner vara verkets huvudtematik, nämligen motsättningen mellan modernitetens frihet och individualitet, och den förmoderna tidens anpassning och kollektiva konventioner. Men samtidigt bryts den skarpa gränsen mellan dessa förmenta polariteter, och avhandlingens kontenta blir att Aronson i sitt författarskap strävar efter att bryta etablerade föreställningar och normer för att istället förespråka det avvikande eller motsägelsefulla. Hon försöker helt enkelt uttrycka

sig bortom det givna, vilket förstås är tacknäm-  
ligt i konstnärliga sammanhang.

*Hitom himlen* förespråkar alltså varken modernitet eller förmodernitet, menar Nilsson Skåve, utan laddas med ambivalens, mångtydighet, motsättningar och konflikter. Nilsson Skåve visar förtjänstfullt fram allt detta, men det är trots allt fråga om det gamla mynt jag inledningsvis talade om, det vill säga den klassiska analysen av modernitetens janusansikte med civilisationskritisk udd. Visst inbjuder *Hitom himlen* till den typen av läsning, men jag hade gärna sett en motvalls läsning som från grunden innefattat kritik av de etablerade modernitetsteoretikerna och gjort något radikalt annat utifrån till exempel kvinnoemancipationens historia. Genom att på detta sätt ta modernitetens politiska konsekvenser på allvar skulle plötsligt könskomplementaritetens tankefigur framstå som en effekt av den sociala och kulturella turbulens som skapades av kvinnors kamp för rätten till medborgarskap, och med den typen av klangbotten tror jag att avhandlings-sången hade ljudit både högre och starkare – rentav befriad.

FD Kristina Fjelkestam, Södertörns högskola

## Svensk Science Fiction

Jerry Määttä, *Raketsommar: Science fiction i Sverige 1950–1968*

Lund, Ellerströms förlag, 2006, 607 s. (diss. Uppsala)

Den stora förtjänsten med Jerry Määttas avhandling *Raketsommar: Science fiction i Sverige 1950–1968* är att den torde vara mycket användbar inte bara i den akademiska världen utan även för en sf-intresserad allmänhet. I denna bok står, såvitt jag kan bedöma, verkligen allt som är värt att veta om lanseringen i Sverige av litterär science fiction – eller »faktasiromaner« eller »vetsagor« eller »teknovisioner« (ja, Määttä redovisar förstås de svenska namnförslag på genren som lanserades vid olika tillfällen). *Raketsommar* formar sig sålunda till en i många

stycken imponerande översikt över en genres introduktion, blygsamma uppsving och kanske något märkliga brist på genomslag i svensk litterär offentlighet. Det märks att författaren verkligen vill kommunicera sina rön – undersökningen drivs av en smittsam entusiasm och överlag är boken också mycket välskriven.

Jag menar naturligtvis att detta är berömvärda egenskaper – få avhandlingar besitter sådana kvaliteter. Om något skulle hindra textens tillgänglighet så är det möjligen det i mina ögon oerhörda (drygt 600 sidor!) omfånget, och en emellanåt alltför nitisk och ibland förbryllande tilltro till statistik. Och även om *TFL*:s läsare nog känner sig tämligen bekanta med de litteratursociologiska (läs: bourdieuska) resonemangen, kan de för den sf-intresserade lekmannen kanske te sig lite mer gåtfulla. Detta till trots: som referensverk är jag övertygad om att *Raketsommar* kommer att finna sina användare, såväl innanför som utanför vår del av akademien.

Ovanstående beröm ropar, enligt genrens konventioner, på ett »men«. I fallet med Jerry Määttas avhandling är mina detaljfrågor få. Mina funderingar kring *Raketsommar* befinner sig snarare på en metodologisk och teoretisk nivå. Määttä genomför, det ska slås fast från början, i allt väsentligt den arbetsuppgift han förelagt sig på ett konsekvent och kompetent sätt. Det som kommer diskuteras nedan är problem som dels har med skrivsättet att göra, dels med den bourdieuska terminologin.

Määttä inleder sin undersökning med att redovisa sina litteratursociologiska utgångspunkter – begrepp som *symboliskt kapital*, *fält* och *delfält* lanseras. Därefter följer ett avsnitt med några av de väsentligare stipulationerna, där i synnerhet begreppsparet *kategoriserad* respektive *okategoriserad sf* visar sig vara användbart – till kategoriserad sf hör texter som utger sig för att vara, och redan från början lanseras som, science fiction; till den okategoriserade sf-litteraturen räknas texter som inte primärt klas-sats som science fiction, men av olika skäl så småningom kommit att associeras med genren.

Detta gäller oftast verk som tillkommit före genrens framväxt, t.ex. klassiker som *Frankenstein* och »Der Sandmann«, och i synnerhet pionjärer som Jules Verne och H. G. Wells.

Avhandlingen är häftefter en i princip kronologisk undersökning av sf-rörelsens och sf-litteraturens försök till etablering under 1950- och 60-talen. Förlagens utgivningar granskas, enskilda entusiaster presenteras, debatter och kritik redovisas. Längre avsnitt ägnas de dominerande sf-magasinen *Häpna!* och *Galaxy*. Ett kapitel ägnas »konsekrationen av Ray Bradbury« och redovisar (på ett sätt som påminner om Magnus Perssons receptionsstudie i *Kampen om högt och lågt*, 2002) den ambivalens varmed kulturkritiken hanterade begreppet science fiction i samband med den respekterade Bradbury. Dispositionen är relativt hanterbar för läsaren även om jag går lite vilse i årtalen under genomgången av de olika tidskrifterna. Jag förstår dock avhandlingsförfattarens överväganden.

Fram växer en bild av svensk sf, där man med viss framgång och stor optimism försöker lansera genren under 50-talet – »framgång« här mätt i att några förlag satsar på utgivning, att en månatlig tidskrift etableras, att genren, om än kritiskt, uppmärksammas i t.ex. *BLM* och att fenomenet får en viss medial uppmärksamhet.

Att Määttä's bok, liksom ett antal besläktade avhandlingar de senaste åren (Gedin 2004, 524 s.; Furuland 2007, 655 s.) har ett så betydande omfång i sidantal räknat är inte minst frukten av att litteratursociologin tycks ha axlat rollen som vår tids empiriska gren av litteraturvetenskapen. Undersökningarna beledsagas av staplar, diagram, statistiska uträkningar och ofta appendix med dokumentation över insamlat material. Det ger ett elegant sken av vetenskaplighet (något som litteraturvetenskapen ju faktiskt tycks ropa efter); litteratursociologin uppehåller sig gärna och på goda grunder vid produktionsstatistik, förläggarstatistik, läsarundersökningar, ja, en rad katalogiserbara faktorer som på olika sätt kan bidra till att sortera in en litterär företeelse i de kategorier som under-

söks. Det finns uppenbara fördelar med denna empiriska nit: läsaren serveras annars svårtillgänglig statistik, ett visst område, som kanske är tillgängligt endast vid ett givet ögonblick i historien (som t.ex. i Johan Svedjedals *The Literary Web*), kan ringas in och bli tillgängligt för framtida historiska undersökningar. Litteratursociologin som den oftast ser ut i Sverige är alltså synnerligen serviceinriktad, vilket är en utmärkt egenskap även om just denna servicenit emellanåt kanske lägger sordin på läsoplevelsen.

Ett problem i *Raketsommar* uppstår när denna materialredovisning, som för det mesta är klargörande och lättillgänglig, ska kopplas till undersökningens teoretiska kategorier. Bourdieus sociologiska teorier handlar i hög grad om aktörer (t.ex. författare, kritiker, bokförlag) som med symboliskt och ekonomiskt kapital (d.v.s. cred respektive kredit) agerar på olika offentliga (kultursidor, tidskrifter) eller semi-offentliga (konvent, fanzines) arenor, vilka tillsammans kan konstituera ett »fält«. I Määttä's undersökning tycks positioneringen av dessa aktörer avläsas mest med hjälp av – *gissningar*. Ett av avhandlingstextens vanligaste retoriska grepp är nämligen formuleringar av typen »möjligen«, »tyder på«, »bör ha« och »kan man anta«, eller passager som denna:

Det är därför svårt att värja sig för misstanken att fansen, med sin avvikande smak, sina umgängesformer, sina publikationer och sin interna kod kan ha uppfattats som ett smärre hot mot rådande normer, varför man tog avstånd från rörelsen eller rentav försökte oskadliggöra den genom att förlöjliga anhängarna. (s. 195 f., min kurs.)

Med detta skrivsätt blandas i samma mening rena – om än kvalificerade – gissningar med ett konstaterande som har sin grund i ett redovisande av några raljerande artiklar om sf-rörelsen. Ett faktum »bevisas« av en spekulering. Ett annat exempel på detta är resonemanget kring Karl Vennbergs symboliska kapital. Määttä påpekar att i samband med mottagandet av Folke Fridells roman *Äldst i världen*

är det återigen nästan endast i Karl Vennbergs mycket positiva recension i *Aftonbladet* som genrebeteckningen [sf, JI] nämns, när Vennberg – som i egenskap av kulturredaktör [...] *knappast bör ha riskerat att förlora i anseende på att nämna genren och ge sken av att vara påläst inom den* – menade att Fridells roman delvis kretsar kring »ett hälso- och åldersexperiment år 1980 i ett pensionärshem av måttfull science-fictionkaraktär»[...] (s. 335, min kurs)

Några sidor längre fram har denna gissning blivit en del av argumentationen:

Karl Vennberg och Bengt Holmqvist räknas till verkliga giganterna inom 1900-talets svenska dagskritik, och deras uttalanden medförde *antagligen mycket liten risk* att förlora i anseende eller position i fältet [...]. (s. 346, min kurs)

Den okritiske läsaren köper gissningen som ett bevis; den misstänksamme läsaren känner grunden för hela resonemanget vackla och ifrågasätter i värsta fall även det redovisade faktaunderlaget. Alla teoretiska perspektiv begränsar ju – kanske är detta teoriernas viktigaste funktion – men ovanstående visar hur den bourdieuska matrisen ibland skärmar synfältet i Määttä's undersökning på ett mindre lyckat sätt. Det tas för givet att en acceptans av »fältet sf« är ett risktagande som endast ett fåtal etablerade kritiker »har råd med«. Kan man inte, frågar jag mig, lika gärna »anta« att kritiker av Vennbergs och Holmqvists kaliber erhållit sina positioner *just på grund av* att de varit så öppna och vidsynta och skaffat sig en bred repertoar, och därmed respekt inom en rad olika kulturella områden?

I rättvisans namn ska sägas att Määttä behandlar sitt material på ett sätt som gör att jag i allt väsentligt delar hans spekulationer. Men skrivsättet skapar ändå en vaghet som såvitt jag kan förstå uppstår i författarens ambition att få ihop undersökningens empiri med den sociologiska teoriapparaten.

Fallet Vennberg sätter fingret på ytterligare en bourdieusk detalj i Määttä's avhandling: detta med »kampen«. Att aktörer strider om inflytande och symboliskt kapital på fältet är numera

vardagsspråk. (Nu har vi dessutom ett par kulturarbetargenerationer som växt upp med Bourdieu, och hans terminologi har därmed fått något självbekräftande över sig – istället för att bli *beskriven* i bourdieuska termer, så *agerar* man i enlighet med hans analyser, man skaffar sig kulturellt kapital, reflekterar över sin egen habitus, etc. – eller så förläser man sig på Bourdieu och konstruerar ett kulturkapitalistiskt fält av en ideell tidskrift.) Denna taxonomi är försåtlig för att den i viss mån fungerar som ett cirkelbevis: man benämner ett (slag)fält, anger sedan vilka som slåss på detta fält, och har därmed »bevisat« fältets existens. Återigen: Määttä beskriver sf-rörelsens företeelser och aktörer på ett informativt och trovärdigt sätt ända tills taxonomin kopplas på: den till antalet deltagare ganska blygsamma svenska sf-rörelsen beskrivs t.ex. som ett delfält där »en ständig kamp« råder om hur fältet ska avgränsas och definieras:

Sf-delfältets specifika symboliska kapital bestod i kunskaper, kontakter och aktiviteter förknippade med genren och dess fankultur. [---] Detta kapital, som i likhet med allt symboliskt kapital *tjänar till att skänka makt, prestige och en aktad position i det fält eller delfält där kapitalet tillerkänns värde*, skiljer sig dock från det kulturella kapitalet [...] genom att det, eftersom de sanktionerade karriärvägarna varit betydligt färre, *endast till viss del var möjligt att växla till ekonomiskt kapital*. Vad detta kapital sedan användes till är *inte heller helt uppenbart*, då mycket *tyder på* att kampen inom delfältet under åtminstone dess första tid inte lika mycket handlade om makten att definiera föremålet för intresset, att lansera tolkningsperspektiv eller värdera olika berättelsetyper och/eller författarskap, som om själva formerna för rörelsen och *kontrollen över* diskussions- och publiceringsfora. (s. 177 f., min kurs)

Här har vi en förträfflig katalog över den bourdieuska terminologin. Flera iakttagelser i ovanstående (och liknande) resonemang är lätta att instämna i: fanzine-skribenter och utövare av subkultur kan inte omsätta sin verksamhet i lika mycket pengar som en aktad kulturskribent. Men någon kamp om »kontrollen över diskussions- och publiceringsfora« har jag svårt att se. Det

handlar, som Määttä själv förtjänstfullt redovisar, om en handfull driftiga aktörer varav några ger ut egna fanzines samtidigt som de medverkar i andra; några få får skriva på kultursidorna; flera träffas på ett antal sf-konvent; några lyckas och några misslyckas. Men någon *kamp* om *kontrollen*...? I avhandlingens slutdiskussion heter det också: »I dessa egna fora – klubbarna, fanzinen, kongresserna och *Häpna!* – tävlade fansen om anseende och makt« (s. 400).

Denna krigs- och tävlingsmetaforik rimmar illa med den bild av rörelsen som Määttä själv målar upp: möjligen försöker man överträffa varandra i argument för att sf-litteraturen ska få det anseende man tycker den förtjänar – men det förefaller vara ett arbete för *alla* sf-entusiasternas bästa. En »kamp« som man möjligen kan utläsa är försöken att värva läsare från en *annan* populärlitterär genre, nämligen kriminallitteraturen. I *Raketsommar* framgår att denna strid var ojämn; kriminallitteraturen tappade aldrig sitt grepp om fritidsläsaren. Till syvende og sist är ändå den »strid« avhandlingsförfattaren beskriver i själva verket en strid mellan sf-kommuniteten och det finlitterära kretsloppet. Määttä ägnar också stort utrymme till att i olika sammanhang redovisa hur »finkulturen« hanterat sf-genren. I dessa avsnitt finns flera läsvärda stycken, och kapitlet om Bradbury-receptionen framstår i det sammanhanget som ett av avhandlingens intressantaste.

Varför fick sf-litteraturen inte det genomslag man kunde ha förväntat sig? Det var ju rymdålder, Sputnikfeber, små gröna män och UFO-vittnesmål; en allmän teknik- och prylfixering, nya fenomen som TV och elektronhjärnor, ja, allt detta tycks utgöra en fin mylla för denna teknovisionära genre. Määttä levererar sympatiskt nog inga slutgiltiga svar på frågan – den information han förser läsaren med utgör ett gott underlag för att denne själv ska kunna spekulera vidare. Några hypoteser framkastas och förkastas; som att genren på grund av uteblivna succéer i den tidiga etableringsfasen skulle ha fått »dåligt« rykte, eller att man valde att

översätta fel titlar (flera av de tidigt översatta verken har senare översatts på nytt, och vissa rentav fått sf-klassikerstatus); man kan heller inte skylla på att genren skulle ha fått bristande exponering – sf ägnades inte så liten uppmärksamhet under 1950-talet, och även de »finkulturella« arenorna tog upp genren till granskning. Mer plausibel finner Määttä förklaringen att det förekom överetableringar – flera satsningar, på t.ex. bokserier, tenderade att sammanfalla, man kan ju kalla det dålig tajming. Än mer troligt är att genren olyckligtvis kom att jämföras med kriminalgenren, och där var man, som nämnts ovan, med avseende på popularitet chanslös. Kanske, och Määttä snudrar vid detta, beror sf-litteraturens blygsamma genomslag på att det svenska folkhemmet hade lyckas få fram ett antal egna deckarförfattare som var just folkhemiska – identifikation och spänning i mördande förpackning levererades av författare som H. K. Rönnblom, Maria Lang och Stieg Trenter. Denna identifikation kunde sf-genren aldrig konkurrera med.

Jag undrar dock om det verkligen var så att sf-genren inte slog igenom!? Määttä skriver om »genren« men behandlar egentligen endast litteratur och jag saknar därför en belysning av en såvitt jag kan se fullständigt central aspekt av sf: TV och film (och i viss mån även radio). Jag hade gärna sett en genomgång av det genomslag filmer som *Världarnas krig*, *Triffiderna anfaller* och andra kultfilmer från 50- och 60-talen hade, och hur man inom sf-kommuniteten såg på TV-serier som *Star Trek* (om man nu hade tillgång till amerikanska serier) och *Rymdpatrullen*. Det förefaller mig vara en nog så angelägen undersökning att ställa sig frågan hur sf-proselyterna i Sverige såg på olika medier – var gick *gränsen* för den sf man ville sprida till folket? Här infiner sig också ytterligare en delförklaring till sf-litteraturens blyga genomslagskraft: genren är till sin art väldigt visuell, och alla de detaljerade beskrivningar av olika tekniska apparater som måste ha förekommit i texterna låter sig snabbt och tacksamt avbildas på vita duken eller i den

flimrande TV-rutan. Att sf-genrens guldålder (åtminstone internationellt) sammanfaller med TV:ns framväxt är ur denna synvinkel ingen tillfällighet. Men hur såg sf-litteratörerna på detta? Var TV ett hot, en möjlighet, eller *var* den kanske rentav ett stycke sf i sig själv? Ansågs Hollywood förlöjliga en genre med seriösa anspråk? *Raketsommar* ger inga svar därvidlag.

En sista spekulering från min sida efter att ha läst Määttäs avhandling är att sf-litteraturens blygsamma avtryck i den kulturella offentligheten kan bero på att man inte lyckades definiera sig. Några namntävlingar var kanske det mest publika försöket att begreppsbestämma den egna verksamheten. Andra stipulationer fördes fram av genrens tongivande debattörer, men när det kommer till t.ex. Ray Bradbury har, som Määttä utmärkt redovisar, finkulturens kritiker ändå ingen tydlig definition att luta sig emot. Möjligen hade en systemteoretisk analys här kunnat sätta fingret på hur sf-litteraturen kanske aldrig konstituerar ett operativt system, med »insida« och »utsida«. Istället för att stirra alltför stint på de enskilda aktörerna i »fältet« hade man då kunnat ägna uppmärksamheten åt att försöka analysera de villkor, händelser och faktorer som leder fram till att sf-systemet får det utseende som det får. Men det är en annan historia.

EN ANNAN HISTORIA: P.O. Sundmans briljanta novell »Förhandlingen« från 1963 handlar om ett möte mellan en fackföreningsföreträdare och den kommunala lönenämndsordföranden. Man ses hemma hos den facklige förhandlaren för att diskutera ett beting för en städerska. Det är många faktorer som ska tas i beaktande: Vad är det för typ av sal – lärosal? grupprum? sammanträdesrum? Hur stora är fönstren? Hur många minuter räknar man för ett fönster? »Man mäter upp en skola, beräknar tidsåtgången för städning per kvadratmeter golvyta och år.« Precisionen är hög, och man tvistar om vissa av beting. När man sedan funnit en siffra man kan godta så ska man bestämma »städfrekvensen«: hur många dagar städerskan ska arbeta.

Först räknar man alltså med exakta och precisa siffror, tiotusendelar av minuter till och med. Därefter gör man en grov höftning.

Man dividerar den exakta och precisa summan med sex och multiplicerar den därefter med den godtyckligt valda siffran två.

Det är lätt att se parallellen mellan Sundmans novell och Määttäs undersökning – och man kan oförsiktigt också se något raljant i jämförelsen. Men det är tydligt i novellen att de exakta siffrorna behövs, lika väl som den godtyckliga siffran. Det som Sundman tillför är medvetenheten om att det är just så här det går till: hårddata varvas med höftskott. Men novellen slutar inte med denna insikt. Mötet äger rum en kall, mörk och stjärnklar vinterkväll 1957. Utanför radhuset samlas en liten skara för att spana upp mot himlen. Så, efter någon minut:

– Där, sade mannen med klockan och jag kunde skymta hans pekande arm.

Sputniken rörde sig som ett stjärnfall över himlen från väster mot öster – men mycket långsammare. Den lyste klart sedan man väl fått syn på den. Vi stod tysta. Den passerade nästan rätt över våra huvuden och gick förlorad i dunkel ungefär när vi såg den i fyrtiofem graders vinkel mot vår östra horisont – om jag minns rätt.

– Ryssarna är för jävliga, sade Gunnarsson.

– De kom först, sade mannen med klockan – om det nu var han.

– Jänkarna mår nog ganska illa just nu.

– Nästan åtta kilometer i sekunden, sa någon.

Det var varken mannen med klockan eller Gunnarsson, det var en kvinnlig röst, kanske bara en flicka. Minst fyrahundra kilometer i minuten – vad gör det i timmen?

– Nära trettitusen, sa jag, osäker på om jag räknat rätt.

Ändå, hastigheten till trots, hade den inte rört sig långsamt?

En synvilla bara.

Ja, de petimäter-beräkningar som äger rum ramas in av Sputnik, stjärnhimlen, framtiden, rymden, det oändliga (som också det utsätts för beräkningsivern). Det uppstår en sällsam kontrast mellan radhuset, förhandlingen och satelliten, minutberäkningar av beting och de hisnande avstånden ovanför. På något sätt

fångar Sundmans text vår fascination för rymden, samtidigt som den märkligt nog andas en respekt för det lilla, gnetande arbetet. Den ambivalens som utgör novellens styrka speglar mitt intryck av Määttäs *Raketsommar* – och om denna ambivalens inte i alla stycken utgör avhandlingens styrka så utgör gnetandet och fascinationen det. »Ni måste försöka förstå: vi diskuterade väsentliga ting.«

FD Jonas Ingvarsson, Universitetslektor i litteraturvetenskap, Karlstads universitet

## Brevromaner

Yvonne Leffler, »Jag har fått ett bref...«: *Den tidiga svenska brevromanen 1770–1870*

*Hedemora, Gidlunds förlag, 2007, 318 s.*

Yvonne Leffler gav för några år sedan ut det banbrytande arbetet *I skräckens lustgård. Skräckromantik i svenska 1800-talsromaner*. Nu har hon följt upp med en stor monografi om den svenska brevromanen från 1770 till det moderna genombrottet.

Monografen inleds med ett par inledningskapitel där den svenska brevromanen och den tidigare, mycket sparsamma forskningen kring denna presenteras. Brevromanen blev ute i Europa en populär genre under 1700-talet med verk som Samuel Richardsons *Pamela* och *Clarissa*, Jean-Jacques Rousseaus *Julie* och Johann Wolfgang von Goethes *Den unge Werthers lidanden*. Dessa och andra romaner blev i Sverige lästa i original eller i svensk översättning ganska tidigt efter utgivningen och fick stort genomslag i de läsande kretsarna. Så småningom började också svenska författare att försöka sig på genren. Som en av orsakerna till denna popularitet pekar Yvonne Leffler på det autentiska brevets unika roll som kommunikationsmedel i europeiska kulturer under denna tid, långt före telegraf, telefon, e-post och SMS blev uppfunnet. Brevet var inte bara viktigt i privat och offentlig kommunikation, utan många inhemska tid-

ningar och tidskrifter tryckte till exempel resebrev. Tidningarna publicerade också läsarbrev, ofta också längre brevväxlingar. Dessa kunde lika gärna vara fiktiva som verkliga och var ofta av satirisk, samhällskritisk art, eller fungerade som ren underhållningslitteratur. Fiktiva brev ingick dessutom ofta i undervisnings- och uppfostringslitteraturen. Brevet var således en utbredd offentlig genre.

Denna kulturhistoriska bakgrund är nyttig när Yvonne Leffler härefter går över till att analysera de utvalda brevromanerna. Först följer, i ett kapitel lite för sig, en analys av Hans Bergeströms *Indianiske bref* från 1770. Avhandlingens huvuddelar behandlar därefter i tur och ordning den *monologiska*, den *dialogiska* och den *polylogiska* brevromanen. Slutligen följer ett mindre kapitel i vilket Yvonne Leffler hopsummerar resultaten av sina undersökningar och sätter in dem i ett större litteraturhistoriskt och genremässigt sammanhang. Presentationen och diskussionen av alla de fjorton romaner som gavs ut under perioden är utförlig och bygger både på en ingående teoretisk kunskap om brevromaner och brevgenren i stort, samt på god kunskap om skolexemplen på den europeiska, särskilt franska, tyska och engelska brevromanen.

När Bergeströms *Indianiske bref* behandlas för sig beror det dels på att denna är det allra första exemplet på en längre svensk brevberättelse, dels för att den skiljer ut sig från de övriga i urvalet. Den är visserligen i likhet med många andra brevromaner utformad som en serie resebeskrivningar, men den utspelar sig i en fantasivärld. Adria skriver till sin vän efter tjugo års vistelse i landet Philippinien, en slags dystopi, en förvriden och perverterad version av det slutande 1700-talets Europa. Adria har äntligen lyckats fly till ideallandet Petrea, som har lånat drag från Norden, med sin stränga lutheranism och sin rättfärdiga lagstiftning. Stilen är satirisk, och boken har enligt den fiktive utgivaren ett didaktiskt, uppfostrande syfte; Yvonne Leffler visar på att författaren kan ha

varit inspirerad av Jonathan Swifts *Gullivers resor*. Till innehållet ligger *Indianske brev* väldigt långt ifrån huvudparten av de senare svenska brevberättelserna, som närmast kan läsas som kärleksromaner med spännande intriger och ett mer eller mindre lyckligt slut.

Analysen av *Indianske brev* avslutas med en kort karakteristik över brevromanen som genre. Det framhävs här att en brevroman utger sig för att vara en samling autentiska brev, antingen dessa är skrivna av en person eller av två eller flera. Breven följer oftast på varandra utan mellanliggande texter, men kan innehålla en slags ramberättelse skriven av en (fiktiv) utgivare, som redogör för hur han (det är oftast en han) kom över breven och varför han valt att ge ut dem. Breven framställer brevskrivaren och indirekt också mottagaren, och synliggör dessutom förhållandet mellan brevskrivare och adressat. En intressant fråga som tas upp här är tidsaspekten, närmare bestämt förhållandet mellan berättartid och berättad tid, och vilken funktion detta spelar i upprullningen av intrigen. Formellt sett är brevromanen en samling ögonblicksrapporter, eftersom varje brev på sätt och vis är en avslutad helhet som ger uttryck för brevskrivarens sinnesstämning i skrivögonblicket. Av samma skäl har brevromanen inget egentligt slut. Detta är ett klart genrekarakteristika menar Yvonne Leffler, i anslutning till Elizabeth J. MacArthur, som skrivit utförligt om brevromanens oavslutade karaktär i avhandlingen *Extravagant Narratives* från 1990. Därmed kommer Yvonne Leffler även in på ett annat av brevromanens kännetecken, nämligen avsaknaden av ett överordnat, icke dramatiserat berättarperspektiv, och vad detta innebär för fokaliseringen i romanerna. Allt detta är lärt och upplysande, med många hänvisningar till allmän narratologi.

Även om de tre delgenrerna har många likheter bär de också på olikheter. De tre svenska exemplen på monologiska romaner har i motsättning till de polylogiska till exempel ett klart didaktiskt syfte. Petter Wahlströms *Bref till en vän under en resa i landsorterna* och Per Adolf

Granbergs *Enslighetsälskaren eller bref från en ung man till dess vän i staden*, båda från 1800, och Marie Sophie Schwartz' *På Götha Kanal. Bref från en ung flicka* från 1865, är alla typiska reseskildringar där en del av poängen är att meddela fakta om det som brevskrivaren ser och upplever under vägen. Yvonne Leffler diskuterar här hur (den tysta) mottagaren motiverar brevskrivaren och därmed är med och utformar dennes brev, och dessutom hur författaren etablerar trovärdighet och autenticitet genom bland annat hänvisningar till en yttre reell, känd värld, som Stockholms omgivning eller båtresa från Stockholm till Göteborg. Det är trots detta tydligt att böckerna balanserar på gränsen mellan fiktion och verklighet. Det fiktiva blir hos Petter Wahlström bland annat tydligt genom litterära allusioner och citat från en räkka av författare från Cicero till Rousseau och Schiller. Dessutom måste resebeskrivningen i alla tre romanerna så småningom vika för brevskrivarens kärlekshistoria, som är skildrad i överensstämmelse med den samtida sentimentala och romantiska kärleksromanens konventioner.

I alla dessa monologiska romaner avslutas framställningen av brevskrivaren själv, efter att den historia han (eller hon) gradvis förtäljer har kommit till en slutpunkt där det inte längre är meningsfullt att fortsätta skriva. Annorlunda förhåller det sig med de tre sista monologiska romaner Yvonne Leffler diskuterar, Wilhelm Fredrik Palmblads *Åreskutan* (1818), Fredrika Wilhelmina Carstens' *Murgrönan* (1840) och Clas Livijns *Spader Dame. En berättelse i bref funne på Danviken* (1824). I den första avslutar visserligen brevskrivaren själv sin berättelse, men först många år efter det att korrespondensen upphört. I *Murgrönan* är det en annan skribent som får sista ordet, och i *Spader Dame* agerar en (fiktiv) utgivare både först och sist i boken. Dessa skilda sätt att avsluta den monologiska romanen på har gett Yvonne Leffler anledning till grundliga, perspektivrika och pedagogiska resonemang kring brevromanens slut i ett eget litet kapitel.



De två dialogiska kärleksromaner som därefter begrundas är Fredrika Bremers *Axel och Anna* (1828) och J. L. Almqvists *Araminta May* (1838). Axels och Annas korrespondens består av korta, dramatiska biljetter snarare än långa berättande, introverta brev. De två konstruerar en fiktionsvärld, där de iscensätter sig som ett romantiskt par som inte kan få varandra. I verkligheten är det dock inget som hindrar dem och utgivaren berättar i ett postskriptum hur de har blivit gifta och därför inte behöver skriva till varandra längre. Almqvists roman är också en lek med illusioner, men på ett lite annat sätt. Henrietta uppfinner den vackra och älskvärda Araminta, vilken hon skildrar i sina brev till Fabian i det syftet att göra honom förälskad i henne. I verkligheten är det emellertid sig själv hon beskriver, och på så sätt kan hon visa fram sidor av sig själv som han inte känner till sedan förut. Allt går efter planen. Slutligen i ramberättelsen avslöjas det att korrespondensen inte är »autentisk«, utan en brevroman uppbyggd av en tredje person. Och bakom honom döljer sig i sin tur Almqvist, som till fullo utnyttjar brevvets möjligheter till manipulation.

Fem av romanerna är polylogiska. Det karakteristiska för denna delgenre är, som begreppet antyder, att de är flerstämmiga, det vill säga att fler än två brevskrivare kommer till uttryck. Detta innebär att läsaren får ta del i flera mer eller mindre sammanhängande händelseförlopp ur flera olika berättares och karaktärers perspektiv. Detta, sammantaget med frånvaron av en allvetande berättare, ställer stora krav på läsarens medskapande förmåga. Han eller hon måste själv etablera ett sammanhang och en mening i det som passerar, och dessutom värdera de olika brevskrivarnas pålitlighet, betydelse och plats i sammanhanget. Därmed ställs också indirekta frågor om möjligheten av att finna en objektiv sanning och av att etablera stabila auktoriteter.

Bland dessa författare finner vi på nytt Fredrika Bremer (med *Grannarne*, 1837), och dessutom två andra kvinnor, Christina Charlotta

Ulrika Berger (med *Hilda och Ebba eller ruiner vid Brahehus*, 1816) och Wilhelmina Stålberg (med *En vinter i Hernösand. Novell i bref*, 1834, och *Fru Stålsvärd. Historisk berättelse från 1750-talet; innehållen i en brevsamling, som funnits i en aflidens gömmor*, 1851). Den fjärde romanen som behandlas i detta avsnitt är Fredrik Cederborgs korta brevberättelse *Något litet om Grefve Jacques Pancrace von Himmel och Jord. En timmas skämt, af Författaren till försök öf. mer skönheter* (1818). Att detta är en satir uppdragas redan med titeln. Det är också brevformen som satir Yvonne Leffler intresserar sig mest för här, vid att analysera och diskutera detta i förhållande till annan samtida svensk satir. Wilhelmina Stålbergs två romaner dryftas mest i ljuset av dåtidens »brevställare« eller brevmanualer, som Leffler finner att de har en del gemensamma drag med. Wilhelmina Stålberg utgav nämligen några år senare en *Brevställare för damer* (1857), den första av det slaget på svenska. Yvonne Leffler har grundligt satt sig in även i denna genre. Konklusionen av analysen blir att goda brevmanualer kunde tjäna både till upplysning och underhållning, det vill säga också läsas som romaner, samtidigt som kvinnliga läsare helt säkert lät sig inspireras av brevstilen i brevromanerna. De två genrererna fyllde följaktligen samma funktion. Christina Charlotta Bergers roman är en kärlekshistoria med förhinder, vilken också visar sig bottna i ekonomiska strategier.

I den slutgiltiga goda och koncisa sammanfattningen av brevromanens utveckling spekulerar Yvonne Leffler också över orsakerna till att kvinnliga författare uppenbarligen har känt sig mer dragna till brevromanen än manliga författare. Hon säger det inte rakt ut, men de olika möjligheter hon diskuterar avspeglar tämligen väl de två könsens sociala och kulturella villkor i samtiden.

Som det väl har framgått är »*Jag har fått ett bref ...*« ett vägröjande arbete. Yvonne Leffler avtäckar ett stoff som bör vara okänt också för många svenskar, och hennes stora beläsenhet,

grundliga analyser och säkra värderingar gör ett kanske stundtals trivialt material till spännande läsning. Om man skall invända något är det att framställningen ibland blir aningen omständlig, med lite för långa fotnoter, men det kanske är en konsekvens av författarens grundlighet. Mer substantiellt studsar man till lite över hennes förklaring till att det skrivs färre svenska brevromaner efter det moderna genombrottet. Att litteraturen ändrar karaktär blir inte nämnt som en orsak, utan Yvonne Leffler pekar på att utvecklingen av ett mer omfattande telegraf- och telefonnät efter 1850 skulle ha gjort brevet överflödigt. Men den privata brevskrivningen avstannar ju inte i och med det moderna genombrottet, snarare tvärt om. Det skulle i detta sammanhang vara nog att nämna den enorma korrespondensen till Bjørnstjerne Bjørnson, Georg Brandes och August Strindberg. Brevskrivningen har ju även fortsatt ett långt stycke in på 1900-talet och upphörde väl först då e-posten blev vanlig omkring 1990?

Men detta är en *petitesse* i sammanhanget. Det finns all grund till att gratulera Yvonne Leffler till ett grundligt och insiktsfullt arbete som man har mycket att lära utav.

*Prof. Jorunn Hareide, Institut for lingvistiske og nordiske studier, Universitetet i Oslo*

*Översättning från norskan av Rikard Ericsson*

## Renässans i svensk litteratur/dikt

Bengt Lewan, *Den farliga renässansen: Svenska diktare möter Italien*

*Stockholm, Carlsson Bokförlag, 2006, 234 s.*

När P.D.A. Atterbom år 1818 skriver hem från Florens om den »Ny-italienska ungdomligheten« till sina vänner i Uppsala ger han uttryck för ett intresse i tiden och en litterär strömning som skulle leda långt in i framtiden. Bengt

Lewan tar i sin bok *Den farliga renässansen* sin utgångspunkt i Atterboms italienska resa och följer så i tio kapitel hur detta italienska inflytande avsätter spår i den svenska litteraturen under nära tvåhundra år, från Gustaf III:s pjäs *Den svartsjuka neapolitanar'n* från 1793 till det sena 1900-talets verk av författare som Göran Tunström och Torbjörn Säfve.

Lewan inleder med en rundmålning av romantikernas italienintresse, koncentrerat huvudsakligen till tre tydligt urskiljbara hjälte-typer som alla understryker det som ansetts som renässansens särskilda egenart: den starka individualismen, gränsande till övermänniskokult. Dessa tre typer – den stolta frihetsvännen, den stora konstnären och den asociala skurken – återkommer i olika skepnader i de litterära verk Lewan behandlar, men vid något olika tidpunkter. Så intresserade sig Atterbom och hans generationskamrater framför allt för konstnärerna och de nattsvarta skurkarna, inspirerade av tidens gotiska litteratur och även av det rykte Italien hade som ett farligt land, där stråtrövare härjade i dystra bergslandskap och ondskefulla munkar lönmördade sina oskyldiga offer med dolkar inmonterade i krucifix, medan man senare mer kom att uppmärksamma kopplingarna till idealism eller övermänniskokult.

Den italienska renässansen väckte intresse hos de svenska författarna som en särskild epok också innan den fått sin beteckning – vilket ju inte skedde förrän 1855 i och med att Jules Michelet myntade termen som omfattande både en tidsperiod och en stil, en kulturell helhet. I och med Jakob Burckhardts *Die Kultur der Renaissance in Italien* från 1860 fick denna beteckning en fastare förankring och vidare spridning och blev ett etablerat begrepp. Men Burckhardts inflytande tycks, enligt Lewan, ha nått Sveriges författare mer indirekt, via dennes tidigare verk samt genom böcker av andra författare som sin tur läst Burckhardt, och det är först i och med Schück och Warburgs svenska litteraturhistoria 1896 som en sammanfattning och översikt av renässansen blev tillgänglig på

svenska. Ändå avsatte redan existerande föreställningar om renässansen spår i den svenska litteraturen, bl.a. hos författare som C.D. af Wirsén och Carl Snoilsky. I synnerhet kom renässansen att användas som förebild eller motbild i frågor som rörde konstnärens uppgift i samhället och där historiska personligheters livsöden kunde användas som speglar för samtiden: en Savonarola, en Borgia, en Medici.

Lewan visar också hur renässansen användes till stöd för olika konstnärliga och politiska ställningstaganden hos författare som Verner von Heidenstam och Gustaf Fröding och inte minst hur Friedrich Nietzsches tankar om den över vardagen upphöjda övermänniskan lät sig sammanlänkas med renässansens framhävande av individen. Renässansbegreppet framhölls även som ett modernitetstecken, som en trotsig utmaning mot det som Heidenstam benämnde »grävädersdikten«, och epokens föreställt lössläppta, obekymrade hållning i moraliska frågor var också ett drag som yngre svenska författare med radikala ambitioner kunde framhäva till de konservativas förargelse. Så kunde August Strindberg en smula avundsjukt tala om »kleptomannen Heidenstam, som griper hela kakan som vi bakat, och hälsas som Renässansmannen, oaktat jag skrivit Lifsglädjen, Giftas I, Hemsöborna och Modernt Drama«.

*Den farliga renässansen* beskriver väl hur Italien under 1800-talet fungerade som en projektyta för en mängd olika idéströmningar och föreställningar i tiden. Det var ett populärt resmål för kulturellt intresserade personer med dess kopplingar bakåt till antikens Rom och vidare till samtidens gotiska skräckskildringar, som i sin tur kontrasterade mot de leende vackra landskapen och de storslagna städernas färgprakt. Lewan framhåller också hur under första hälften av 1800-talet det framförallt var Rom som utgjorde målet för författarnas och konstnärernas vallfarter, medan efter Italiens enande 1871 Florens istället kom att träda fram som den stad där föreställningar om historiska epoker och samtidens Södern sammansmäl-

te. Italien var ju i hög grad just ett föreställt land, en imaginär, sydländsk plats befolkad av fantasier, förstärkta av konstens och litteraturens bilder, kontrasterande mot ett kyligt Norden. Lewan visar också mycket övertygande hur fruktbart detta renässans-Italien verkligen var för de svenska författarna, både som stöd för teorier om individens, och i synnerhet om konstnärens autonomi, men också, som i fråga om Pär Lagerkvists *Dvärgen*, ett avskräckande exempel på hur ett samhälle som sätter den extrema individualismen i centrum verkligen ser ut och vilka konsekvenser det får.

Det är den ingående analysen av *Dvärgen* som är bokens starkaste parti, då Bengt Lewan där framför en i förhållande till tidigare forskning något avvikande tolkning av Lagerkvists text. Han understryker vikten av att det är just renässansen som Lagerkvist valt som fond för sin berättelse, att detta val sammanhänger med denna epoks individualistiska människosyn snarare än att bara utgöra en historisk fondtapet med särskilt livliga och klara färger och att *Dvärgen* drar parallellerna mellan denna tid och 1900-talets krigshärjade Europa på ett mycket klarsynt sätt. Framförallt visar Lewan hur framställningen av den av tidigare forskning helt och hållet sympatisk uppfattade Bernardo – ett lätt maskerat porträtt av Leonardo da Vinci – i själva verket inrymmer en betydligt mer kritisk diskussion om konstnärens ansvar och den kreativa nyfikenhetens likgiltighet inför det mänskliga lidandet.

Även läsningen av Hjalmar Bergmans *Savonarola* är givande och intressant, om än något mindre utförlig än Lagerkvistanalysen. Här tar Lewan upp berättarinstansens funktion och position hos Bergman och visar tydligt hur valet av den aktade – men kylige – borgaren och skeptikern Vespucci får konsekvenser för framställningen av renässansen, både som historisk epok och i förhållande till samtidens föreställningar om denna tid.

Läsningarna av dessa två verk är de mest utförliga och nyanserade i Lewans bok, vilket

uppenbart motiveras av att både Lagerkvist och Bergman problematiserar renässansbegreppet samtidigt som de belyser drag i det som går att spåra bakåt i tiden. I en bok som har till syfte att ge en översiktsbild av ett begrepps väg in i och igenom den svenska litteraturen kan naturligtvis inte så stort utrymme avsättas åt analyser av enskilda verk, och det är en nödvändighet att göra ett urval. Samtidigt tenderar en del av läsningarna av andra verk något åt innehållsreferatet, och det samlade intrycket blir att en mängd texter huvudsakligen får fungera som exempel på olika tendenser i föreställningar om renässansen, men där en fördjupning saknas.

En annan invändning som kan göras mot *Den farliga renässansen*, är att Lewan tydligare kunde ha problematiserat renässansindividualismens genusaspekter och diskuterat de implikationer framhållandet av de typer som omnämndes i början – konstnären, frihetskämpen och stråtrövaren – fick för konstruktionerna av och förhandlandet kring maskuliniteter under 1800-talet. Det vill säga, hur förhöll sig de – manliga – svenska författare som Lewan tar upp, till de maskulinitetsideal som dessa individtyper ställde upp? I skiftet mellan 1880- och 1890-tal kom ju den samhällsengagerade litteratur, där många kvinnliga författare etablerat sig med tydliga egna röster, att alltmer utmanövreras till förmån för en mer individcentrerad, estetiserande norm. Då den individ som framför allt kom att stå i centrum kunde identifieras som en man, hade det varit intressant om det reflekterats mer kring förhållandet individ-kön. Lewan berör på ett par ställen kopplingarna mellan renässansens starka kvinnogestalter och samtidens Nya kvinna, som exempelvis i läsningen av Per Hallströms drama *Bianca Capello* från 1900. Han skriver om att i »kvinnofrigörelsens tid var det naturligt att erinra om kvinnors insatser i gångna tider« och nämner i sammanhanget två artiklar ur tidskriften *Dagny*. Han framhåller också ett par tydliga kvinnliga individer under renässansperioden i Italien, men i övrigt får kvinnorna mestadels

utgöra bifigurer såsom väna jungfrur som faller offer för skurkar i olika skepnader, någon gång en furstinna eller en kurtisan. Till de fåtåliga undantagen hör den Bianca Cappello som skildras i Per Hallströms drama med samma namn, samt en roman av Hélène Welinder.

Vad gäller de internationella influenserna så omnämns en så inflytelserik författare som Mme de Staël endast i en bisats i ett stycke som för övrigt handlar om Georg Brandes, trots att de Staëls roman *Corinne ou l'Italie* var ett av de första verken som tog upp Italiens betydelse för konst och litteratur, från antik och renässans och vidare till samtiden. Detta verk var dessutom en bästsäljare under hela 1800-talet och översattes till svenska bara ett år efter publiceringen på originalspråket, något som med stor säkerhet påverkade de svenska författarnas föreställningar om Italien. Det är med andra ord ett något ensidigt androcentriskt synsätt som Lewan anlägger på renässansens inflytande på den svenska litteraturen. Så framstår inte bara renässansen som en i stort sett helt och hållet maskulint präglad epok, utan även den svenska litteraturen under 1800-talet framställs som huvudsakligen befolkad av manliga författare, vilket är en något missvisande bild, även när det gäller de författare som influerats av renässanslitteraturen.

Detta är synd på en i övrigt så sympatiskt inbjudande och tillgänglig bok. En ökad problematisering av just individualismens implikationer i förhållande till genus skulle kunnat göra boken både mer aktuell och potentiellt mer långlivad än vad som nu är fallet. Som det är nu blir helhetsintrycket något ensidigt, med just känslan av att väsentliga aspekter saknas, som skulle ha kunnat göra bilden av renässansens väg in i och igenom den svenska litteraturen mer nyanserad.

Vad gäller verkets fysiska utformning så är det en vacker och generös bok Bengt Lewan har skrivit, rikt illustrerad med många färgbilder och en hel del svartvita. *Den farliga renässansen* är också sympatiskt tillgänglig i sin utform-

ning med ett pedagogiskt upplägg där de många litterära exemplen, både från välkända verk och mindre bekanta, sammanfogas med åskådliggörande historiska kommentarer på ett klart och behagligt språk. Texten är satt med spatiösa, läsarvänliga marginaler och utan noter. Istället har referenserna samlats i korta bibliografiska notiser längst bak i boken, något som också kan bidra till att boken får en räckvidd utanför den huvudsakligen akademiska läsekretsen.

Vad som däremot får betraktas som en miss från formgivarens sida är textningen av själva titeln på skyddsomslaget: det vita snirkliga typsnittet är närmast oläsbart mot den brokiga bakgrund som Medicéernas Florens utgör, vilket är synd på en annars så fin bok. Titeln i sig förefaller också något missvisande, då renässansen som den uppfattades av de svenska författarna inte framstår som så särskilt farlig – även om en viss ironi naturligtvis kan anas, syftande mot de reaktioner som den renässansinspirerade litteraturen kunde väcka hos motståndarna.

*Anna Cavallin, doktorand vid Institutionen för litteraturvetenskap och idéhistoria, Stockholms Universitet*

## Lovecraft

**Michel Houellebecq, *H. P. Lovecraft : Emot världen, emot livet* (1991)**

*övers. Kennet Klemets, Stockholm, Fischer & Co, 2005.*

**Mattias Fyhr, *Död men drömmande: H. P. Lovecraft och den magiska modernismen***

*Lund, Ellerströms, 2006.*

Den internationella forskningen om engelskspråkig skräckfiktion och gotisk litteratur har varit intensiv de senaste decennierna med hundratals avhandlingar, artiklar och populärvetenskapliga arbeten per år. Genreteoretiska och narratologiska undersökningar har visat hur komplex skräckgenren är medan genusteoretiska och psykoanalytiska studier har gett nya perspektiv på en mängd författarskap. Intresset

för skräckförfattare som Ann Radcliffe, Mary Shelley, Bram Stoker och Edgar Allan Poe har dessutom lett till nyutgivningar och nyöversättningar. I Sverige har exempelvis förlaget Hammarström nyligen gett ut Poes *Samlade noveller*, Shelleys *Den sista människan* och Radcliffes *Udolphos mysterier* i nya svenska översättningar med informativa för- eller efterord av svenska litteraturforskare.

En av de klassiska gotiska skräckförfattarna som fram till nu i någon mån har hamnat på undantag är amerikanen Howard Phillips Lovecraft (1890–1937). Många kritiker har ansett att hans verk är av sämre litterär kvalitet än hans landsman Poes. Därtill har forskarna inte lika självklart som med Poe kunnat placera hans romaner och berättelser i den gotiska traditionen. De har ansetts för egenartade och obegripligt modernistiska med okulta inslag och science fiction-liktande lösningar. Själv har Lovecraft i sin långa filosofiska essä *Supernatural Horror in Literature* (1925–1926) hävdad att god skräcklitteratur bör väcka »kosmisk fruktan«, en känsla som enligt honom kan liknas vid en religiös vördnad inför okända krafter och makter. Hur stort inflytande essän har haft på publiken och forskningen är svårt att avgöra. Däremot är det tydligt att hans litterära verk fram till idag främst har intresserat Science Fiction-läsare och ockultister.

Det förefaller dock som om intresset för Lovecraft har vaknat på senare år, inte minst i Europa. Redan 1991 publicerade den franska författaren Michel Houellebecq sin långa essä *H. P. Lovecraft: Contre le monde, contre la vie*. Åtta år senare kom dem finske filosofen Timo Airaksinens *The Philosophy of H. P. Lovecraft: The Route to Horror* (1999). Under de senaste fem åren har det i Sverige publicerats flera uppsatser i antologier och tidskrifter av exempelvis Aase Berg, Jens Heimdahl, Richard Berghorn och Mattias Fyhr. Nu har dessutom Houellebecqs essä kommit i svensk översättning av Kennet Klemets med titeln *H. P. Lovecraft: Emot världen, emot livet*. Därtill har Mattias

Fyhr kommit med den första längre svenska studien om Lovecraft, *Död men drömmande: H. P. Lovecraft och den magiska modernismen*.

Båda dessa böcker ger uttryck för den fascination Lovecraft och hans verk kan väcka hos läsare. Men även om de har detta gemensamt finns det desto mer som skiljer dem åt: Houlebecqs bok är en fransk essä som snarare ger uttryck för författarens personliga förhållande till ämnet än redovisar fakta. Fyhres *Död men drömmande* är en faktsäckad svensk akademisk avhandling, där allt som går att belägga redovisas och dokumenteras. Trots dessa olikheter kompletterar de båda verken varandra på ett berikande sätt.

HOULLEBECQ INLEDER sin bok med att konstatera att vi människor behöver ett effektivt motgift mot alla former av realism och att vi dessutom behöver fiktion som kompensation för ett bristfälligt liv. Kanske är det just därför som Houlebecq i förordet motvilligt bekänner att han sedan tonåren ständigt återvänder till det han kallar Lovecrafts »stora texter«, trots att de egentligen inte motsvarar hans litterära preferenser. En förklaring till Lovecrafts tjuvkraft tycks för Houlebecq ligga i att Lovecrafts texter är mytiska; Lovecraft serverar läsaren en grundläggande och populär myt. Hans texter fungerar därför som rituell litteratur, »en ritual som läsaren otåligt väntar på, som han återser med växlande glädje, var gång förförd av en nu upprepning i obetydligt annorlunda ordalag, något som han uppfattar som ännu en fördjupning« (s. 23).

Houlebecqs bok tar sin utgångspunkt i två för honom själv överraskande upptäckter: Lovecrafts tydliga materialism och rasism. Enligt Houlebecq såg Lovecraft aldrig sina berättelser och myter annat än som fantasiprodukter, samtidigt som de ger uttryck för hans övertygelse om den anglosaxiska människans överlägsenhet och rädsla för andra raser. Houlebecq återkommer ständigt till bilden av Lovecraft som materialist och rasist i sin tredelade essä. I den

första delen »Ett annat universum«, där han ger en allmän karakteristik av Lovecraft och hans författarskap, konstaterar han exempelvis att Lovecrafts skräck är strikt materiell, och att hans stora monster, »Cthulhu«, precis som vi människor bara består av en uppsättning elektroner. Det är endast på grund av slumpmässiga omständigheter i kosmos som han, enligt Lovecraft, har blivit utrustad med större makt och handlingsförmåga än vi vanliga människor.

I andra delen »Angreppstekniker« ligger fokus på Lovecrafts texter, och Houlebecq visar hur berättelserna snarare kan liknas vid arkitektur än måleri med en mer utarbetad komposition än miljö- och personteckning. Om Houlebecq redan i första delen har konstaterat att Lovecraft i grunden var rasistisk och reaktionär med puritanska hämningar återkommer han här till att konstatera att pengar och sex aldrig förekommer i hans berättelser. Det senare bekräftas delvis av att det i Lovecrafts berättelser sällan förekommer några kvinnor. Inte ens den som verkligen letar kan hitta mer än två kvinnliga bipersoner i hela författarskapet.

I tredje delen, »Förintelse«, är det Lovecrafts biografi som Houlebecq vänder blicken mot och han konstaterar här att Lovecraft utgör ett strålande exempel för alla som vill misslyckas med sina liv. Han redovisar inledningsvis hur litteraturkritikerna föraktade Lovecrafts litterära stil och hur Lovecraft – trots sin popularitet hos dåtidens publik – ständigt befann sig i penningnöd på grund av att han inte förmådde ta betalt för sina texter. Det som Houlebecq dock mest uppehåller sig vid är Lovecrafts oväntade och korta äktenskap med Sonia Haft Greene, vilket tycks vara en av de få påtagliga tilldragelserna i Lovecrafts annars så synbart innehållslösa liv. Avslutningsvis konstaterar Houlebecq att Lovecraft i dag skulle ha varit »en missanpassad ensling«, en bakåtsträvande reaktionär som avskydde allt vad frihet och demokrati står för i dagens amerikanska samhälle. Han skulle aldrig, enligt Houlebecq, kunna förlika sig med vår tids sätt att mäta en män-

niskas värde utifrån hennes ekonomiska och sexuella framgångar.

Houllébecqs essä kan liknas vid en elegant väv, där essärförfattarens personliga upplevelser av Lovecraft och hans texter vävs samman med reflektioner om Lovecrafts litterära teknik, biografi och personliga åsikter, så som de framkommer i brev och andra autentiska dokument. I förordet inleder han med att konstatera att han egentligen skrev boken som ett slags roman, där alla återgivna fakta och citat måste vara korrekta. Efter avslutad läsning är man som läsare böjd att hålla med. *H.P. Lovecraft: Emot välden, emot livet* är snarare en roman om och av Houllébec än en vetenskapligt dokumenterande studie om Lovecrafts biografi och författarskap, även om Lovecraft och hans texter ständigt är närvarande som föremål för intressanta påpekande och slutsatser. Trots detta lyckas Houllébec fånga och förmedla oerhört mycket om Lovecrafts litterära universum och ställa det i relation till vad som är känt om hans biografi. Den läsare som vill få en introduktion till Lovecraft och skräckmytologi kan med fördel rekommenderas Houllébecs bok.

DET INFLYTANDE som Houllébecqs essä redan har haft bekräftas inte minst av Mattias Fyhrs studie *Död men drömmande*. Fyhr hänvisar upprepade gånger till Houllébec för att hävda Lovecrafts ställning som god skräckförfattare i jämförelse med Edgar Allan Poe, samt för att bekräfta Lovecrafts livströtthet och vägran att kommersialisera sig och sitt författarskap. Liksom Houllébec ägnar Fyhr ett avsnitt åt Lovecrafts biografiska liv och hans textvärlds mytologi, och liksom Houllébec tecknar Fyhr – om än med viss reservation – Lovecraft som en livshatande rasist med intresse för kosmos.

Men till skillnad från Houllébec är det Lovecrafts förhållande till ockulta föreställningar och samtida ockultism som står i centrum för Fyhrs studie. I det biografiska kapitlet redogör Fyhr ingående för Lovecrafts intellektuella utveckling och påverkan av andra författare,

tänkare och idéströmningar. Förutom att Fyhr diskuterar hur Lovecraft tog intryck av tidigare skräckförfattare som Poe, redovisar han hur Lovecraft läste och förhöll sig till samtida författare som T. S. Eliot. Den enda modernist han personligen tycks ha umgåtts med är emellertid, enligt Fyhr, Stephen Crane.

Det som tar störst utrymme i det biografiska avsnittet är Lovecrafts kontakter med ockultistiska kretsar och deras medlemmar. Fyhr redogör för hur Lovecraft efter 1925 kom i kontakt med olika personer som på ett eller annat sätt hade förbindelse med ockultistiska organisationer eller verksamheter och hur han alltmer kom att läsa litteratur inom området, t.ex. Sir Oliver Lodges *Raymond, or Life and Death* (1916) och Camille Flammarions *Haunted Houses* (1924).

Även i avsnittet »Lovecrafts mytologi« märks Fyhrs intresse för att placera in Lovecraft i samtidens idéströmningar. Han vill se Lovecraft och hans verk utifrån samtidens modernism, populärlitteratur och ockultism, för att visa hur litteratur, naturvetenskap och ockultism samverkar vid sekelskiftet 1900. Inledningsvis konstaterar Fyhr att Lovecrafts mytologi bygger på uppfattningen om att universum rymmer varelser och krafter som är helt överlägsna människan och inte kan definieras utifrån mänskliga kategorier. I detta sammanhang redogör han för Lovecrafts Cthulhu-mytologi, hur den tar sig uttryck i hans verk och vilket inflytande den får för andra författare och konstutövare. Liksom Houllébec anser dock Fyhr att det snarare är arkitektur och landskap än karaktärerna som är viktiga i Lovecrafts verk och liksom fransmannen poängterar Fyhr Lovecrafts besatthet av språk och text, vilket också illustreras upprepade gånger i Fyhrs studie när han redogör för Lovecrafts namnsymbolik och försök att återge totalt främmande eller bortommänskliga språk.

Det som utmärker Fyhrs bok är att han med en imponerande överblick och sakkunskap utreder Lovecraft i relation till dåtidens litteratur

och författare. Han behandlar ingående Lovecrafts förhållande till och påverkan av exempelvis välkända skräckförfattare som Poe och Machen, samtidigt som han lyckas belägga att Lovecraft också beundrade dåtidens moderna författare som Eugene O'Neill, liksom svenska författare som August Strindberg och Selma Lagerlöf. Han redogör också övertygande för hur Lovecrafts mytologi har intresserat andra författare, konstnärer och musiker. Han jämför Lovecrafts texter med latinamerikanen Jorge Luis Borges, redogör för fransmannen Jacques Bergiers introduktion av Lovecraft i Frankrike, hur Lovecraft först introduceras för den svenska publiken i *Jules Verne-Magasinet* 1940 och hur även texter av svenska författare som Fröding och Strindberg kan sättas i relation till Lovecrafts textvärld. Med en mängd exempel visar Fyhr hur Lovecrafts texter har inspirerat bildkonstnärer, som exempelvis Hans Arnold, till illustrationer av hans verk. Därtill visar han hur Lovecraft har inspirerat till tecknade serier i exempelvis den franska tidningen *Métal Hurlant*.

I samband med Lovecrafts inflytande på eftervärlden utreder Fyhr inte bara hans litterära och konstnärliga betydelse utan också hur han har blivit välkänd inom kaosmagin, hans relation till teosofi och hans plats inom ockult vetenskap och vetenskaplig ockultism. Här ges en ingående skildring av kända teosofier, vetenskapligt inriktad ockultism som mesmerism, spiritism och telepati, samtidigt som Fyhr placerar in Lovecraft och hans texter i dessa strömningar. Det rika bildmaterialet illustrerar också väl tidens tankeströmningar och dess intresse för spiritistiska experiment, ekoplasma och astralkroppar.

Detta försök till contextualisering av Lovecraft märks också i Fyhurs avsnitt om monstret, där han jämför Lovecrafts monster med tidigare författares gestaltningar, allt från Mary Shelleys Frankenstein's monster till Jan Fridegård självbiografiska jag i *Den gåtfulla vägen*. Han diskuterar också hur andra forskare och filosofer har behandlat Lovecrafts monster, exempel-

vis den franske filosofen Gilles Deleuze förespråkande av Lovecrafts »monster-blivande«. Detsamma gäller när han redogör för Lovecrafts sätt att återge monstrets bortommänskliga språk. Förutom att illustrera hur detta språk återges och dess förbindelse med religiösa rituella uttryck och olika antaganden om de dödas kommunikation inom spiritism, visar Fyhr hur andra författare – från antiken till modern tid – har arbetat med att återge främmande språk och kommunikationssystem.

För den läsare som är intresserad av Lovecraft, hans litterära kontext och ockultism är Fyhurs studie en guldgruva. Ockultismens historia och dess förgreningar under 1800-talet och det tidiga 1900-talets behandlas ingående med en mängd exempel och belägg. Det rika bildmaterialet adderar ytterligare till framställningen med intressant information. Här refereras och citeras en mängd av Lovecrafts litterära texter, brev och anteckningar, samtidigt som de sätts i relation till ett stort urval andra såväl internationella som svenska författares texter. Fyhr drar sig inte för att jämföra Lovecraft med Strindberg, Lagerlöf och Lagerkvist och helt plötsligt framstår nya kulturella strömningar och sammanhang där även svensk litteratur har en given plats.

Fyhr håller alltså verkligen vad han lovar i inledningen, när han deklarerar att han vill belysa Lovecraft »ur ett bredare kulturellt spektrum, utifrån hans tid och dess populärkultur i form av t.ex. skräcklitteratur, dess finkultur i form av modernism samt dess blandningar av naturvetenskap och ockultism« (s. 10). Men det som är Fyhurs styrka är också hans svaghet. Den informationsrika framställningen med 1326 slutnoter och en mängd infogade citat på engelska får läsaren att drunkna i detaljer och detta gör det ibland svårt att komma i håg den inledande frågeställningen. Ibland försvinner Lovecraft och hans texter i mängden av andra författare och idéhistoriska strömningar.

Det som utmärker Fyhurs studie är alltså att han mer förevisar än analyserar och tolkar. Vad



som saknas är en inträngande analys av Lovecrafts textvärld och dess egenheter. Författarskapet placeras in i en kontext men dess plats i sammanhanget beläggs inte utifrån Lovecrafts enskilda texter. Läsaren har efter avslutad läsning lärt sig massor om samtidens ockultistiska idéströmningar och den biologiska personen Lovecrafts förhållande till sin tids litteratur, konst och idévärld. Likaså har läsaren fått en mängd mer eller mindre väntade och oväntade exempel på Lovecrafts inflytande på senare tiders kultur. Att Fyhr är väl inläst på området är uppenbart. Att han dessutom är angelägen att dela med sig av detta är också tydligt. Hans studie hade dock blivit mer läsvänlig och lättillgänglig om han tydligare hade selekterat och sorterat bland sitt rika material.

Det är denna brist på koncentration som gör att den läsare som förväntar sig en djupdykning i Lovecrafts texter känner sig en aning besviken och otillfredsställd med Fyhirs konstaterande att Lovecraft är »en intim del av sitt verk, lika mystisk som någon av hans huvudpersoner«

(s. 114). Efter avslutad läsning återstår den grundläggande frågan: vad utmärker Lovecrafts texter, vad ger de uttryck för och hur kan de tolkas? När Fyhr exempelvis understryker att Lovecraft skildrar en typ av »monstruös transcendens« i sina verk (s. 195) övergår han inte, som förväntat, till att visa hur detta sker, utan fortsätter istället med att peka på kända monster hos andra tidigare eller samtida författare. När han återkommer till Lovecrafts verk är den ursprungliga frågan glömd och hur exemplen på olika monsterrepresentationer i Lovecrafts texter belyser monstruös transcendens är inte självklart. Om Houllébecq klassificerar Lovecrafts litteratur som fantasy, tycks Fyhr mest se den som en spegel för en mångfacetterad och komplex tidsepok. Hur svårt det än är att definiera och tolka Lovecrafts texter vore det dock intressant med en diskussion kring problemet. Detta överlämnar emellertid Mattias Fyhr till andra forskare att ta sig an.

*Docent Yvonne Leffler, Göteborgs Universitet*

# TIDSKRIFT FÖR LITTERATURVETENSKAP

Redaktörer: Camilla Brudin Borg & Anders Johansson (ansv. utg.)

Redaktion: Björn Andersson (Kassör & prenumerationsansvarig), Kristina Hermansson & Lena Ulrika Rudeke (ansvariga Tema performativitet), Christer Ekholm & Rikard Ericsson (kritikansvariga), Johanna Lundström, Nils Olsson, Olle Widhe

Litteraturvetenskapliga institutionen

Göteborgs universitet

Box 200

405 30 Göteborg

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

Tel: 031-786 45 59

Tidskriften utges av Föreningen för utgivandet av Tidskrift för litteraturvetenskap, Lund.

Medlemskap i föreningen kan erhållas mot en avgift av 10 kr.

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

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

Sättning: Richard Lindmark

Tryck: Munkreklam AB

ISSN: 1104-0556

## Skribentinformation

Vi välkomnar alla texter av litteraturvetenskapligt intresse. Artiklar får vara högst 50 000 tecken (inklusive blanksteg och slutnoter). Artiklar till debattavdelningen kan vara markant kortare. Texten ska vara så ren som möjligt (inga onödiga indrag). Noter utformas så att en separat litteraturförteckning inte behövs, och numreras i löpande följd som slutnoter. Citat på andra språk än svenska och engelska bör översättas. Utförliga instruktioner finns på tidskriftens hemsida (<http://tfl.lit.gu.se>).

Texter skickas som bifogade dokument via e-post till tidskriftens adress: [tfl@lit.gu.se](mailto:tfl@lit.gu.se). Filformatet bör vara ».doc« eller ».rtf«. Eventuella bilder, tabeller eller figurer bifogas på separat blad och i digital form (bildupplösning 300 dpi). Till artikeln fogas också en kort beskrivning av dig själv, med titel, ämnesområde, institutionstillhörighet, pågående forskning och eventuellt andra relevanta uppgifter.

## Prenumerationer & lösnummer

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

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

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

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

Plusgiro 63 90 65-2

IBAN: SE47 9500 0099 6034 0639 0652

BIC: NDEASESS.



(JA: KLÄR  
ja klär av mej na:+aken:)  
HÄ:R E: JA  
(JA: KLÄR  
ja klär av mej na:+aken:)  
HÄ:R E: JA  
(JA: KLÄR)  
a: a [a: a:+a:v mej na:+ake+e:+en:  
[(A:::)  
HÄR STÅR JA  
NAKEN FÖR [(@dej::: je+e je he he:+e: je he  
he+e:j:::@)  
[(JA: KLÄR (.) ja klär av mej na:+ake:+e+en)  
@Juh:+hu hu: (.) Juh:+hu hu:@  
För [(dej:::je+e je he he:+e: je he he+e:j:::)  
[(JA: KLÄR (.) ja klär av mej na:+ake:+e+en)