



2007:3

TIDSKRIFT FÖR LITTERATURVETENSKAP

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

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

Litteraturvetenskapliga institutionen

Göteborgs universitet

Box 200

405 30 Göteborg

E-post: 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

Sättning: Richard Lindmark

Tryck: Munkreklam AB

ISSN: 1104-0556

2007:3

Reflektion/Konfrontation/Diskussion	3
Replik på enkät i <i>TFL</i> 2007:1-2	
Roland Lysell	
Kanon och kanoner. En e-postdiskussion	
Eva Haettner Aurelius, Amelie Björck, Stefan Jonsson, Mats Malm, Lena Ulrika Rudeke	
Kronolibidinal läsning	23
Martin Hägglund	
Berget, ynglingen och solen	39
Ann-Sofi Ljung Svensson	
Det rituella samförståndet	57
Rikard Schönström	
Skripen och oskripen lag	71
Elise Iuul	
Reception/Bevakning/Kritik	85
Dan Brundin, Sara Danius, Isabelle Daunais, Torbjörn Forslid, Birgitta Johansson, Maria Jönsson, Christian Lenemark, Claudia Lindén, Toril Moi, Birgitta Theander, Sten Wistrand, Mia Österlund	

Rättelse

Copyright-uppgifterna till Jacques Rancières artikel »Litteraturens politik« saknades i *TFL* 2007:1-2: © Editions Galilée, Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, 2007.

REFLEKTION/ KONFRONTATION/ DISKUSSION

Replik på enkät i *TFL* 2007:1-2

Roland Lysell (1948) är professor i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet. Han disputerade 1983 på avhandlingen *Erik Lindegrens imaginära universum*, och har sedan dess bland annat publicerat monografin *Erik Johan Stagnelius: Det absoluta begäret och själens historia* (1993).

Kanon och kanoner. En e-postdiskussion

Amelie Björck (1973) är doktorand i litteraturvetenskap vid Lunds Universitet samt kritiker i *GP*. I sin avhandling undersöker hon hur »den svenska familjen« skildrats i radions seriedramatik från 1930-talet till idag. I vår publicerar hon en bok om Sonja Åkesson på Natur & Kultur.

Eva Haettner Aurelius (1948) är professor i litteraturvetenskap vid Lunds universitet. Arbetar inom projektet Kvinnors brev, samt med en monografi om Birger Sjöbergs *Kriser och kransar*.

Stefan Jonsson (1961) är litteraturkritiker i *Dagens Nyheter* och docent vid Tema etnicitet, Linköpings universitet. Hans senaste bok *Tre revolutioner* utges inom kort i engelsk översättning på Columbia University Press

Mats Malm (1964) är professor i litteraturvetenskap vid Göteborgs universitet och föreståndare för Litteraturbanken.se. Hans senaste bok är *Det liderliga språket* (Symposion, 2004).

Lena Ulrika Rudeke (1962) skriver avhandling om Evert Taubes självscenättningar inom projektet Författarbiografiska fakta och fiktioner vid Göteborgs universitet. Ingår i *TFL*:s redaktion.

TFL 2007:1-2 finns en enkät om hur synen på litteraturvetenskap och vetenskaplig skicklighet kommer till uttryck i dagens tjänstetillsättningssystem samt hur rådande system för tjänstetillsättning skulle kunna förbättras. Man frågar också vilka aspekter av vårt ämnes villkor som ligger till grund för det avgivna enkätsvaret. Till skillnad från den enkät i *TFL* 1993:4 och 1994:1 som man hänvisar till fokuserar man nu inte själva validitetsproblemet.

Det har självfallet sin orsak. 1993-94 kunde ännu »säkra och konsekvensrika resultat« och »vetenskaplighet« spelas ut mot »modern teori«. Idag när den metodiska pluralismen inom humaniora torde vara oomstridd kan på sin höjd det gedigna ställas mot det originella, trots allas vår vetskap om att stora 1900-talshumanister som Hans-Georg Gadamer, Peter Szondi och Paul Ricœur var såväl gedigna som originella. Blott i något av inläggen skimtar det föregivet nya essäistiska vetenskapsideal, vilket kom till uttryck i en pressdebatt för något år sedan, som alternativ och i A. Forssbergs Malms inlägg avvisas det kraftfullt. Dagens litteraturforskare förefaller inse att de förr så kallade moderna teorierna rymmer lika höga krav på precision i argumentationen som de på den tiden vedertagna teorierna, om än av annan art. Vi har också kunnat glädja oss åt en expansion av ämnet under det senaste decenniet och en avsevärt förhöjd kvalitet på ansökningar till forskarutbildning. Möjligen kan man med viss oro konstatera att initiativ till estetisk-filosofisk debatt numera oftare kommer från film-, medie- och allmänestetiska institutioner än från litteraturinstitutioner. Vem av oss vill inte skriva under på kriterier för vetenskaplig skicklighet som »bredd, originalitet, analytisk skärpa och teoretisk kringsyn« (A. Cullhed) eller »[l]järdom och grundlighet« och »uppslagsrikedom, kreativitet och originalitet« (M. Petersson)?

Flera debattörer (S. Danius, S. Helgesson) påtalar värdet av att byta lärosäten och faran för inavel i miljöer där akademiker tillbringar

hela sin yrkesverksamma tid. De har rätt i detta, men hur många av oss är egentligen benägna att flytta? Utlandserfarenhet lovordas med rätta, men i kraft av egen utlandserfarenhet kan jag intyga att Sverige inte är ensamt om ankdammsmiljöer.

Mer förvånas jag över yttrandena om sakkunnigutlåtanden. Sedan debatten 1993-94 har jag innehaft olika roller i ett större antal ärenden, som sökande såväl som sakkunnig, i Sverige såväl som utomlands. 1993 påtalade Bengt Landgren vikten av »att tillsätta flera sinsemellan olik tänkande sakkunniga och att ge dessa god tid«. 2007 önskar sig flera debattörer »snabbare handläggningstider«, trots att de förespråkar rättvisa och oväld bland de sakkunniga. Jag tror att detta är omöjligt. Garanti av rättssäkerheten i processen måste prioriteras framför tidsaspekten.

Lyckligtvis har befordringsreformen 1999 gjort att professorstillsättningar inte längre har samma ödesdigra karaktär som de hade tidigare. Tidigare, åtminstone fram till 1970-talet, när akademisk konsensus i stort rådde inom vårt ämne, kunde man lätt följa de sakkunnigas argumentation. De senaste båda decennierna, kanske även beroende på ökad lokal ansvarighet, har det blivit allt svårare att göra detta. Ett exempel: ena gången lovprisades administrativ erfarenhet, andra gånger förtiger man att den utvalde saknar dylik.

Nu måste vi i stället fokusera tillsättningen av lektoraten mera. Lektorer kan numera söka befordran, men lektoraten har blivit mer sällsynta. En gång i tiden tillsattes lektoraten ofta med lokala sakkunniga, vilket man numera undviker. Man bör, för att värna om rättssäkerheten även i dessa tillsättningsärenden, förvissa sig om bredd och mångfald bland de sakkunniga. Att forskarassistenttjänster utgör ett kvalificerat sällningsinstrument vad gäller karriären är däremot inte nytt; den som får en sådan tjänst kan skriva en andra bok, den som inte får en sådan eller liknande tjänst hänvisas till en orolig tillvaro. Därför behövs minst tre sak-

kunniga för tillsättning av såväl lektorat som forskarassistenttjänster, i synnerhet som antalet sökande ökat.

Några av enkättagarna (M. Karlsson, L. Larsson) vill helt eller delvis utestänga pensionerade forskare från sakkunniguppdrag. Självfallet är detta fördomsfullt. Belästa och vidsynta personer, liksom halsstarriga och inskränkta sådana, finns i alla generationer. Att hämta sakkunniga från andra nordiska länder är ibland befogat, ibland ett vågspel, då vårt eget system officiellt (obs! endast officiellt) i motsats till flera utländska saknar spelrum för rent godtycke. Som sakkunnig i ett annat nordiskt land är man visserligen inte involverad i de nationella intrigena, men faktiskt också mer manipulerbar då man får information från färre håll.

Det är viktigt att humaniora i allmänhet och litteraturvetenskap i synnerhet med tanke på dagens nya generation av unga forskare bygger upp ett genomskinligt, konsekvent och rättvist system för tjänstetillsättning. Två debattörer, S. Danius och M. Karlsson, påtalar nuvarande missförhållanden med inlasningar. Riktigheten i detta är lätt att intyga. Vissa personer bedöms tjogtalet gånger under en karriär, medan andra tycks glida fram genom reformerna utan offentlig bedömning. Nyligen kunde man konstatera ett fall där en person utan att disputera lyckades bli universitetslektor, professor, prefekt och dekanus före pensioneringen. Sådant måste undvikas i framtiden.

Värdet av pedagogiska meriter måste tydliggöras och får inte bli föremål för sakkunnigas godtycke. I tjänsteutlysningar idag återfinner man ofta formuleringen »vid tillsättningen kommer särskild vikt att fästas vid vetenskaplig och pedagogisk skicklighet i lika mån« e.d., men i sakkunnigarbetet skjuts sedan det pedagogiska helt eller delvis åt sidan. Det är i vårt eget intresse att utreda hur pedagogisk skicklighet bör definieras vad gäller humaniora. I akademiska sammanhang kan det ju inte bara vara fråga om ett slags »teaching portfolio« med kursuppläggningar och utvärderingar el-

ler en allmän talang att föreläsa för massorna, utan det måste handla om förmåga att handleda doktorander till disputation, uppsatsförfattare till färdig uppsats och att stimulera grundstudenter att fortsätta sina studier. (Jag har till och med upplevt en diskussion där en person kritiserats för att ha suttit i stället för att röra sig i rummet under en provföreläsning.) Provföreläsningar och intervjuer fungerar dessvärre mera som tillhyggen för sakkunniga att komma åt icke önskvärda sökande än som pedagogiska bevis. Vi vet ju alla att det är det dagliga ihärdiga arbetet som i sak avgör om en akademisk lärare fungerar eller inte.

Än viktigare för framtiden än att driva polemik åt ena eller andra hållet om pedagogikens värde är att påtala att det för en ung forskare idag måste betraktas som livsavgörande att få veta vad hans eller hennes undervisning meritmässigt kan vara värd. Något liknande gäller även administrativa erfarenheter av typen symposieorganisering med mera. Valet kan för många stå mellan att fortsätta forska utan anslag med hjälp av tillfällighetsarbete eller att engagera sig i en universitetspedagogisk verksamhet med ringa forskningsmöjligheter. När det som upplevs som dagligt (och ibland nattligt) slit med undervisning inte ger någon utdelning trots direktiv i en utlysning blir många besvikna. Vi måste komma bort från en situation där en utlysningstext säger en sak och ett tillsättningsförfarande en annan.

Tyvärr påtalar ingen det uppenbara missförhållandet vad gäller överklaganden. Även förr gick få överklaganden igenom, nu tycks de ha blivit ännu färre och på Överklagandenämnden för högskolan sitter jurister som i huvudsak intresserar sig för formella fel som eventuellt begåtts. I stället borde man göra till rutin att om ett ärende a) överklagats av en meriterad sökande b) oenighet funnits bland de sakkunniga eller under tillsättningsprocessens gång, så skulle ärendet, vad gäller den som föreslagits till tjänsten och den eller de som överklagats, bli föremål för ny bedömning av nya personer.

I svaren tangeras ibland sakkunnigas för- måga att bedöma forskning på områden utan- för vår litterära kanon, men ingen tar upp det uppenbara problem som uppstår när en person som erhållit en specialtjänst i exempelvis krimi- nallitteratur i kraft av tämligen ensidig me- ritering på detta område sedan skall bedöma sökande som exempelvis forskar på äldre lyrik inom eller utanför kanon.

En kollega rapporterade för något år sedan om befogad glädje: en av de sökande som han icke förordad kände sig ändå nöjd med hans ut- låtande och förstådd som forskare. Vanligare är dessvärre fall av kränkning. Inlämnade lit- teraturpaket kommer tillbaka oöppnade, en sö- kande avfärdas på några rader eller värst av allt: utlåtandena fylls av onödiga förolämpningar och omotiverade negativa påståenden. Man vill svartmåla en sökande för att höja en annan till skyarna, eller finna en polarisering mellan tradi- tion och innovation, kvantitet och kvalitet e.d.

Äldre forskare har tidigare velat undvika dis- kussion om sakkunnigutlåtanden, eftersom vi alla talar i vår egen sak. I de flesta debatter i frågan kan man avläsa hur personer som fått en viss tjänst anser sig ha en absolut rättvisa på sin sida, medan personer som inte fått en viss tjänst drabbats av oförrätt. Särskilt utbredd tycks fö- reställningen att en viss forskningsinriktning omotiverat gynnas framför en annan vara. Ytt- randet i ett av svaren (M. Karlsson), att genus- forskare endast sällan sätts före traditionella romantikforskare med flera, förvånar läsaren något i en tid när just forskning med genusin- riktning tilldelas speciella resurser och institu- tioner för genusvetenskap har uppbyggts. Möj- ligen kan man finna en orsak till påståendet i romantikforskningens livaktighet idag, men av egen erfarenhet kan jag lugna skribenten med

att dylik forskning delvis bedrivits utan erhål- lande av statligt stöd.

A. Öhman hyser farhåga för att en viss veten- skapssyn föredras framför en annan. Än fler ex- empel har jag dessvärre sett på hur ofta det som jag 1993 beskrev med formuleringen »emotio- nella preferenser och antipatier samt personlig lojalitet« verkat styrande i tillsättningsproces- ser. Förvisso har många tillsättningsprocesser varit fria från sådant, men alltför ofta har jag som sakkunnig upplevt att personer i ansvarig ställning antytt vem de vill se som förordad, el- ler som sökande fått veta att kampanj från an- svarigt håll bedrivits för en medsökande.

Finns alternativ till sakkunnigförfarandet? Ett »amerikaniserat« system med intervjuer och personligt umgänge synes mig snarast öka godtycket och cynismen. Främmande är jag däremot inte för någon typ av standardiserad värdering av pedagogiska och administrativa meriter. Viktigt är emellertid att en dylik vär- dering blott fungerar som en grund och icke ensam blir avgörande. Värdefullast, trots alla problem, tycks mig ändå den noggranna de- taljerade akademiska argumentation som förs i det goda sakkunnigutlåtandet vara. Vi bör där- för värna om den.

Som flera (tydligast A. Forssberg Malm) anty- der bör i framtiden allmänna forskningsmedel gå in i de akademiska tjänsterna, så att vi delvis slip- per det tidsödande bedömningsförfarandet vid forskningsråd och fonder. Men villkoret för detta är att nivån på sakkunnigutlåtandena höjs, så att orättvisa tillsättningar undviks, att inlasningssys- temet vad gäller forsknings- och undervisnings- tjänster avskaffas och ersätts med obligatorisk ut- lysning, samt att överklaganden av tillsättningar prövas också i sak och icke bara i form.

Roland Lysell

Behöver vi en kanon? Är kanonisering något ofrånkomligt? Är det rent av litteraturvetenskapens huvudsakliga uppgift? *TFL* bjöd in fyra litteraturvetare i olika positioner till en diskussion via e-post om kanon och litteraturvetenskap. Syftet var att reflektera över förra årets omfattande massmediala debatt om en litterär kanon, en debatt där litteraturvetenskapen för ovanlighetens skull hamnade i den politiska diskussionens centrum.

Kanon och kanoner En e-postdiskussion

Lena Ulrika Rudeke: Hej Eva, Stefan, Mats och Amelie. Visst minns vi hur Folkpartiets Cecilia Wikström inför riksdagsvalet 2006 föreslog inrättandet av en nationell litterär kanon för grundskola och gymnasium, i syfte att stärka det svenska språkets ställning och att skapa gemensamma kulturella referenspunkter? Skönlitteraturen tilldelades nyckelrollen i ett utbildnings- och integrationspolitiskt ärende. Förslaget väckte en omfattande debatt. Skulle vi få en svensk variant av grannlandet Danmarks och kulturminister Brian Mikkelsens officiellt inrättade kulturkanon som hade sjuösatts under hösten dessförinnan? Var det politikernas sak att stadfästa kanon? Var en nationell kanon meningsfull i det globaliserade samhället? Åsikterna var många och delade.

Wikströms motion avslogs i april i år, men kampen om litteraturkanon är ingen tillfällig politisk eller medial dagslända. Den fortgår som alltid i mångfalden av de vardagliga praktiker som kringgärdar det litterära fältet, de litteraturvetenskapliga – våra egna – inbegripna. När denna kamp når kritiska nivåer och, som förra sensommaren, visar sitt ansikte i det offentliga, finns det all anledning för oss att analysera situationen.

Hur kan vi begreppsligt, kontextuellt, ideologiskt, pragmatiskt eller på annat sätt fördjupa perspektiven på litterär kanon och samhälle,

och på relationen mellan litteratur, läsande, makt och politik? Hur kan vi förbinda dessa perspektiv med det litteraturvetenskapliga ämnets och humanioras påstådda kriser? Och med en blick mot oss själva: vilka krafter kan litteraturvetare utgöra i allt detta? Vad säger ni?

Eva Haettner Aurelius: Två funderingar apropos förra årets debatt: 1. Kanon, hur man än definierar detta fenomen, tycks aldrig kunna bestämmas, knåsättas av någon kommitté, regering eller kyrka; kanon uppstår (om den finns) ur bruket av litteratur. Redan framväxten av den mest kanoniska av alla skrifter, bibeln, visar detta. Ingen kommitté eller världslig eller kyrklig organisation bestämde den gången (ca 100–400 e Kr) vilka skrifter som skulle utgöra kanon. Den uppstod väsentligen ur bruket, det att man använde vissa skrifter, och ur diskussioner mellan olika delar av kyrkan om vilka som borde vara med eller inte. Så småningom bekräftades detta bruk av makten. Jag tror med andra ord inte att man kan bestämma, lagstifta om vad som skall läsas i skolor och på universitet. Sedan är det en annan sak att makten alltid har velat ha ett finger med i spelet.

2. De danska förhållandena är lite annorlunda än de svenska: ämnet litteraturvetenskap utbildar i Danmark inte gymnasielärarna, de utbildas av ämnet »nordisk«. Vårt systerämne är alltså ett ämne sprunget ur språket. Detta betyder att den litteratur man läser på universiteten väsentligen har varit nordisk litteratur (främst dansk förstås). Nu har dessa förhållanden ändrat

sig något, man läser även icke-nordisk litteratur på institutionerna för »nordisk«, men eftersom ämnet varit så nationellt präglad, har det inneburit att tanken på den litterära kanon som något nationellt varit mycket starkare i Danmark än i Sverige. Här har vårt ämne litteraturvetenskap sprungit fram ur ämnet »estetik« (professurerna i ämnet litteraturhistoria med poetik i Uppsala och Lund stammar från 1917/1920) och ur ämnet »kulturhistoria« (i Stockholm, där professuren i ämnet litteraturhistoria inrättades 1899), och det var detta ämne som kom att ingå i examen för blivande lärare i svenska språket och litteraturen. Undervisningen i litteraturhistoria med poetik har därför i Sverige aldrig varit rent nationellt definierad. Detta har i sin tur fått till följd att man åtminstone i svenska gymnasier långt fram i tiden har fått sig till livs något ur »världslitteraturen« och något från de »stora tänkarna« när man haft ämnet »modersmålet« på schemat. Sedan är det mitt intryck att i och med ämnet »svenska« i gymnasierna blivit alltmer språkligt inriktad och allt mindre litterärt, har detta breda, internationella om man så vill, litteraturbegrepp åsidosatts, vilket är riktigt sorgligt.

Mats Malm: Det är vackert att också kristenhetens kanoniska processer leder till slutsatsen att det inte går att lagstifta om vad som skall läsas. Ändå är väl just ordet och den kristna kopplingen en betydande del av problemet? När kanon används i betydelsen kulturell tillgång, resurs, då är det ganska lätt att vara – med förbehåll – positiv. Men debatten startade med förslaget att upprätta en kanon i den mer egentliga meningen: rättesnöre eller riktlinje. Därmed blev det svårt att undvika associationer till kyrkans maktutövning genom tiderna, med utdefinieranden av både texter och människor som inte var renlärliga nog. Det är kanske inte historiskt korrekt, men åtminstone för mig verkar kanon i den meningen och exkommunikation höra tätt samman. Att tala om en nationell kanon blir att dra ordet i den riktningen.

Kanon i meningen rättesnöre är ett intressant objekt för ideologikritisk och sociologisk inriktad forskning, men annars är det svårt att hitta bra användningsområden för ett sådant fenomen. Talar man i stället om kanon i vidare bemärkelser som kulturell tillgång, skatt, klassikersamling, hitlista, resurs eller till och med pensum är det lättare att se det som en potential (även om det fortfarande är väldigt långt ifrån oskyldigt). Men är kanon då rätt benämning? Finns det något annat ord man kunde använda i stället, för att tydliggöra vad det är man diskuterar?

Amelie Björck: Jag håller med: den typ av kanonlista som den danska regeringen och dess kommittéer skapade blir inte annat än ett slags efterhandskonstruktion utifrån de decentraliserade urvalsprocesser som ständigt pågår överallt där det läses. Stefan Jonsson har ju varit inne på den politiskt besvärliga motivationen bakom förslaget i Danmark och från det svenska folkpartiets sida. Hela tanken grundar sig på en otidsenlig, dum och farlig dröm om en kärna av gemensamma nationella värderingar i förhållande till något oöverskådligt, främmande och jobbigt. Och den kärnan ska poleras fram i form av ett gäng utvalda böcker (stackars dem). Att sedan den danska kommittén vågade sig på några små uppror mot ursprungstanken tar inte riktigt bort den skämda lukten.

Jag tänker mig, trots Evas nyansering, att »kanon« definitionsmässigt kännetecknas just av att vara ett urval som auktoriserats av en institution (kyrka, universitet etc.). Ett annat användbart ord är »klassiker« som i högre grad sällas fram genom att ett hållbart bruk och intresse i en lite bredare läsekrets genom åren uppmuntrar till nytryck.

Det har hävdats att urvalsarbetet till en kanonlista i sig skulle rikta blickarna mot litteraturämnet på ett vitaliserande sätt, och det är möjligen sant på ett ytligt plan – som i och för sig kan vara nog så viktigt i tider av sniken ekonomisk kortsiktighet.

Det mera djupgående vitaliseringsarbetet handlar om att utåt och inåt tydliggöra värderingsarbetet bakom de egna litteraturlistorna på grundnivå och när det gäller vilken forskning som främjas. Jag har ingen insyn i om sådana diskussioner förekommer på ledningsnivå på institutionerna, men de borde definitivt involvera fler. Sedan Södertörn bröt sig ut från gubbväldet på litteraturvetenskapen i Stockholm och satte ihop nya litteraturlistor har det varit ganska tyst tycker jag.

Lena Ulrika: Hur många litteraturvetare runt om i landet skulle skriva under på det du säger, Eva, att man inte kan »bestämma, lagstifta om vad som skall läsas i skolor, i universitetens kurser«? Det vore intressant att veta, för att få en exakt bild av det aktuella åsiktsklimatet i forskarvärlden. Detsamma angående maktperspektivet på kanon. Många håller sannolikt med dig, Mats, om att kanon och exkommunikation hör samman. Men, menar du att detta samband endast gäller kanon i betydelsen »rättesnöre«, inte i betydelsen »kulturell tillgång, resurs«? Hur tänker ni andra?

Amelie, du använder ordet »otidsenlig«. Ett spännande och rätt problematiskt ord, då det bygger in idén om att »rätt« uppfatta sin egen tid och att därtill kunna bedöma någots eventuella bäst-före-datum. Hur ser egentligen ett vitaliseringsarbete i kanonsammanhang ut för att vara – rätt i tiden?

Eva: Ordet kanon var och är inte bra, inte i våra sammanhang. För givetvis var det så att när kanon väl var fixerad, så var den omgärdad av ett staket, som exkluderade. Och detta kännetecknar inte den profana litteraturens öden i historien. Våra listor (ordet kanon lär ursprungligen ha betytt listan med de allmänt brukade böckerna, inte böckerna själva) med klassiker som läses ändrar sig med tiden, det är ett ofrånkomligt faktum. Staketet finns inte. Jag håller helt med Amelie som menar att man måste tänka över på vilka grunder man upprättar och trade-

rar våra listor. För dessbättre har våra listor inte någon gång upprättats uteslutande på grundval av nationalspråkliga argument, utan sannolikt också på grundval av estetiska och kulturhistoriska argument. Men under dessa argument kan förstås andra outtalade argument dölja sig – jag har själv varit med om att förändra kurslistor och utbudet av kurser.

Jag har en svaghet för den estetiska synpunkten och värderingsgrunden: att förmedla texter som jag tror och menar har klassikerkvalitet. Observera att jag menar att det är texter, inte genrer, som har kvaliteten: alltför ofta ser och hör man synpunkten att den estetiska värderingsgrunden dömer ut vissa genrer såsom »låga«. Birger Sjöbergs visa »Den första gång jag såg dig« är faktiskt bland annat ett folkligt skillingtryck, men denna genretillhörighet medför verkligen inte att den måste kallas dålig.

Mats: Nej, Lena Ulrika, jag menar inte att bara exkommunikation hör till etablerandet av rättesnören. Kanon som rättesnöre är den formen av kanon som jag inte kan komma på att man behöver bejaka alls. Allting i närheten är självfallet översvämmat av frågor om makt och exkludering också.

Kurslistor är förstås ett förnämligt exempel – eftersom det måste finnas listor till kurserna. Även om man lyckas lägga det nationalistiska problemet åt sidan så är de estetiska kriterierna inte direkt okomplicerade: vem bestämmer hur stor litteratur skall se ut, och varför? Kulturhistoriska kriterier: vem bestämmer vad som är viktigt, vilka kontexter som är de relevanta? När vi gör om kurslistor, är vi ute efter att problematisera den gamla kanon eller att ersätta den med en »bättre«? Den som vill det senare strävar att ta över makten. Det viktiga är väl inte om en text kan sägas vara bättre utan om den kan sägas vara intressantare – ur ett visst perspektiv som också klargörs? Observera: det resonemanget möter snabbt sin pedagogiska gräns. Den estetiska funktionen är förstås central i ämnet och det är närmast omöjligt att

undervisa på onjotbar litteratur, även om den råkar vara mycket belysande i en viss frågeställning. Men frågan är ändå var man finner avvägningen mellan »bra« och »intressant«.

Amelie: Du har såklart helt rätt, Lena Ulrika, i att beteckningen »otidsenlig« växlar innebörd beroende på utsiktspunkten och kanske ger en föreställning om utvecklingstro som jag ogärna vill stå för. Det finns en hel del tidsenlig idioti också helt klart; många vindar blåser samtidigt.

Det jag retar mig på, när det gäller tanken på en gemensam nationell kanon, är att den motsäger stora delar av de erfarenheter som byggts in i postmodern litteraturteori under de senaste fyrtio åren. Blicken flyttas från den läckra, mångfaldiga oöverblickbarhet och de förmedlings- och bruksaspekter som vi blivit allt bättre på att se och inkludera i litteraturvetenskapens värld, till en smal, fantasilös lista på 12 böcker. Det känns erbarmligt trist. Analt.

Som Mats påpekar är det tillräckligt svårt att sätta ihop en lite mer omfattande lista med kurslitteratur. De »estetiska värdena« är klart luriga. Om man erkänner att en litteraturlista/kanon måste vara föränderlig så är det väl för att de estetiska värdena är relaterade till andra, konjunkturbundna intressen? Utan den feministiska rörelsen tror jag inte att listan hade öppnats för de kvinnliga författare som finns med idag.

Själv vacklar jag i sådana frågor, som i vilken mån representativitetsfrågan (utifrån etnicitet, kön, klass osv.) ska vägas in i urvalet. Det var ju sådana, starkt artikulerade krav Harold Bloom reagerade mot med sin *Den västerländska kanon*. Jag tror inte man kan ställa krav på litteraturen att den ska vara jämställd och, som folkpartiet hoppades, artikulera »våra« goda värderingar: tänk på de brutala fornnordiska sagorna! Däremot bör kraven ställas på strukturerarna kring litteraturen. Så ja: vi bör gå mot listor med lika många manliga som kvinnliga författarskap. Jag kommer i tankarna hela tiden tillbaka till att det viktigaste litteraturvetenska-

pen gör är att utbilda vakna, kritiska läsare. Det sa redan Georg Brandes: »Langt mindre vigtigt hvad man læser, end at man læser det Læste godt« (så den traditionen finns också i Danmark, även hos Grundtvig). Bengt Nerman stod för samma linje i sin folkbildningsförnyelse i början av 60-talet. Som god läsare tål man nog vilken kanon som helst, och förstår hur man söker sig vidare. Jag älskar som de flesta i facket att läsa rika och välskrivna böcker, men jag har svårt för litteraturvetenskapens traditionella utgångspunkt att läsning ska vara att njuta av mästerskap. Vi måste hantera fler värden än de estetiska – alternativt använda ett brett estetikbegrepp.

Mats: Nej visst, mästarpöet-tänkandet är starkt. Ibland kan man läsa ett litteraturvetenskapligt arbete vars övergripande tes verkar vara: »nn är bäst, eller i varje fall nästan bäst«. De litteraturvetenskapliga färdigheterna skall förstås vara inriktade på det estetiska men inte begränsas av det. Faktiskt formulerade sig de danska kanonutredarna likt Brandes och Grundtvig: de ville stärka »danske elevens afkodningsfærdigheder«. Nu talade de inte om universitetsstudering, men här uppstår frågan vad – eller vem – som definierar en god läsare.

Stefan Jonsson: Man får perspektiv på den debatt vi just för när man ser hur den förts och förs på andra platser. Fjolårets kanondebatt var den fjärde jag följde på nära håll. Hösten 1990 bröt den ut i USA, just som jag flyttat dit. Frågan om vilka böcker landets studenter skulle läsa blev plötsligt hett nyhetsstoff i tv-kanaler och på tidningarnas förstasidor. Tio år senare befann jag mig i Tyskland, där tongivande röster hävdade att man bör inrätta en »Leitkultur«, ett slags kulturella armeringsjärn som skulle förstärka sammanhållningen i den allt brokigare förbundsrepubliken. I Danmark togs snarlika initiativ 2003, med resultatet att landets elever och lärare numera har en litteraturlista som talar om vad de ska läsa i varje årskurs; littera-

turlistan följdes nu i vår av en historisk kanon som anger dryga tjoget historiska märkesår alla danska skolelever måste lära sig; och folket i övrigt har fått ett praktverk som hyllar allt stort danskar åstadkommit på andens fält.

Det finns stora skillnader mellan dessa fall, men även ett gemensamt mönster. Överallt finner vi en politisk eller kulturell elit som grovt taget bekänner sig till högern och som menar att nationen står inför ett sönderfall. Stora grupper påstås stå utanför gemenskapen eller, än värre, bilda alternativa gemenskaper med värden och normer som i elitens ögon är främmande, undermåliga eller farliga. För att råda bot på situationen förespråkar man starkare kulturell fostran. Man önskar rättning, och i detta syfte lägger man fram ett rättesnöre eller tar fram armeringsjärnet, eller som det heter på grekiska, latin och numera även på andra språk – en kanon. (I alla diskussioner om kanon bör man inom parentes tillfoga en lärdom man kan dra av *SAOB* och andra etymologiska verk: de bågge orden – kanon och kanon – alltså den man skjuter med och den man förtecknar som lista över helgon eller böcker – tycks ha samma ursprung i ett gammalt grekiskt uttryck som betydde benpipa, stav, senare måttstock eller mätsticka. Vilket lär oss att militärens kanon och litteraturens har detta gemensamt, att bågge alltid är hårda och raka – och, kan man tillägga, ihåliga.)

Till det gemensamma mönstret hör också att försöken att rätta folket med dessa raka och hårda stavar alltid misslyckas. Många känner inte igen sig i den snäva tolkning av landets kultur som införs ovanifrån, åtskilliga känner sig utestängda av den. De sluter sig samman i sina egna grupperingar, bildar sina egna institutioner och skapar alternativa versioner av nationens kultur. Den kanon som införs uppfifrån undermineras strax av en motkanon, som i sin tur förnyar den. Detta är en naturlig del i traditionsbildningen, förnyelsen är ett tecken på kulturell vitalitet.

Vilket leder mig till följande slutsats om litteraturvetenskapens tre möjliga sätt att blanda sig i kanondebatten:

1. Det destruktiva sättet: att ta elitens oro för kulturens sönderfall på allvar och verkställa dess beställning av diverse listor och rättesnören. Så har skett i Danmark, där litteraturhistoriker, pedagoger, författare och intellektuella förtjust eller motvilligt accepterat regeringens uppdrag – och inkasserat dess anslag – för att utarbeta en kanon. (Detta är lika med den intellektuella klassens bankrutt.)

2. Det konstruktiva sättet: att skriva om diskussionen som en fråga om vårt förhållande till traditionen. Låt oss alltså tala om våra litterära traditioner och om deras pågående förnyelser! Dialektiken mellan tradition och förnyelse är förmodligen det bästa sättet att komma ut ur den förstenede och förtingligande föreställningen om kanon.

3. Det andra konstruktiva sättet, som särskilt Eva och Mats redan påpekat: denna diskussion blir intressant så snart den skrivs om som en debatt om kvalitet. Få kritiker och litteraturforskare är numera förmögna att diskutera estetisk kvalitet på ett intressant sätt; estetisk kvalitet som bland annat kritiskt redskap och emancipatoriskt värde.

Lena Ulrika: Du återkommer till den integrationspolitiska aspekten, Stefan. Låt oss börja i den historieutblick du ger och Eva tidigare gav. Varför dyker kanondebatten upp på den politiska arenan i Sverige just nu? Vad säger det om vår tid, och litteraturens ställning i denna? Dessa frågor borde i allra högsta grad intressera oss litteraturvetare, och de är väl också i grunden förbundna med det litteraturvetenskapliga ämnets kris? Stefan, Eva och ni andra?

Eva: Antagligen beror det på att litteraturens ställning försvagats, och detta beror sannolikt på att andra medier har stärkt sin ställning, och att litteraturen (i skolan) mer blivit ett instrument för språkundervisningen än något som förmedlas för sin egen skull, som litteratur.

Amelie: Apropå kanondebattens uppdykande i relation till ämnets kris. I en text som heter »What is the Value of Literary Studies?« sätter Bruce Fleming fingret på en central problematik i litteraturvetenskapens självbild. Han utgår från frågan »Varför bör man läsa böcker?« och pekar på ett paradigmskifte. På 1800-talet, i »visdomsparadigmet«, löd svaret: för att det gör människor klokare och bättre. På 1900-talet, i »vetenskapparadigmet« har svaret i stället blivit: för att litteraturen finns (hos oss ligger nog skiftet i praktiken senare, kanske rentav efter andra världskriget). Med det senare synsättet vidgas gränserna för det som litteraturvetenskapen kan studera: det går inte att försvara reduktionen av läslistan eller forskningsobjekten med några logiska argument. Tillgången på intressant litteratur är näst intill oändlig. Denna gränslösa, frihetliga inställning menar Fleming underminerar litteraturvetenskapen som ämne. Den identitetsskapande akt som läsningen och forskningen innebär splittras och ingen har längre överblick över fältet. Kanonstriderna blir ur det här perspektivet ett symptom på svårigheterna med den vetenskapliga attityden – en längtan tillbaka till visdomsparadigmets trygghet. Fleming föreslår ett nytt visdomsparadigm, utan de moraliska fördomarna, men där litteraturens förmåga att förändra världen genom reflexivitet blir grundläggande i urvalstänkandet. Litteraturen som ett slags människokunskap där igenkännandet inte begränsas av hudfärg, kön, miljö. Där tänker jag att din hint om estetiken som »kritiskt redskap och emancipatoriskt värde« också kan komma in, Stefan?

Andra positiva strategier tycker jag märks i det lite nyvakna talet om att skapa »goda forskningsmiljöer«, det vill säga kollektiva värdegemenskaper inom det stora fältet, och i nyfikenheten på interdisciplinära möten. Hur viktigt är det att ämnet bibehåller sina gränser?

Mats: Den etymologiska uttolkningen av »kanon« är sympatisk! Man kunde tillägga att kanon ju inom musiken beskrivs som en form av

polyfoni. Det kan låta öppet och inbjudande men ligger förstås långt ifrån någon bachtinsk mening. Polyfonin består i att den fastlagda melodin upprepas om och om, bara i dubbelringar. En sådan polyfoni är alltså mindre polyfon än den ger sken av. Det dialektiska sättet att tala om kanon i termer av tradition är särskilt välägnat eftersom rättesnöre-idealet i mycket hög grad vill vara tidlöst: vad kan då vara bättre än att historisera det? Kanon blir meningsfull som föremål, inte som ändamål. Det historiska perspektivet blir lustigt nog tydligare när man talar om klassiker. Själva ordet signalerar tidlöshet, men just därigenom verkar det ändå inbjuda till historisering. En klassiker beskrivs gärna som ett verk eller en författare som har något att ge i alla (många) tider och kontexter, det vill säga i olika historiska situationer. Och som Amelie påpekade, en klassiker kan hävda sig också utan att bli föreskriven av en institution. Begreppet är långt ifrån oproblemiskt, men jämfört med rättesnöret ger det en påtaglig rörelsefrihet främst genom att det blir en resurs som kan utvidgas och inte nödtvunget utesluter.

Amelies beskrivning av litteraturvetenskapens självbild är talande och förklarar en hel del av reaktionerna i debatten som var. Det nationella, politiska kanonförslag som startade debatten vittnar bland annat om en instrumentell litteratursyn av rätt ovanligt slag. Men nu är också en tid då vi nästan blir tvungna att fråga oss vad vi kan använda litteraturen till (och förhoppningsvis gör vi det på bättre sätt). Litteraturen har förtingligats på ett aldrig förr skådat vis, helt enkelt på grund av den tekniska utvecklingen. I alla länder finns nu teknologin att digitalisera och tillgängliggöra inte bara det man vill kalla kulturarvet och klassikerna, utan snart sagt allting. Google Print forsar igenom universitetsbibliotek utan att lägga ett enda verk åt sidan, digitaliseringsprojektet står som spön i backen. Det handlar inte bara om resurserna som går åt för digitaliseringen: många ägnar mycket övervägande åt den ekonomiska vinningen. Informa-

tion wants to be free, hette det och många länder vill inte bara dokumentera utan också tillgängliggöra sin litteratur, men omätlig energi går åt för att finna former att ta betalt för bruket av rättighetsskyddad litteratur.

En del av detta är utmärkt, tycker jag. Litteraturen kan riskera att reduceras till vara, men vi tvingas att omvärdera vårt förhållnings-sätt till den. Inom EU blir det naturligt att vart land tar hand om digitaliseringen av sin litteratur, och här finns förstas risk för alltför nationella eller regionala överväganden. Urvalen som görs är givetvis styrda och kan ifrågasättas, men fördelningen ligger i sakens natur och tillgängligheten i sig ger möjlighet till helt nya perspektiv och sammanhang. Frågor om det nationella, om kanon eller klassiker, om identitet och samhörighet, allt detta väcks av litteraturens nya former.

Stefan: Ja, varför dyker kanondebatten upp på den politiska arenan just nu? Granskar man motiven som framförs av dem som framhärdar om en kanon, ser man snart att de är av två helt olika, kanske sinsemellan motsägelsefulla slag. Det sägs å ena sidan att en kanon är nödvändig för att rädda eller främja litteraturens och läsningens ställning, särskilt bland ungdomar som lever i en påstått nivellerad, visuellt orienterad och homogent amerikaniserad kulturmiljö. (Jag tror att den bilden i viss mån stämmer, men jag tror inte att kanon är lösningen. Det finns bättre sätt.) Det sägs å andra sidan att en kanon är nödvändig därför att kulturmiljön blivit alltför fragmentariserad, heterogen, eller för att säga det rakt ut, alltför mångkulturell. Många påstås växa upp i kulturella ghetton eller enklaver där de aldrig får tillfälle att stifta bekantskap med den goda litteraturen. Detta betyder i sin tur att rikets medborgare inte längre förenas av gemensamma kulturella, historiska, nationella eller estetiska värden och referensramar. (Även detta stämmer kanske i viss mån, men inte heller här är en kanon någon bra lösning.) Det intressanta är emellertid att dessa bägge motiv

motsäger varandra. Vilket i sin tur tyder på hur uselt genomtänkta de är. Är då samhället alltför homogent, eller alltför heterogent?

Dock: båda motiven går att föra tillbaka på en känsla av förlust. Men vad är det då som gått förlorat – detta som vi en gång ägde och som höll oss samman. Borrar man i denna fråga kommer man säkert att märka att kanondiskussionen är rätt intressant som ideologiskt symptom. Men jag är osäker på exakt vad den är ett symptom på. Låt mig spekulera. Det fanns alltså en gång en idé, en ideologi, en uppsättning värden, en modell, ett antal gemensamma punkter och verksamheter eller institutioner som vi en gång höll för gemensamma och som höll oss samman. Nu är detta försvunnet. En kanon ska då åtgärda bristen och återskapa något av det förlorade.

Borrar man i kanondiskussionen står vi med andra ord inför det slags mekanismer som Cornelius Castoriadis kallar »de imaginära sätten att instifta samhället«: de förklarar hur samhället reproduceras som föreställning och vilja – som en imaginär institution – hos var och en av oss. Sådana imaginära föreställningar om samhället fixeras i regel kring högst verkliga och konkreta platser, rum, institutioner och verksamheter som fungerar som fästpunkter för våra fantasier om den nationella eller kulturella gemenskapen. Det är lätt att se att många av dessa verkliga och konkreta fästpunkter för våra symboliska sätt att tänka samhället har försvunnit under de senaste tio tjugo åren. För att räkna upp de mest banala: enhetsskolan, Posten, monopol-etermedierna, värnpliktsarmén, det starka folkbiblioteket, kanske till och med socialstaten och hela den svenska modellen som sådan. Mycket av detta har sålts av, lagts ned och privatiserats. Finns det en känsla av förlust och förskingring, då ska den sannolikt härledas till dessa högst konkreta förändringar (vanligen summerade nyliberalism, marknad). Det kännetecknar en stor del av de konservativa, nationellt sinnade och borgerliga kulturpolitiska programmen i västvärlden på senare tid att de

lanserat diverse symbol- och monumentprojekt för att råda bot på den brist och förvirring som infunnit sig i kölvattnet efter denna förändring, vanligen kallad »globalisering«. Man har raserat den reella grunden för den föreställda gemenskapen och för medborgarnas förmåga att identifiera sig med samhället, och man försöker gjuta nytt liv i denna förmåga med hjälp av symboliska och kosmetiska reformer: kanon, monument, nationaldagar, etc. (Det är lite som i Robert Musils *Parallellaktion*.) Eller för att säga det krasst: man avskaffar Posten, SJ, enhetsskolan och allmän sjukvård – men samlar medborgarna kring litteraturens brasa.

Och här, slutligen, det verkligt intressanta: förslagen om kanon är den yttersta formen av kunskapens och kulturens reifikation. Litteratur och kultur förvandlas till topplista, snabbkur, universalverktyg, något att plugga in »på samma sätt som man pluggar in multiplikationstabellen« (C. Wikström). Det vill säga att kanonanhängarna behandlar litteratur, konst och kultur på exakt samma reifierande sätt som deras ideologiska fränder behandlat alla andra samhällsinstitutioner: som saker som kan föras ut på marknaden att privatiseras, utan tanke på att de utgör nödvändiga fästpunkter i den levande, pågående och sig själv alltid förnyande tradition som kallas samhället.

Ty samhället behöver en kanon, och denna kanon finns alltid så länge samhället finns. Och när man tror att kanon inte finns utan måste instiftas på nytt, av t ex Jan Björklund, Ebba Witt-Brattström och Skolverket, då betyder det i själva verket att någon är i färd med att lösa upp samhället och demokratin. Litteraturen å sin sida, den har paradoxalt nog visat sig förmögen att överleva samhällets undergång.

Lena Ulrika: Stefan, du förlägger orsaken till kanondebattens uppdykande på den politiska arenan just nu till en diffus oro för samhällets ökade fragmentarisering, dess alltmer mångkulturella karaktär och ändå samtidiga amerikansering. Håller ni andra med honom?

Mats: Den castoriadiska beskrivningen ser ut att ge en god precisering av de behov som är i spel. Bevisligen har många enhetsskapande institutioner försvunnit och det har uppstått behov av nya, men jag är inte systematisk nog att tänka mig att det nödvändigtvis eller alltid är samma krafter som både raserar och samtidigt försöker gjuta nytt liv i identifikationen med samhället. Jag vet i varje fall inte hur man skall belägga det, och det verkar ändå tydligt att idéer eller önskemål om kanon kan komma utifrån ett antal olika intressen. Inte minst här är luddigheten i begreppet central: alla som talar om kanon är inte ute efter ett nationellt rättesnöre.

Enkelt – och inte så ambitiöst – är att konstatera att många processer har väckt precis sådana här frågor och behov kring identitet och nationalitet (inte minst hela EU-projektet, och sannolikt också en ganska snabbt växande och övertygande föreställning om individen som social konstruktion), och att de olika försöken att hantera dem har att göra med makt i olika former. Det är signifikativt att debatten uppstår just nu men jag är samtidigt osäker: i debatten har det höjts röster för en nationell kanon, men hur mycket större är egentligen det institutionella intresset för kanon nu än för tio eller tjugo eller fyrtio år sedan, då kanon var betydligt mer stabil? Hur mäter man detta? Är det över huvud taget större, eller är det bara det att kanon har blivit mer ifrågasatt, mer möjlig att ifrågasätta?

Sambandet mellan kanondebatten och litteraturvetenskapens kris är svårt att precisera, tycker jag, delvis därför att jag inte är helt klar över vad vi lägger i krisen. Menar vi med litteraturvetenskapens kris den kraftigt vikande efterfrågan på litteraturvetenskapliga grundkurser och det förhållandet att litteraturvetenskapen inte har samma dominerande position i humaniora och kulturdebatt som tidigare? I så fall får man konstatera att litteraturens värde (bruksvärde, i sig definitivt problematiskt) framstår som mycket starkt när man vill göra

nationella rättesnören, men att litteraturens värde annars verkar ha sjunkit. Så till vida att litteraturvetenskapen och litteraturvetare tidigare hade större draghjälp av att materialet, litteraturen, i sig självt väckte intresse. Det intresset har minskat, litteraturens plats i kulturen är förskjutet och färre människor är intresserade av utbildningarna. Det betyder rimligen att litteraturvetenskapen behöver finna fram till frågor och perspektiv som är mer relevanta – men för vem skall de vara relevanta? Grundstudenter, litteraturläsare, forskare inom andra discipliner, kulturarbetare, vetenskapssamhället i stort?

Amelie: Stefan gör en ypperlig analys tycker jag, och reifikation är en bra term när man tror sig kunna boga (!) för »kunskapsskolan« genom en lista med böcker. Att förvandla böcker till kunskap kräver en förvärvat kritisk och analytisk läsförmåga. Därför borde litteraturvetenskapens ämnesidentitet i första hand sitta i läskunskapen, inte i en för tillfället gällande kanon. För att nå dit skulle man till exempel kunna ge grundstudenter en kanondiskuterande kurs som försöker frilägga värderingsmekanismerna bakom kanonskapandet. På doktorand- och forskningsnivå tror jag att det gäller att lämna monografitänkandet – och därmed kanonfixeringen. Många doktorander som tycker att de skriver om ett författarskap gör i själva verket redan nu mer än så, t ex studerar XX och den postmoderna kristendomen eller YY som ironiker. Om de i stället satte andra ledet först så skulle nya sammanhang och interdisciplinära möjligheter framstå som mer givna.

Stefan: Sant, det är inte nödvändigtvis samma krafter som å ena sidan förstör de institutioner som ger samhället kropp och mening för medborgarna, å andra sidan förser medborgarna med diverse påbudna surrogat för den svunna gemenskapen. Inte nödvändigtvis samma krafter, men ofta samma krafter, och i vilket fall som helst är dessa bägge processer två uttryck

för samma process, en process som på kunskapens, kulturens, universitetets och litteraturvetenskapens fält leder till instrumentalisering och reifiering av hela verksamheten: fler kampanjer, fler projekt, fler monument, fler listor – samt färre oberoende institutioner, sämre långsiktighet, mindre frihet, smalnande utrymme för kritik. Vilket i sin tur betyder: samhällets minne krymper och dess offentlighet inskränks, och som ersättning bjuds just, till exempel, en kanon. Litteraturvetarens roll: att hävda litteraturen som minne och offentlighet.

Jag tror därför att Amelie har rätt i att ämnets huvudsak är att stärka förmågan att läsa. På samma sätt som det må bli konstvetenskapens huvuduppgift att stärka förmågan att tolka bilder. Den stora frågan som infinner sig då är vad som sker med begreppen »konst« och »litteratur«. De måste ju samtidigt värnas som en särskild form av bilder och texter, deras kvalitativa egenart ringas in. Och denna egenart ligger kanske just där: i förmågan att vara minne och offentlighet. Men den förmågan kan bara upprätthållas av själva institutionen, litteraturvetenskapen, respektive konstvetenskapen, som således har ett väldigt samhällsansvar.

Mats: Ja, och det betyder väl också att förmågan att läsa bör definieras vidare än den traditionellt gjort. Rimligen gäller också att problematiseringen måste bli kraftfullare, att man väljer frågeställningar först och författare eller texter sedan.

Frågan är sedan hur man bär sig åt för att axla ett sådant ansvar: bejakar man litteraturen som minne och offentlighet riskerar man att komma för nära monumentaliserings. Fokuserar man på en marginaliserad aspekt väljer man bort andra. Här är alltså problemet med kanon i den vidare bemärkelsen, inte som rättesnöre utan som det som lyfts fram, behandlas, tillgängliggörs. Varje urval vi gör förtydligar något men fördunklar något annat. Hur långt man än vill hålla sig från rättesnören så får man nog gå med på att makt är inblandad i verksamheten.

Stefan: Jag tror inte att kanondebatten i sig är ett indicium på litteraturvetenskapens kris, om den nu är i kris. Däremot finns säkert en parallell mellan kanondebatten och det växande intresset för just instrumentella och nyttiga utbildningar och kurser i humaniora. Tag retorikämnet. Många väljer det i tron att de ska bli attraktiva för arbetsmarknaden genom att lära sig tala inför publik. Ja. I dag finns ett slags tillämpad och tillämpbar humaniora vars attraktionskraft växer på bekostnad av kunskapsbaserad och kritiskt reflekterande humaniora. Kanondebatten är kanske det sätt på vilket denna förvandling gör avtryck inom litteraturvetenskapen; för naturligtvis vore en statlig kanon ett finfint sätt att öka litteraturvetarnas makt och relevans. Vi kommer säkert att få se fler kolleger som satsar på denna föraktliga strategi.

Men framför allt är kanondebatten i mina ögon tecken på en social och kulturell rubbning, av det slag jag beskrev förut. Vad gäller litteraturvetenskapens allmänna svårigheter och påstådda kris: de är till stora delar självförvallade. Man var länge det dominerande humanioraämnet vid sidan av historia. Man behövde inte söka samarbeten eller problematiker som korsade ämnets gränser. När det sedan visade sig att själva litteraturbegreppet förvandlades, alltså detta begrepp som var den orubbliga grunden för ämnet, då är det klart att många börjar fråga sig vari ämnets identitet ligger. Det bör vara en produktiv situation.

Beträffande makt är jag inte säker på att vi ska kalla litteraturvetarens blotta litteraturutval och forskningsinriktning för maktutövning. Och även om makten är inblandad i detta, så är det en annan makt än den politiska, och därtill finns i den humanistiska verksamheten numera – oftast – ett självreflexivt moment, man problematiserar den egna verksamheten och det egna perspektivet. Tar man med detta i beräkningen, ter sig vår makt rätt maktlös, på ett sympatiskt sätt. Låt oss göra en dygd av denna maktlöshet och rikta den som ett kritiskt vapen mot platser där makten verkligen finns.

Lena Ulrika: Vi har fått flera förklaringar till den påstådda litteraturvetenskapliga krisen, och ett par ansatser att befria litteraturvetenskapen från kanonbyggandets avigsidor: 1. Litteraturvetarens roll är att hävda litteraturen som minne och offentlighet; 2. Ämnesidentiteten borde sitta i läskunskapen, inte i en rådande kanon. Men exakt vad innebär det att »hävda litteraturen«? Och hur relaterar detta hävdande till bruket av kanon? När läskunskap och kanon kan förefalla helt och hållet lösgjorda från varandra, men läsförmåga är väl inte något neutralt, frigjort från det tillägnade materialet?

Eva: Jag vill först återkomma till din tidigare fråga, Lena Ulrika: hur många litteraturvetare skulle skriva under på att man inte kan bestämma eller lagstifta vad som skall läsas i skolor, och på universitetens kurser? Jag kan ju egentligen inte svara på det, men jag gissar att de allra flesta skulle säga att de vet att kanon i sträng mening inte finns eller inte kan finnas (och det är väl kanon i sträng mening en lagstiftare menar, antar jag), att kanon i icke-sträng mening är rörlig, och måste vara rörlig. Denna rörlighet beror av många svårbeskrivna processer, och jag tror att universitetsundervisningen i ämnet och kanske våra avhandlingar och vår forskning är en del av denna process.

Denna rörliga storhet, kanon i icke-sträng mening, kan alltså per definition förändras, och jag tror att projektet *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* bidrog till att förändra kanon i denna mening. *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* var ju en del av en stor våg av kvinnolitteraturforskning på 70- och 80-talet som bidrog till revisioner av litteraturlistor, förnyat intresse för kvinnliga författarskap (Bremer, Lagerlöf, Wägner, Woolf, Gilman Perkins), till och med för Agneta Horn och drottning Kristina. Och i Lund läser man nu, såvitt jag vet, lika många kvinnliga som manliga författare på grundkurserna.

Men denna förändring var verkligen inte framkommande av någon kommitté, regering eller liknande entitet. Den var faktiskt

en produkt av en rörelse, och visar därmed på att kanon i svag mening uppstår ur bruk. Men det var nog också så att de verk som lyftes in väl försvarade sin plats i (den svaga) kanon: de var i regel högkvalitativa verk, som genererade spännande tolkningar. Och det är väl den kombinationen av ett estetiskt hållbart verk (jag håller med Amelie att det är ett besvärligt begrepp, men tar inte i det just nu) som samtidigt på ett eller annat sätt kan tolkas in i oss, in i nutiden, som utgör grunden för förnyelsen av kanon: i ett läge försvinner Virginia Woolf i bakgrunden, i ett annat kommer hon i förgrunden. Och detta kan vara en av våra uppgifter: att lyfta in sådana verk i den rörliga, öppna kanon.

Amelie: Den där bilden med Virginia Woolf som du frammanar på slutet, Eva, gillar jag verkligen. Att vi som litteraturvetare eller -läsare likt schamaner lockar fram författare ur den dimmiga bokskogen till vårt ljusa kanonkalas, eller motar dem tillbaka in i skuggorna – allt efter tidens behov. Så är det.

Jag kan också hålla med om att en bra utgångspunkt om man tänker kanon borde vara »högkvalitativa verk, som genererar spännande tolkningar«. Det är väl därför det bär mig så emot att tänka kanon. Det är den här självbekräftande symbiosen mellan vår verksamhet och det mästerliga som jag hakar upp mig på.

Som Mats påpekade i något tidigt mejl är det lättare att undervisa på god litteratur än på »onjubar« – och så är det helt säkert: huvudkompetensen inom litteraturvetenskapen ligger och kommer att ligga i det Eva talar om. I förmågan att på ett klagörande sätt tolka en aspektrik och vältänt text. Detta vet vi ju alla är en otroligt givande sysselsättning – en text kan vara en hel värld i sig – och uppgiften är viktig för att den ger litteraturen ett fortsatt offentligt liv som både konstformen och den läsande publiken förtjänar (dagskritikern arbetar då i samma business). Jag menar samtidigt att de frågor som kan ställas till en text inte får sina så fort verket är mediokert. Det hävdas ibland av

dem som ogillar glidningen mot Cultural Studies att litteraturvetare ska akta sig för att göra sådant som andra kan göra bättre. Att på det sättet vägra delta med vår kunskap på områden som historiskt hamnat mellan de akademiska stolarna tycker jag är improduktivt. Det är något galet med att sociologer ska ta hand om populärkulturen, medan vi sysslar med det fina. Om vi har fel verktyg får vi väl förnya dem, från grundnivå och framåt.

Lena Ulrika: Vi talar i litteraturvetenskapliga sammanhang ofta om »läsning« av »texter«. Men varför osynliggöra litteraturbegreppet med hjälp av textbegreppet, när vi anspråksfullt försöker inringa det litteraturvetenskapliga ämnets huvudsak? Jag tänker frågan i relation till att vi skulle anta Flemings syn på litteraturen som ett slags »människokunskap«. Alla skriver väl under på det utmärkta med en kritisk och analytisk förmåga att avgöra vilka frågor som är fruktbara att ställa till en text, skönlitterär eller ej. Men är denna inte snarare ett redskap i vår vetenskap, än dess huvudsak?

Amelie: Nej, du har rätt, vi ska inte osynliggöra litteraturbegreppet. Det jag noterar är bara att »litteratur« hos oss ofta blir detsamma som »god litteratur«, och jag ställer mig frågan om det är rimligt. Frågan om vad som ska räknas som litteratur har jag inget bra svar på. Det är kanske därför jag föredrar att definiera »ämnet« utifrån vad vi gör och vilka frågor vi ställer, inte utifrån vårt material. Är jag krass? Kan någon kanske bättre tala om vad huvudsaken är? Gör det att sammanfatta litteraturens värden?

Mats: Vi har sett litteraturbegreppet utvidgas, men i den mån vi har försummat att söka kontakt och problemformulering med andra ämnen är det väl för att vi har hållit för hårt fast i litteraturen, i synnerhet den »fina«? Litteraturbegreppet har kunnat begränsa oss på liknande sätt som kanonbegreppet – och kan förmodligen definieras om på liknande sätt. Det vore

naturligtvis fel att göra populärlitteraturen till sociologernas område. Icke-kanoniserade texter är definitivt viktiga för förståelsen av litteraturen och dess villkor. Jag arbetade en period ganska ingående med de allra första svenska romanerna som gav mycket intressanta teoretiska resultat trots att – eller snarare just därför att – de har blivit uttrangerade ur kanon.

Vi verkar alltså vilja utgå från det estetiska men sätta in det i nya frågeställningar, och utgå från litteraturen men sätta in den i nya kontexter – och arbeta på att definiera om både litteratur och kanon. Sådana processer har ju redan varit i gång länge, som Evas exempel tydligt visar med all tydlighet. Och det ligger ju i deras natur att de lyfter fram ett perspektiv på beaktning av ett annat. Jag tycker fortfarande att det är svårt att använda ordet kanon i en sådan positiv mening, men det finns nog inget bättre. Frågan är om inte ordet litteratur riskerar att begränsa oss också.

Lena Ulrika: Mats, du har naturligtvis en poäng. Men hur skulle det se ut om vi blev begreppsligt nervösa inför ordet »litteratur«? En sådan nervositet dragen till sin spets, och vi skulle behöva byta namn på vår vetenskap. Det här går också på tvärs med vad du tidigare sade, Stefan, om att »litteraturvetarens roll är att hävda litteraturen«.

Ordet »litteratur« är riskabelt, ordet »kanon« likaså: Eva sade tidigare att »ordet kanon var och är inte bra, inte i våra sammanhang«. Det finns många ord vi på liknande vis skulle kunna lyfta fram. Men hur skall litteraturvetaren kommunicera med omvärlden? Mats, du nämnde att litteraturvetenskap förlorat sin tidigare dominerande position i kulturdebatten. Kan detta senare möjligen bero på att vi av rädsla för att smutsa ned oss blivit osäkra, vaga och svaga i våra stämmor? Att vi vanemässigt dekonstruerar allt, men har glömt hur man konstruerar?

Amelie: I den här frågan kan jag gå till min egen praktik, där jag upptäckt att jag delat upp

verksamheten så att jag i mitt arbete som litteratur- och teaterkritiker i Göteborgs-Posten värnar konstarnas kvalitet för fulla muggar, medan jag i mina doktorandstudier ägnar mig i första hand åt litteratursociologiska/mediehistoriska/receptionsteoretiska frågeställningar, först i andra hand åt att göra estetiska värderingar.

Jag tror inte att det föreligger någon överhängande risk för att litteraturvetenskapens värnande om kvalitet ska urholkas, så länge kvalitet betyder det som Eva uttryckte: potentialen hos ett verk att framkalla spännande analyser (om man sedan väljer att kalla detta »estetisk« kvalitet så rör man sig med ett brett estetikbegrepp som jag tycker är klokt och sympatiskt). Pendeln kommer att slå än hit än dit; på 60-70-talet låg väl kvalitetsbegreppet betydligt risigare till än nu.

Ett bra sätt att värna kvalitet utan att cementera dikotomin högt/lågt är väl att ständigt påminna om det som Eva var inne på: att det finns kvalitetsskalor inom alla tänkbara genrer och uttryck, även i de populära som poplyrik, privatteater eller bloggpoesi. Skalan är inte en.

Stefan: »Litteraturen« är ett ostadigt väsen och det är bra om det framkallar nervositet hos oss, som studerar det. Men detta väsen förblir, vad jag kan se Lena Ulrika, objektet för vår verksamhet. Jag tror inte att vi ska byta namn på det, inte heller att vi ska byta ut begreppet mot något annat. Alternativen – text, tecken, språk, berättelse, poetik/poesi, läsning, skrivprocess, medier – är alla beståndsdelar av litteraturen, och det är, så vitt jag kan föreställa mig, den vi studerar, tolkar, hävdar, kritiserar. Men nej, jag blir inte nervös av den – däremot förundrad och förtrollad.

Sant är att begreppet i dag är vagare än förut. Den vagheten är i sig något att studera, för den beror givetvis på att litteraturen – som en gång i tiden var detsamma som skrivna texter av estetisk halt – migrerat och spritt sig till gränsland mot nya medier och andra konstarter, mot nya brukare och nyttjare. Dessa gränsland är i

sig något att studera: till exempel litteraturen och byggnadskonsten; textens arkitektur och arkitekturen i texten. Här finns hur många spännande ämnen som helst, men säg den litteraturvetenskapliga institution som i dag uppmuntrar dem: bloggandets berättarkonst; den narrativa strukturen hos en modemässa eller konstbiennial; avhandlingsprosans historia; det muntliga berättandet om flyktingkapets villkor som präglar SFI-kurserna. Allt detta bör vara ämnen för dagens litteraturvetenskap. Mycket av detta är också mer spännande och relevant än till exempel den svenska efterkrigstidsromanen – och lyriken, som nästan alla håller på med.

Allt detta ryms med andra ord i mitt litteraturbegrepp. Kärnan i detta begrepp förblir dock romanen, lyriken och dramatiken, som hos de gamle. Av dem – och om teorierna om dem – lär man sig hur de narrativa och poetiska strukturerna ser ut, och dessa lärdomar är oundgängliga för att förstå alla de andra berättelser och symbolhandlingar som flyter omkring i kulturen.

Den stora frågan för litteraturvetenskapen är alltså inte om vi ska ha kvar litteraturbegreppet eller ej, utan om detta begrepp ska vara smalt eller brett, eller med andra ord om litteraturen ska definieras estetiskt, socialhistoriskt, mediehistoriskt eller narratologiskt/semiotiskt (det är de fyra alternativ jag ser). Och eftersom jag inte tror att det går att uppnå enighet om vilket alternativ som ska gälla, hoppas jag att ämnet kan vara så generöst och öppet att det har plats med alla dessa sätt att se på litteraturen.

Den fråga som däremot gör mig nervös, för att avsluta, gäller kvalitetsbegreppet. Jag tror att ämnet behöver värna en idé om estetisk kvalitet, som ligger i vissa texters förmåga att härberga och nygestalta mänsklig och historisk erfarenhet; men jag ser också att varje kvalitetsbegrepp uppreser hierarkin mellan det höga och det låga, vilket i vissa fall – men inte alla – har oönskade effekter, (marginalisering etc.). Hur värna kvalitet, utan att samtidigt lurats till att konstruera hierarkier och kanoner. Det är för mig kärnan i denna diskussion.

Mats: Jag tycker att Stefans beskrivning fångar det mesta. När vi så går från kanonbegreppet över litteraturbegreppet till kvalitetsbegreppet verkar vi ha kommit fram till den största frågan. »Kvalitet« är behäftat med samma svårigheter som »kanon«: vem bestämmer vari kvalitet består? Traditionellt har »kvalitet« varit ingjutet i samma föreställning om tidlös skönhet och giltighet. Och på samma sätt som kanon, brukar jag vara intresserad av föreställningar om kvalitet som föremål för forskning, inte som ändamål. Men i stället för att fastna i fler problem vill jag hålla med Amelie och därmed Eva om vikten av att kunna växla perspektiv. Vi har redan kommit ett stycke när det gäller att precisera de kriterier som ligger i olika sammanhangs kvalitetsbegrepp och att tydliggöra våra egna utgångspunkter.

Om man prövar tanken: kan det Stefan formulerade om litteraturbegreppet också gälla kvalitetsbegreppet? Våra definitioner av kvalitet utgår från luddigare utgångspunkter, vilket gör det svårare. Men om ämnet bör vara öppet nog att inrymma flera olika definitioner av litteraturen, och det bör det, kan det då också vara öppet nog att inrymma olika definitioner av kvalitet utan att maktstrider och hierarkiseringar uppstår? Det beror kanske på hur viga vi är när vi byter utsiktspunkt.

Eva: Om litteraturbegreppet: liksom Mats håller jag givetvis med Stefan om det ostadiga och vaga i begreppet. Det måste bli så, tror jag, därför att begreppet litteratur sannolikt delvis är ett vardagsspråkligt sådant, det vill säga vi råder som professionella inte helt över språkbruket. Vad författare och läsare väljer att kalla litteratur kan bli/blir litteratur. Och det får vi foga oss i. Men det är klart att också språkbruket har en viss ordning; det verkar som det klyver begreppet i två definitioner: litteratur är dels en språkligt formad utsaga (muntlig eller skriftlig) om något fiktivt, fiktiva gestalter, händelser, situationer (fiktionalitet), dels språkkonst, språkliga utsagor (skriftliga eller muntliga) som är

språkligt kvalificerade. Hit kan höra icke-fiktionala utsagor, t ex essän, brevet, bloggen. Sedan är gränserna mot det icke-litterära porösa, och i dessa gränsområden döljer sig antagligen spännande uttrycksformer. Och de områdena skall vi väl bevaka för att få syn på gränsförskjutningar i språkbruket och därmed fenomenet litteratur.

Om att värna kvalitet utan att upprätta hierarkier och kanon: ja, om vi nu är fångar i ett språkbruk vi inte kan ändra, så betyder det ju att vi måste vara klara över att värdeskalorna kan se olika ut i de olika delarna av litteraturbegreppet och inom de olika genrerna. Jag håller med Amelie om detta. Vi måste erkänna att det inte finns en mätsticka (där är kanonbegreppet tillbaka igen). Men klassikerna, som ju har överlevt, kommit tillbaka, kan ju ge fingervisningar om vad det är vi värderar högt i litteratur, antingen den definieras som fikcionalitet eller språkkonst. Och dessa klassiker utgör ett väldigt förråd (inte en väl avgränsad, fixerad lista med verk att imitera) som man kan botanisera i, fördjupa sig i, lyfta fram, aktualisera, och där jag i varje fall inte kan spåra hierarkier eller rättesnören. Men kanske fingervisningar om våra värdekriterier.

Mats: Även om litteraturvetarnas röst inte hörs lika tydligt längre, är jag inte säker på att den första prioriteten är att till varje pris återerövra en tänkt position. Det centrala är att formulera relevanta frågor, gärna genom att bejaka nervositeten som nämndes: har vi förstått detta rätt? Vilka perspektiv och områden har vi förbisett? Vilka ytterligare slutsatser kan vi dra av materialet framför oss?

All forskning kan inte nå den grad av allmänintresse att den blir relevant i kulturdebatten. Och omvänt kan forskning bli ointressant som forskning till exempel om den faller över åt deskription för att tilltala en viss sorts allmänintresserad läsare.

Man kan inte kräva att alla de här intressena skall tillgodoses samtidigt, men det finns de

som kan förena det hela. Medieteorin tycker jag är sådan. Den har ett kraftfullt förklaringsvärde på många områden, inte minst på historiska material. Samtidigt är dess frågor direkt aktualiserade av vår samtida situation och går rätt in i kulturdebatten. Dessutom, om man är intresserad av internationalisering, är medieteorin ett område där det går att utifrån svenskt material dra slutsatser som är direkt intressanta också för utländsk forskning. Sist men inte minst: den behöver inte hänga upp sig på de »stora« författarskapen. Nu kommer förstås medieteorin inte att lösa alla kommunikationsproblem, men jag tycker att den är ett lärorikt exempel.

Eva: Om kommunikation med omvärlden: jag håller med Mats om lägesbeskrivningen – litteraturvetarna hörs inte lika tydligt längre i kulturdebatten. Och jag är också osäker på om vi kan och bör återerövra denna tänkta position. Jag är inte heller så säker på att litteraturhistorisk forskning förr i tiden nådde ut till så många. Men en sak är jag ganska övertygad om, och det är något tämligen trivialt, men centralt: ämnet litteraturvetenskap, hur det än definieras och praktiseras, måste kommunicera med skolan, både grundskola och gymnasium. Det läses nämligen mycket i Sverige, men ämnet förefaller (åtminstone sett från en lundsisk horisont) fjärras från skolans värld och praktik, och det är till stor skada både för ämnet, för lärarutbildningen och undervisningen. Det är rimligen i dialogen med skolvärlden som man kan fånga upp gränsförskjutningar i litteraturen, till exempel mediehybrider, det är där man kan fånga upp förändringar i läsandet, och det är rimligen i skolvärlden man både kan förmedla den litteratur som vi betraktar som spännande eller viktig, och vårt sätt att läsa.

Lena Ulrika: Att återerövra en förlorad position låter sig sällan göras, apropå detta med litteraturvetarnas minskade roll i kulturdebatten. Men nog måste vi väl ändå tänka oss att vi kan ta plats i det offentliga, om än i en ny och an-

norlunda position? Jag skulle gärna vilja höra era synpunkter i frågan.

När en fråga väcks som direkt berör litteraturvetaren, som i förra årets kanondebatt, kan man också fundera över vilka litteraturvetare som egentligen aktiverade sig i denna; om jag inte minns fel, var väl flertalet av dessa redan förankrade så kallade mediepersoner – kritiker och kulturskribenter. Samtidigt åligger den tredje uppgiften – som visserligen kan ta sig många skepnader – oss alla. Men stämmer situationen ändå inte till viss eftertanke?

Eva: Jovisst. Men minns jag rätt var några av dessa mediepersoner litteraturvetare i den meningen att de hade en bakgrund i ämnet. Men det är nog riktigt att det inte var så många litteraturvetare i den meningen att de verkade vid litteraturvetenskapliga institutioner. Men dagstidningsdebatter passar inte alla, de har en rytm och (ibland) ett tonläge som man inte känner sig hemma i. Men jag erkänner villigt att vi borde utnyttja det forum vi ändå har på tidningarnas kultursidor, många kolleger inom andra ämnen på universiteten avundas oss humanister generellt och litteraturvetare i synnerhet den arenan. Och vi bör väl se till att arenan finns kvar!

Stefan: Ändå får man säga att litteraturvetarna, jämfört med andra fack, är mer aktiva i offentligheten än många andra. Kultursidorna har länge haft litteraturvetenskapen som sin främsta rekryteringsbas. Jag tycker att det bör förbli så, och det finns inget skäl till att det inte kan förbli så. Men då måste man i dag anstränga sig mer från litteraturvetenskapens sida. Mediesituationen är så annorlunda i dag. Kunskap värderas lägre; snabbhet, stilistisk snärt, utspel och provokationer högre. Vilket i sin tur leder till att många akademiker och forskare, liksom seriösa personer i gemen, vänder sig från hela medievärlden med avsmak. Man slår av teven, lägger igen tidningen och slår upp Pascal eller senaste numret av *TFL*. Denna reaktion är begriplig, alla känner den nog, men den må be-

kämpas eftersom den förvärrar situationen genom att ge slaget förlorat. Här är vår ständige akademisekreterare Horace Engdahl värd beröm. Inget säger att han måste delta i allsköns struntprogram i tv om böcker och språk och annat. Men han gör det, uthärdar till och med en viss förnedring i tv-soffan. Säkert gillar han rollen, men viktigare är att han på så vis försvarar litteraturens ställning i offentligheten.

Så fick det också stort genomslag när han – som sin hustru – gick ut och sa att kanon var en utmärkt idé. Vi var några som sa emot, men det är sant, Lena Ulrika, att i denna debatt som verkligen rörde kärnan i vår verksamhet, var det alldeles för få som yttrade sig. Bland de tongivande litteraturvetarna var det, men jag kan minnas fel, egentligen bara Arne Melberg som tog saken på berättigat allvar och mötte den med kraft. Så kom frågan att överlämnas till det vanliga tyckandet.

Vad bör då göras? I den så kallade offentligheten existerar allttjämt en rad publiceringsformer som trots vissa inskränkningar på senare år lämpar sig utmärkt för litteraturvetaren. Och inget säger att litteraturvetaren inte kan förlägga sin verksamhet till dessa former: det vill säga till litteraturkritiken (i tidskrifter och tidningar, som understreckare och längre tidningsrecensioner) och till de större förlagens utgivning av sakprosa och essäistik. Ja, man kan rent av säga att det borde vara litteraturvetarens mål att förlägga hela sin verksamhet utöver undervisningen och handledningen just hit. Det finns inget egenvärde i att publicera sig i *TFL* eller *Acta*, när en bättre skriven variant av samma uppsats skulle kunna publiceras i *Göteborgs-Posten*, *Glänta*, *Bang*, eller på något bokförlag med bred distribution. Och det är tokigt att det tycks mer meriterande att publicera sig i smälare skriftserier och specialtidskrifter som bara når kollegerna.

Jag menar kort sagt att man bör sluta att tänka på litteraturvetenskapen och offentligheten som olika sfärer eller planeter. Man ska sluta se universitetet som sitt egentliga, enda

och rätta hem, det sanna hemmet där man blir erkänd och förstådd, och man ska sluta tänka på allt som ligger utanför akademien – »offentligheten«, »samhället« – som främmande territorium där man ger sig ut på tillfälliga expeditioner. (Resultatet av denna vallgrav, denna mur mellan forskning/undervisning och offentlighet är det vi kallar humanioras kris.) Litteraturvetenskapen liksom en stor del av all forskning och undervisning ska i stället förstå sig som en vital och oundgänglig del av offentligheten. För det är ju inte för inte som man som litteraturvetare och humanist blivit anförtrodd samhällets största skatt, hela arkivet av gamla texter och dokument, som ständigt måste aktualiseras på nytt.

Mats: Det känns synd att försöka tillägga något efter en sådan paroll. Jag tror inte att relationen mellan bredd, utåtriktadhet och kvalitet är riktigt så enkel, men Stefans slutsats är vacker

och välkommen. Jag låter den mer än gärna stå ostörd.

Amelie: När jag tänker på litteraturvetare ser jag ett janusansikte. Å ena sidan den glåmiga tröttheten under oket av administration och tentor att rätta: skrivtiden är så liten att den offentliga debatten förvandlas till en stressande distraction från det egna arbetet. Å andra sidan den energiska eldsjälens som skriver böcker, kritik, översätter, driver litteraturscener, arrangerar konferenser, agerar coach för andra forskare osv. Jag vet inte om man kan begära så mycket mer av enskilda doktorander, lärare, forskare än vad de ger idag. Möjligen kunde man önska att en större kollektiv energi kunde alstras på institutionerna, genom ett livligare debattklimat där dagsaktuella diskussioner – som den om kanon – kunde få plats och kanske knoppa av sig i några kollektiva eller individuella utspel, och tillika i ett internt reformarbete.

KRONOLIBIDINAL LÄSNING

Dekonstruktion och psykoanalys

av Martin Hägglund

Hägglund (1976) är doktorand i Comparative Literature vid Cornell University, där han arbetar på en avhandling om Proust, Woolf och Nabokov. Han är författare till boken *Kronofobi: Essäer om tid och ändlighet* (Symposion 2002) samt förordet till den svenska översättningen av Jacques Derridas *Marx Spöken*. På engelska har han publicerat essäer i *Diacritics* och *New Literary History*. 2008 utkommer han med boken *Radical Atheism: Derrida and the Time of Life* på Stanford University Press. Texten som översatts här ger en inblick i den teori om kronolibidinal läsning som han utvecklar i sin avhandling.

sin essä »Förgänglighet« (1915) berättar Sigmund Freud om en sommarpromenad på landet tillsammans med en berömd poet.

Landskapet är skimrande vackert men poeten hemsöks av tanken på att all skönhet förskingras med tidens gång. Allt som kan älskas bär sin egen undergång inom sig självt eftersom det är tidsligt och börjar försvinna i samma ögonblick som det blir till. Poeten drar slutsatsen att en sådan ändlighet berövar skönheten dess värde. Erfarenheten av livets ändlighet skulle djupast sett vara erfarenheten av en *brist* eftersom det aldrig kan svara mot idealet om ett evigt liv. Freud förklarar: »Allt vad han annars hade kunnat beundra eller älska syntes honom värdelöst genom att det är skattat åt förgängelsens öde.«¹

Trots alla sina banbrytande insatser har den psykoanalytiska begärsteorin inte ifrågasatt denna förmodade erfarenhet av *brist*. Även om både Freud och Jacques Lacan förnekar existensen av ett tidlöst vara så utgår de ifrån att det tidsliga varat utgör en *brist* som vi begär att övervinna. Den tidlösa fullkomligheten antas vara det imaginära ideal som driver på begäret men som förblir utom räckhåll.

I »Förgänglighet« öppnar Freud emellertid för en annan syn på begärets förhållande till tiden. Freud argumenterar här för att poeters nedvärdering av det tidsliga varat *inte* härstammar från *bristen* på ett tidlöst vara. Snarare handlar det om en försvarsmekanism inför hotet om förlust. Genom att nedvärdera det tidsliga varat försöker poeten att undgå den erfarenhet av sorg som följer av bindningen till det som kan gå förlorat. Freud framhåller att de som »tycks redo för en permanent försakelse därför att det dyrbara inte har visat sig varaktigt, endast befinner sig i sorgen över förlusten« (s. 5). Det är här viktigt att notera att det som förlorats inte är ett tidlöst utan ett tidsligt vara: någonting som var värdefullt men inte kunde förbli och som lämnat den överlevande i sorg. Vidare behöver sorgen ifråga inte vara ett sörjande över någonting som redan har gått förlorat; den kan även vara ett sörjande över någonting som *kommer*

att gå förlorat, vilket är fallet när poeters upplevelse av sommarlandskapets skönhet störs av tanken på att den är förgänglig.

Medan poeten utger sig för att sörja frånväron av ett tidlöst vara sörjer han alltså i själva verket förlusten av ett tidsligt vara. Freud själv utvecklar inte denna tes men vi kan fullfölja slutsatsen utifrån hans text. Om poeten inte fruktade förlusten av det tidsliga varat skulle det inte finnas någon anledning att försaka det genom att förneka dess värde. Själva försakelsen vittnar alltså om en föregående bindning till det tidsliga varat. Om man inte vore bunden till ett vara som kan gå förlorat, skulle man aldrig föregripa den smärtsamma erfarenhet av sorg som motiverar försakelsen. Vad som kommer först är alltså inte begäret efter ett tidlöst vara som aldrig kan gå förlorat, utan begäret efter ett tidsligt vara som alltid kan gå förlorat. Denna ändlighet är inte en yttre begränsning av begäret, utan anledningen till att någonting överhuvudtaget är begärligt. Med Freuds formulering: »Det förgängligas värde utgår från dess tidsmässiga sällsynthet. Inskränkningen av möjligheten till njutning förhöjer dess värde« (s. 5).²

Jag riktar uppmärksamheten mot Freuds resonemang eftersom det anger en utgångspunkt för den teori om *kronolibido* som jag kommer att utveckla här. Teorin om *kronolibido* utgår från premissen att allting som kan begäras är tidsligt. Det är *på grund av* att det älskade kan förloras som man försöker att slå vakt om det, och det är *på grund av* att erfarenheter kan glömmas som man försöker att minnas dem. Detta villkor ger upphov till en dubbel bindning i hjärtat av varje erfarenhet. Vad man än bejakar kommer oundvikligen att negeras. Det finns ingen utväg från denna dubbla bindning eftersom hotet om förlust inte är någonting yttre i förhållande till det som begärs, utan inneboende i dess eget väsen.

Jag begreppsliggör begärets dubbla bindning i termer av en konstitutiv relation mellan *kronofobi* och *kronofili*. Fruktan för tiden (*kronofobi*) härstammar inte från ett metafysiskt begär att

övervinna det tidliga varat. Tvärtom argumenterar jag för att kronofobi och kronofili är två aspekter av samma villkor. Det är på grund av att man begär ett tidligt vara (kronofili) som man fruktar att förlora det (kronofobi). Kronofobin är därför oskiljaktig från kronofilin. Utan det kronofobiska föregripandet av att det älskade kommer att gå förlorat skulle det inte finnas något kronofiliskt begär att slå vakt om det älskade.

Om vi återvänder till Freuds essä kan vi där urskilja två klassiska föreställningar om begäret, vilka båda förnekar den konstitutiva relationen mellan kronofobi och kronofili. Den första föreställningen består i ett förnekande av att kronofobin är inneboende i kronofilin. Freud ger själv uttryck för ett sådant synsätt när han påstår att det inte finns något skäl till att »tanken på det skönas förgänglighet skulle berövas oss glädjen över det sköna« (s. 4). Snarare menar han att om vi bejakar det förgängliga livet borde vi också kunna acceptera döden som är inneboende i detta liv och därmed befria oss från den fobiska relationen till tidens flykt. Denna tes är emellertid ohållbar. Att bejaka det förgängliga livet innebär *inte* att acceptera döden. Tvärtom innebär bejakandet av det förgängliga livet att man motsätter sig döden och försöker att skjuta upp den så länge som möjligt. Men eftersom livet likväl är dödligt är det i sitt inre bundet till den död som det motsätter sig. Till följd av en konstitutiv ändlighet bär varje bejakande på sin egen negation, och inte ens den mest aktiva omfamningen av livet är immun mot ett reaktivt sörjande av döden.

Den andra klassiska föreställningen om begäret består i ett förnekande av att kronofilin är inneboende i kronofobin. I Freuds essä representeras denna föreställning av poeten. Med sin uppdrivna känslighet för hur skönheten omkring honom är »dömd att gå under« (s. 5) är poeten en utpräglad kronofob. Han förnekar emellertid att hans kronofobi härstammar från en kronofili; istället slår han fast att det tidliga varat är oförenligt med det egentliga föremålet för hans begär.

Den kronolibidinala logiken syftar däremot till att visa att det inte kan finnas någon kronofobi utan kronofili. Utan det kronofila begäret att *leva vidare som ändlig* skulle det inte finnas någon kronofobisk fruktan för döden, eftersom endast en ändlig existens kan hotas av döden. Denna ändlighet är inte en brist som det är begärligt att övervinna. Snarare öppnar den möjligheten för allting som är begärligt *och* allting som inte är begärligt.

För att utveckla den kronolibidinala logiken måste man alltså erbjuda ett rigoröst alternativ till den begärslogik som postulerar att det tidliga varat är en ontologisk brist. Den ontologiska bristens logik utgår från att begärets mål är att vila i ett tillstånd där ingenting kan gå förlorat. Sokrates analys av begärets villkor i *Gästbudet* är det grundläggande exemplet. Sokrates framhåller kraftfullt att förgängliga ting aldrig kan svara mot vad vi egentligen begär. Begäret utgår visserligen från förgängliga varelser, men dess rätta destination är ett evigt vara som »varken blir till eller förgås.«³

Två huvudsakliga konsekvenser följer av Sokrates premiss. För det första tolkas begäret som ett begär efter det vara som vilar i sig *självt*. För det andra tolkas det vara som inte vilar i sig självt som en *brist* på fullkomlighet. Det är svårt att överskatta hur inflytelserik denna föreställning om en ontologisk brist har varit för vår förståelse av begärets villkor. Inom psykoanalytisk teori har den sitt starkaste fäste hos Lacan. Lacan understryker att det inte existerar något fullkomligt vara, men han vidhåller ändå att vi *begär* ett fullkomligt vara och att vårt dödliga vara utgör en ontologisk brist. Man bör här betona att Lacan inte härleder den ontologiska bristen till ett objekt som vi en gång ägde för att senare förlora. Förvisso beskriver Lacan ofta det fullkomliga varat i termer som kan tyckas frammana ett förlorat objekt (exempelvis »Tinget«, *la Chose*) men i själva verket kan Tinget inte likställas med något objekt överhuvudtaget. Det Ting som utgör begärets mål är ett tillstånd av absolut fullkom-

lighet som inte medger någon relation till ett objekt.⁴ Avsaknaden av ett sådant fullkomligt vara är för Lacan begärets *orsak*, eftersom det är just oförmågan att uppfylla begäret som håller begäret vid liv.

Att föreställningen om en ontologisk brist fortfarande utövar ett starkt inflytande beror på att den till synes bygger på en oklanderlig logik. Som Sokrates med rätta påpekar i *Gästabudet* kan vi endast begära att vara det vi inte är. Den som verkligen *är* vis eller lycklig kan inte begära att vara vis eller lycklig, eftersom det inte finns någon anledning att begära vad man redan är. Den avgörande frågan är därför hur man ska läsa begärets konstitutiva skillnad. Traditionellt sett har slutsatsen varit att begäret vittnar om en ontologisk brist. Eftersom begäret inte kan tillfredställas – eftersom det inte kan vila i sig självt eller i vad det begär – svarar det mot bristen på vara som vilar i sig självt. För att dekonstruera begreppet om en ontologisk brist måste man följaktligen ge en annan förklaring till begärets konstitutiva skillnad. Det är en sådan förklaring som jag syftar till att utveckla med begreppet kronolibido.

Mitt avgörande drag är att länka begärets konstitutiva skillnad till tidens konstitution. Det tidliga kan aldrig vila i sig självt, utan blir till genom åtskillnaden mellan det som inte längre är och det som ännu inte är. Varje tidsligt ögonblick måste klyvas i själva sitt tillblivande, som skiljer före från efter, förflutet från framtid. Utan detta åtskiljande skulle det inte finnas någon tid, endast en oföränderlig närvaro. Tidens konstitution gör det därmed möjligt att förklara begärets konstitutiva skillnad utan att tolka det som en ontologisk brist. Förvisso kan begäret inte sammanfalla med sitt objekt, men det beror inte på att begärets mål är ett tidslöst vara. Snarare är både begärets subjekt och dess objekt från första början tidsligt. Begäret kan aldrig vila i sig självt, men inte på grund av att det har förlorat eller strävar efter att uppnå ett vara som vilar i sig självt. Tvärtom kan det tidliga endast vara sig självt genom att inte

sammanfalla med sig självt. Denna konstitutiva skillnad är vad som möjliggör begäret från första början. Utan en tidslig fördröjning skulle det inte kunna finnas något begär, eftersom det inte skulle finnas någon tid att sträcka sig mot eller sträva efter någonting överhuvudtaget. Även om jag endast begär mig själv förutsätter min självaffektion att jag inte sammanfaller med mig själv – annars skulle jag aldrig kunna beröra eller bli berörd av mig själv. Poängen är alltså inte att begäret inte kan uppfyllas. Vad som står på spel i teorin om kronolibido är att omdefiniera själva uppfyllelsen av begäret som en tidslig händelse. Även den mest ideala uppfyllelsen av begäret måste förbli öppen mot möjligheten att uppfyllelsen går förlorad – inte för att uppfyllelsen är bristfällig utan för att den endast kan äga rum genom att öppna sig mot en oförutsebar framtid.

Jag vill här argumentera för att vi kan spåra den kronolibidinala logiken i Sokrates egen redogörelse för begärets villkor i *Gästabudet*. Nyckeln till en sådan läsning är den logiska apori som Sokrates uppmärksammar. Om vi nu inte kan begära att vara det vi redan är, hur kommer det sig att vi begär att vara lyckliga även när vi *är* lyckliga? Det klassiska svaret är att vi fortsätter att begära lyckan till följd av en *brist* på den fullkomliga lyckans ideala tillstånd. Begärets konstitutiva skillnad tolkas då som skillnaden mellan det ofullkomliga och det fullkomliga. För Sokrates är detta skillnaden mellan aktualitet och potentialitet. I vår *aktualitet* är vi ofullkomliga, men vi fortsätter att hysa begär eftersom vi strävar mot en *potentiell* fullkomning. Det anmärkningsvärda är emellertid att Sokrates också tillhandahåller en annan förklaring till varför vi begär att vara det vi redan är. Denna förklaring dyker upp i inledningen av Sokrates replisksifte med Agathon i *Gästabudet*. Sokrates skjuter in förklaringen för att försäkra sig om att de är på rätt spår, men i själva verket leder den in Sokrates argumentationslinje på en helt annan bana:

– Anta att en som är stark vill vara stark, sade Sokrates, en som är snabb vill vara snabb och en som är frisk vill vara frisk – för det kan finnas någon som i sådana fall anser att de som är sådana och äger dessa egenskaper också begär de egenskaper som de äger; jag nämner det för att vi inte skall bli förvillade – för i sådana fall, Agathon, är det ju med nödvändighet så, om du tänker efter, att de äger i nuet var och en av de saker som de äger, vare sig de vill det eller inte, och vem skulle kunna åtrå en sådan sak? Men om någon säger: »Jag som är frisk vill också vara frisk, jag som är rik vill också vara rik, och jag åtrår just de saker som jag äger« – då skulle vi svara honom: »Min gode man, du äger rikedom, hälsa och kraft och vill också äga detta i framtiden, eftersom du äger det just nu antingen du vill det eller ej. Så när du säger att du åtrår saker som är till hands, så menar du säkert bara att du vill att det som nu är förhanden också ska vara förhanden i framtiden.« Det skulle han nog gå med på?

Agathon höll med.

– Alltså, sade Sokrates, innebär detta att han älskar det som ännu inte är förhanden för honom och som han ännu inte har, nämligen att detta ska finnas kvar och vara förhanden för honom i kommande tid?

– Just det, sade Agathon. (*Gästabudet*, 200 b–e)

Även om Sokrates inte medger det är hans argument här oförenligt med den ontologiska bristens logik. Mannen i Sokrates exempel är frisk och vill vara frisk men inte på grund av att han saknar en fullkomlig hälsa. Snarare finns det i själva hans erfarenhet av hälsa en vetskap om att hälsan kan gå förlorad – annars skulle det inte finnas något begär att hålla kvar hälsan för en kommande tid. Föregripandet av en möjlig förlust vore otänkbart om inte erfarenheten av hälsa alltid redan vore kluven i sig själv. Om mannen helt enkelt vilade i en fullkomlig hälsa så skulle han aldrig ha någon känsla av att hälsan kan gå förlorad. Han skulle varken ha någon anledning att bry sig om sin hälsa eller någonting annat. Villkoret för att man skall kunna vilja vara frisk är alltså att den egna hälsan är hotad inifrån sig själv.

Det anmärkningsvärda är att Sokrates inte argumenterar för att mannen vill övervinna den egna hälsans dödliga villkor. Tvärtom vill han

fortsätta att vara vad han är. Och eftersom han är dödlig vill han *leva vidare* som dödlig. Detta begär efter överlevnad är oförenligt med ett begär efter odödlighet, eftersom det vill bevara ett liv som är dödligt och kluvet av tiden. Att överleva är inte att vara absolut närvarande; det är att fortsätta vara efter ett förflutet som inte längre är och att hålla kvar minnet av detta förflutna för en framtid som ännu inte är.

Den begreppsliga distinktionen mellan överlevnad och odödlighet är helt central för den kronolibidinala läsningen av begäret. En kronolibidinal läsning utgår från vad jag – i min vidareutveckling av en tankelinje från Jacques Derrida – analyserar som det ovillkorliga bejakandet av överlevandet. Detta bejakande avser inte ett val som vissa människor gör och andra avstår ifrån: bejakandet av överlevandet är ovillkorligt eftersom alla *utan undantag* är inbegripna i det. Vad än man vill eller vad helst man gör så måste man bejaka överlevandets tidslighet, eftersom det öppnar möjligheten att leva vidare – och därmed möjligheten att vilja någonting eller göra någonting – från första början. Även om jag offerar mitt liv för en annan motiveras denna handling av ett begär efter överlevnad, eftersom jag inte skulle göra någonting för den andre om jag inte begärde hans eller hennes överlevnad. Bejakandet av överlevandet har därför inget värde i sig självt; det är snarare det ovillkorliga villkoret för alla värden. Vilka värden man än bejakar så måste man bejaka överlevandets tidslighet eftersom värdet utan denna tidslighet aldrig skulle kunna leva vidare och bejakas som ett värde.

Det ovillkorliga bejakandet av överlevandet gör det möjligt att läsa det så kallade begäret efter odödlighet mot sig självt. Begäret att *leva vidare* efter döden är inte ett begär efter odödlighet, eftersom att leva vidare är att förbli beroende av en tidslig ändlighet. Anledningen till att livet aldrig kan vara odödligt är inte att odödlighet är ett ouppnåeligt ideal, utan att livet inte eftersträvar odödlighet. Om livet och begäret att leva är en fråga om tidslig över-

levnad kan det inte sträva efter odödlighet. Ett odödligt tillstånd är oförenligt med överlevnad, eftersom det inte skulle tillåta någonting att leva vidare i tiden.

Utifrån distinktionen mellan odödlighet och överlevnad kan vi närma oss den avgörande skillnaden mellan lacaniansk psykoanalys och kronolibidinal läsning. Lacan betonar att den religiösa eller metafysiska föreställningen om odödlighet är en illusion, men han ifrågasätter inte att vi hyser ett begär efter odödlighet. Ett slående exempel finner man i det elfte seminariet, där Lacan hävdar att alla begärets objekt representerar ett »odödligt liv« som förloras i och med födseln.⁵ Man kan förvisso argumentera för att Lacan inte tror att ett odödligt liv faktiskt har gått förlorat, utan endast analyserar denna föreställning som subjektets primära fantasi. I enlighet med en sådan läsning medger Lacan att den förlorade odödligheten endast är en retrospektiv projektion – att det aldrig fanns något fullkomligt vara – samtidigt som han insisterar på att vi sörjer ett Ting som vi aldrig haft.⁶ Jag vill emellertid understryka att inte ens en konsekvent artikulerad version av en sådan begärsteori kan tillfredsställa min kritik av Lacan, eftersom teorin likväl förutsätter att den ontologiska bristen utgör begärets *sanning*. Det »autentiska« ögonblicket är för Lacan det ögonblick då man erkänner den obotliga ontologiska bristen och vidgår den »symboliska kastration« som konstituerar den egna subjektiviteten. Den ontologiska bristen – som medför att inget objekt kan svara mot det begärda Tinget – är den bortträngda sanning om begäret som psykoanalysen syftar till att belysa.

Teorin om kronolibido ifrågasätter däremot själva idén att vi hyser ett begär efter odödlighet. Det så kallade begäret efter odödlighet är inte begärets sanning, utan följer ett begär efter överlevnad som både föregår det och motsäger det inifrån. Om man inte bejakade det dödliga livet skulle man inte hysa något begär att rädda livet undan döden, eftersom endast ett dödligt liv kan vara hotat av döden. Utan bejakandet av det

dödliga livet skulle det alltså inte finnas någon rädsla för döden och inget begär att leva vidare. Men av samma skäl kan idén om odödlighet inte ens hypotetiskt stilla rädslan för döden eller tillfredsställa begäret att leva vidare. Ett odödligt tillstånd kan aldrig svara mot begäret att rädda det dödliga livet. Ett odödligt tillstånd innebär per definition slutet för det dödliga livet och därmed även slutet för all form av överlevnad.

Att odödlighet är det samma som död är en insikt som kan urskiljas i både den filosofiska och den psykoanalytiska traditionen. Den ontologiska bristens logik föreskriver att vi begär att fullkomnas i ett vara som helt och hållet vilar i sig självt. Vårt djupaste begär skulle därmed vara ett *begär att inte begära*. Själva det faktum att vi överhuvudtaget hyser begär förutsätter att vi inte vilar i oss själva. Om man postulerar att vi begär att övervinna detta villkor kan det bara betyda att begärets mål är att utplåna sig självt. Minns Sokrates beskrivning av hur den ideala fullkomligheten »varken blir till eller förgås«. Som framgår av denna definition är tidlöshetens absoluta fullhet oskiljaktig från en absolut tomhet. Om ingenting blir till eller förgås existerar ingenting. Följdriktigt menar Sokrates att om man begär odödlighet så har man ingen anledning att vara rädd för döden, eftersom döden endast medför ett slut på det dödliga liv som man vill övervinna. I *Faidon* framhåller Sokrates att om du ser någon som är rädd för döden kan du vara säker på att han inte är en filosof (det vill säga, en som hyser kärlek till odödlighetens visdom) utan en som älskar den dödliga kroppen (68 c). Den som begär odödlighet är istället den som begär att vara död. Samma paradox återkommer i Freuds *Bortom lustprincipen* och i Lacans skrifter, där driften till fullkomlighet visar sig vara en dödsdrift. Men även om Freud och Lacan ger akt på att det absoluta livet vore den absoluta döden ifrågasätter de inte att vi begär ett sådant absolut vara. Istället upprepar de paradoxen som är verksam i hela traditionen och som i sista hand postulerar att vi begär att vara döda.

Här är det instruktivt att granska *Bortom lustprincipen*, där Freud först introducerar sitt begrepp om dödsdriften. Dödsdriften har ofta betraktats som ett radikalt inslag i Freuds tänkande, vilket ifrågasätter lustprincipen och redogör för hur psyket kan drivas mot trauma och destruktion. Jag kommer emellertid att argumentera för att Freuds begrepp om dödsdriften är allt annat än radikalt. Trots att Freuds retorik framhåller dödsdriften som någonting »bortom« lustprincipen visar hans eget resonemang att de båda utgår från ett axiom som postulerar att driftens mål är en fullkomlig frid. Förvisso kan man i *Bortom lustprincipen* finna verktyg för att ifrågasätta Freuds axiom, men det fordrar att man inte ansluter sig till hans begrepp om dödsdriften. Det är nämligen *överlevnadsdriften* snarare än dödsdriften som ifrågasätter lustprincipen. Freud själv utvecklar inte begreppet om en konstitutiv överlevnadsdrift, men som jag skall försöka visa bär det på nyckeln till de problem som han artikulerar i *Bortom lustprincipen*, samtidigt som det underminerar hans dualistiska motsättning mellan livsdrift och dödsdrift.

Livsdriften ger upphov till den anspänning som Freud kallar »excitation« (*Erregung*). Utan excitation skulle det inte finnas någon psykisk aktivitet, ingenting som drev oss till att tänka, känna eller handla. Att erfara någonting är därför i sista hand en fråga om att kanalisera excitationen i en eller annan riktning: att »binda« dess energi till någonting annat än sig självt. Denna bindning av excitationen är inte en yttre begränsning, utan oundgänglig för libidon som sådan: utan bindningar skulle det inte finnas några utlopp för begäret. Alla former av erfarenhet svarar därför mot olika former av libidinala band. Livsdriften genererar ständigt mer anspänning, vilket hindrar organismen från att vila i sig själv och tvingar den att oavbrutet »binda« den nya energin. Dessa band kan alltid brytas och de kan aldrig leda till en fullständig lättnad från den libidinala laddningen. Att begära är per definition att *inte* vara självtillräck-

lig, eftersom det inte kan finnas något begär utan en tidslig skillnad som skiljer en själv från begärets objekt. Denna tidsliga skillnad konstituerar både bindningens möjlighet och det slutgiltiga bandets omöjlighet.

Ännu en gång möter vi alltså den dubbla bindningen i begärets hjärta. Om man är bunden till det dödliga kan det positiva aldrig frigöras från det negativa. Varje band till det dödliga livet är en dubbel bindning eftersom det *begärliga* är oskiljaktigt från det *icke-begärliga* faktum att det kommer att gå förlorat. Denna dubbla bindning har traditionellt sett tolkats som ett negativt predikament som vi önskar övervinna. Följaktligen hävdar Freud att de libidinala band som begränsar vårt begär är laddade med »olust« och att den egentliga lusten fordrar en urladdning av all anspänning. Lustprincipens slutgiltiga mål är att uppnå en fullständig stabilitet genom en urladdning av den anspänning som livsdriften genererar.

Även om Freud demonstrerar att excitationens bindning är ett grundläggande villkor för libido, reducerar han alltså bindningen till en *sekundär* process: en »verklighetsprincip« som måste förhandla med givna omständigheter för att säkra organismens överlevnad. I motsats till denna förment sekundära process stipulerar Freud en *primär* process i vilken det inte finns några uppskjutanden eller fördröjningar som utsätter begäret för tidslighetens villkor. Detta begrepp om en primär process är dock själv- motsägande eftersom en process per definition medför uppskjutanden och fördröjningar. Freud erkänner själv att den primära processen är en »teoretisk fiktion« men det hindrar honom inte från att använda den som modell för sin förståelse av begäret.⁷ Lustprincipens mål antas vara att överskrida verklighetsprincipens restriktioner och återvända till den primära processens tidlöshet.

Av samma skäl står det emellertid klart att vad Freud kallar lustprincipen är oskiljbart från vad han kallar dödsdriften. Freuds teori om dödsdriften baseras på idén att varje levande or-

ganism strävar efter att återställa ett ursprungligt tillstånd av total jämvikt – vad Freud beskriver som »lugnet i den oorganiska världen«. ⁸ Denna idé sammanfaller med hans teori om hur lustprincipen söker pacificera all libidinal laddning för att vila i frid. Som Freud noterar med en slående formulering är livsdrifterna per definition »fridstörare« (s. 306) eftersom de oavslutligt ger upphov till en anspänning. Om lustprincipen syftar till en fullständig urladdning kan det alltså bara betyda att den syftar till att utplåna organismen som sådan. Den absoluta friden fordrar en absolut utplåning av liv eftersom den måste förrinta all fridstörande anspänning.

Som tidigare antytts är Freuds resonemang i detta avseende symptomatiskt för en paradox som är inneboende i den ontologiska bristens logik. Det grundläggande axiomet för denna logik är att begärets mål är att komma till ro i en absolut frid. Vägen till detta ideal är dessutom ofta förknippad med en dödsdrift som skall utplåna alla band till det dödliga livet. Fjärran från att vara radikalt svarar Freuds begrepp om dödsdriften därför mot en grundmurad föreställning inom den metafysiska traditionen.

Freuds egna exempel visar emellertid att hans teori om dödsdriften är ohållbar. Freud introducerar dödsdriften för att redogöra för det »upprepningstvång« som hemsöker dem som överlevt trauman. Upprepningstvånget ifrågasätter lustprincipen genom att driftsmässigt återvända till händelser som är laddade med *olust*. Om denna upprepning vore styrd av en dödsdrift skulle dess mål vara att eliminera banden till den traumatiska händelsen och utplåna den organism som är tvungen att uthärda olusten. Som vi skall se har emellertid upprepningstvånget en helt annan funktion. Upprepningstvånget drivs av ett begär att *överleva* trots den olust som är inneboende i livet, och försöker att hantera det som hänt genom att upprätta ett band till den traumatiska händelsen. ⁹

I Freuds ekonomiska modell för psyket definieras ett trauma av att vara *för mycket*. När den traumatiska händelsen inträffar översköls

organismen av stimuli som den inte kan bemästra. Någoting händer så brutalt och med en sådan hastighet att det överskrider förmågan att ta in vad som händer. Tidsfaktorn är här avgörande. Å ena sidan inträffar den traumatiska händelsen *för tidigt*, eftersom den inträffar alltför oväntat för att man skall kunna assimilera vad som händer. Å andra sidan inträffar den traumatiska händelsen *för sent*, eftersom händelsen inte är tillgänglig för medvetandet förrän den gör sig påmind genom mardrömmar och inbrytande minnen. Erfarenheten av trauma är därför både uppskjuten och fördröjd: den utsätter psyket för en tidslighet som överskrider dess kontroll.

Upprepningstvånget är en reaktion på det uppskjutande och den fördröjning som hör till den traumatiska erfarenheten. När den traumatiska händelsen inträffar är det omöjligt att binda all stimuli som översköljer individen. Upprepningen av den traumatiska händelsen i mardrömmar eller flashbacks är ett försök att komma till rätta med denna tidsliga försening: att »binda« den traumatiska händelsens stimuli till en erfarenhet som kan bearbetas och förstås. Eller som Freud formulerar saken: reaktionen på ett trauma handlar i första hand om »att psykiskt binda de framvällande retningsmängderna för att sedan se till att de blir hanterbara« (s. 277). Denna uppgift att binda excitationen »måste lösas innan lustprincipen kan börja sitt herravälde« (s. 279). Följaktligen erkänner Freud att bindningens nödvändighet är »oberoende av och förefaller mer ursprunglig än avsikten att uppnå lust och undvika olust« (s. 280).

Excitationens bindning är alltså *inte* en sekundär process som föregås av lustprincipen. Tvärtom är excitationens bindning och överlevnadsdriften det primära. Istället för att söka frid i en utplåning (som lustprincipen/dödsdriften antas göra) vittnar upprepningstvånget om en ursprunglig drift till överlevnad. Om man inte vore driven att överleva skulle det inte finnas någon anledning att försöka hantera det som hänt och upprätta libidinala band.

Man kan observera att överlevnadsdriften även dikterar upprepningstvänet i Freuds andra exempel: den berömda berättelsen om en lek som hans barnbarn Ernst upprepar gång på gång. Freud läser leken som en reaktion på erfarenheten av att vara fäst vid någon som överger en själv. Trots sin starka bindning till modern varken gråter eller klagar Ernst när hon lämnar honom för några timmar. Hans känslor inför övergivandet överförs istället till leken. Ernst kastar iväg sin leksak och utstöter samtidigt »med ett uttryck av intresse och tillfredsställelse ett högt, långdraget 'o-o-o-o'« (s. 264). I Freuds tolkning är detta utdragna *o-o-o-o* en variant av det tyska ordet *fort*, så att leken består i att leka »borta«. Erfarenheten av moderns försvinnande spelas upp på nytt i relationen till den leksak som fås att försvinna. Ibland dras den leksak som varit *borta* tillbaka med ett förnöjt »där« (*da*) men Freud framhåller att *borta*-leken ofta »upprepades för sig som en lek« (s. 265).

Frågan är då varför barnet drivs till att upprepa den smärtsamma erfarenheten av moderns försvinnande. Freuds svar är att leken tillåter barnet att transformera sitt *passiva* beroende av modern – den vanmäktiga känslan inför hennes möjliga försvinnande – till ett *aktivt* val. Istället för att vara maktlös inför en förlust som han fruktar, iscensätter barnet en situation där han önskar moderns försvinnande. Genom att kasta iväg leksaken säger han enligt Freud: »Ja, gå du bara, jag behöver inte dig, jag skickar själv iväg dig« (s. 266).

Upprepningstvänet avslöjar här en drift till aggression och hämnd men vi kan notera att denna drift inte har någonting att göra med en dödsdrift. Freuds två exempel visar att psyket kan drivas till att upprepa destruktiva erfarenheter, men de visar inte att driften är orienterad mot dödens absoluta stillhet. Tvärtom vittnar både de traumatiska mardrömmarna och barnets lek om en överlevnadsdrift. När det gäller mardrömmarna handlar det om att försöka leva vidare genom att bearbeta traumat, och när

det gäller barnets lek om att hantera det egna beroendet av någon som kan gå förlorad. Hur adekvata eller inadekvata, lyckade eller misslyckade, dessa överlevnadsstrategier än må vara, uppstår de som en reaktion på erfarenheten av en tidlig ändlighet och av driften att leva vidare som en ändlig varelse. Även när begäret efter ett ändligt vara negeras (som när barnet iscensätter en negering av den mor som kan gå förlorad) vittnar själva negeringen om en föregående bindning och om ett *behov av att kunna överleva* förlusten av modern.

Låt mig här vara mycket tydlig för att undvika missförstånd. Min kritik av Freuds begrepp om dödsdriften syftar inte till att rehabilitera en mer idealistisk föreställning om den mänskliga naturen. Poängen är inte att självdestruktivitet, aggression eller andra negativa fenomen är sekundära i förhållande till ett positivt bejakande av livet. Tvärtom argumenterar jag för att överlevnadsdriften redogör för *både* impulsen att bevara *och* impulsen att förgöra, vilket innebär att den dualistiska motsättningen mellan livsdrift och dödsdrift är ohållbar.¹⁰

Överlevnadsdriften är inte en kraft som helt enkelt understödjer livet. Snarare är den både källan till all passion för livet och källan till allt ressentiment mot livet. Bindningen till det ändliga livet är orsaken till allt medlidande och all omtanke, men också till all rädsla och allt hat. Utan driften till överlevnad skulle jag inte hänge mig åt någonting, men jag skulle heller inte vara fientligt inställd till någonting, eftersom jag inte skulle vara hotad av någonting. Överlevnadsdriften kan därför leda mig till att attackera den andre likaväl som den kan leda mig till att försvara den andre.

Samma oavgörbara kraft är verksam i min självrelation. Överlevnadsdriften kan leda till att jag attackerar mig själv likaväl som den kan leda till att jag försvarar mig själv. Till och med självmordet är en handling som förutsätter överlevnadsdriften. Utan överlevnadsdriften skulle man inte bry sig om vad som händer med en själv och därmed skulle det inte heller finnas

något lidande som kan motivera ett självmord. Överlevnadsdriften ger inte bara upphov till all möjlig glädje utan också till allt möjligt lidande och kan därmed vändas mot sig själv. En essentiell aspekt av överlevandets villkor är att det kan bli outhärdligt och hur man bör hantera lidandet kan inte vara givet på förhand.

Våldet mot den egna integriteten är dessutom inskrivet i överlevandet som sådant. Om jag överlevde fullständigt intakt – oskadd trots den tid som gått förlorad – skulle jag inte överleva, jag skulle vila i en absolut närvaro. När jag lever vidare är det alltid på bekostnad av det som *inte* lever vidare, av de förflutna »jag« som glöms bort eller utplånas till förmån för det kommande. Det kommande kan här vara både det som hotar att tillintetgöra mig och det som ger mig möjlighet att överleva. Genom att tänka denna utsatthet för kommande tid som ett ovillkorligt villkor för livet, lokaliserar teorin om kronolibido ändlighetens dubbla bindning i själva hjärtat av begäret. Begärets problematik härstammar inte från en brist på fullkomlighet. Det härstammar från ett begär efter dödligt liv, som är källan till såväl de mest positiva som de mest negativa känslomässiga reaktionerna.

Teorin om kronolibido kan beskrivas som en *dekonstruktion* av psykoanalysen, emedan Derridas verk erbjuder kraftfulla resurser för att tänka livet som överlevnad och begäret att leva som ett begär efter överlevnad. Varje ögonblick är en fråga om överlevnad eftersom det är avhängigt vad Derrida kallar spårets struktur. Spårets struktur följer av tidens konstitution, som gör det omöjligt för någonting att vara närvarande *i sig självt*. Varje nu passerar bort i samma ögonblick som det blir till och måste därför skrivas in som ett spår för att överhuvudtaget vara. Spåret möjliggör ett kvarhållande av det förflutna eftersom det har förmågan att förbli efter att det tidliga ögonblicket har försvunnit. Detta spårbildande är det minimala villkoret för överlevnad, som gör det möjligt att hålla kvar det förflutna och relatera det till framtiden. Av samma skäl är emellertid livet

inifrån själva sin konstitution hotat av döden. Spåret kan bara leva vidare genom att lämnas kvar för en framtid som kan radera det.¹¹

Livet kan därmed endast vara givet som ett uppskjutande av döden. Oavsett hur mycket man försöker att skydda livet så måste man attackera dess integritet, eftersom öppningen mot framtiden är vad som öppnar livet från dess första tillblivelse. Denna tidliga ändlighet är inte ett negativt predikament som det vore önskvärt att övervinna, eftersom *ingenting kan hända* utan öppningen mot en oförutsebar framtid. Formella variationer på detta argument återkommer med en slående frekvens i Derridas skrifter. Först påstår Derrida att det måste finnas både ett löfte och ett hot för att någonting skall kunna hända. Därefter påstår han att denna dubbla bindning inte ens principiellt sett kan elimineras eftersom ingenting skulle finnas om ingenting hände. Vad jag vill uppmärksamma är att denna argumentationslinje förutsätter att varat i själva sin essens är tidligt (att vara = att hända) och att det finns ett inneboende värde i att någonting händer (det värsta = att ingenting händer). Med andra ord förutsätter Derridas argument att *den tidliga ändligheten är villkoret för allting som kan begäras*. Metafysiska och religiösa traditioner har villigt medgivit att ingenting kan hända i evighetens ideala tillstånd, men de har avfärdat problemet genom att inte tillskriva det tidliga något inneboende värde. Det mest önskvärda har istället uttryckligen framställts som det oföränderliga och det okränkbara – kort sagt, som det tillstånd i vilket ingenting händer. När Derrida hävdar att det mest önskade vore att ingenting hände förutsätter han alltså en annan förståelse av begäret, som måste utvecklas för att befästa hans argument.

Derrida har själv inte lämnat någon systematisk redogörelse för sin förståelse av begäret och den har förblivit utforskad av hans kommentatorer, men i mina ögon är den helt avgörande för hans tänkande. Derrida framhåller att ändligheten är villkoret för både det begärliga

och det icke-begärliga, eftersom den på samma gång öppnar löftet om liv och hotet om död. Omvänt är den odödlighet som generellt sett postulerats som det mest önskvärda (»det bästa«) för Derrida det mest oönskade (»det värsta«) eftersom odödligheten skulle omintetgöra det ändliga livets tidslighet.

En viktig ledtråd till Derridas förståelse av begäret finner man i hans sista intervju. Derrida understryker här att hans tänkande av liv och död utgår från ett ovillkorlig bejakande av *livet*, vilket i hans vokabulär är synonymt med det ändliga livet. Den dekonstruktiva förståelsen av livet innebär att levandet alltid är en fråga om ändlig överlevnad.¹² Vad Derrida kallar det ovillkorliga »ja:ets« till en sådan ändlighet är inte någonting som förbinder oss att acceptera vad som än händer; det markerar endast utsattheten *inför* vad som händer som ett ovillkorligt villkor för livet. Vad vi än gör, så har vi alltid redan sagt »ja« till framtidens kommande, eftersom ingenting kan hända utan att någonting kommer. Men av samma skäl är varje bejakande hemsökt av en negation, emedan framtidens kommande också medför alla de hot till vilka man kan vilja säga »nej«. Överlevandets tidslighet är varken någonting att bejubla eller att beklaga som sådant. Snarare är överlevandets tidslighet villkoret för allting som man vill skall hända och allting som man inte vill skall hända.

När Derrida framhåller att »dekonstruktionen befinner sig, hela tiden, på *ja:ets*, på livsbejakandets sida« (s. 72) förespråkar han alltså inte att vi skall bli hälsosamma och bejakande varelser. Det ovillkorliga bejakandet av livet är inte någonting som kan bota fruktan för döden eller lindra det smärtsamma i förluster. Tvärtom är det ovillkorliga bejakandet av livet vad som gör oss mottagliga för fruktan och smärta från första början. Före varje val och varje viljeakt har man med nödvändighet bejakat det oförutsebara ankomst, men responsen *till* det kommande och responsen *från* det kommande är aldrig givet på förhand. Man kan komma att ne-

gera det man ville bejaka och det som kommer kan negera det kommande som man bejakat.

Ändlighetens dubbla bindning är därför inneboende i överlevnadsdriften som sådan. Å ena sidan är att överleva att hålla kvar det förflutna genom minnet och skydda det från glömska. Å andra sidan är att överleva att leva vidare i en framtid som skiljer sig från det förflutna och utsätter det för en möjlig glömska. Jag kan endast hålla kvar mitt förflutna jag genom att överlämna det till ett kommande jag som kan utplåna det, men som samtidigt ger det chansen att leva vidare.

Med utgångspunkt i överlevnadsdriften syftar teorin om kronolibido till att utveckla en ny förståelse av den libidinala ekonomins konstitution. Jag kommer här att fokusera på *sörjandet* som exempel, eftersom sörjandet ingår som en strukturell möjlighet i överlevnadsdriften. Att överleva är med nödvändighet att hemsökas av sorg, både i relation till det som har förlorats i det förflutna och det som kommer att förloras i framtiden. Den *faktiska* erfarenheten av sorg föregås av en *möjlig* sorg som är verksam i varje erfarenhet, emedan allt som kan erfaras kommer att gå förlorat.

Av detta följer att varje libidinal investering har en essentiell relation till tidsligheten. Om det begärda objektet inte vore möjligt att förlora skulle det inte finnas någon anledning att bygga upp en libidinal ekonomi. Det begärda objektets tidslighet ger upphov till den ekonomiska beredskapen att omdistribuera resurser eller dra tillbaka investeringar, som en strategisk reaktion på det egna beroendet av det som kan förändras eller förloras. Beräkningen av libidinala investeringar är av nödvändighet exponerad för det begärda objektets oberäknliga tidslighet.

I hjärtat av varje libidinal ekonomi finns följaktligen bindningen till ett tidligt vara, som ger upphov till både kronofili och kronofobi. Den ena kan inte frigöras från den andra eftersom löftet om det vi begär är bundet till hotet om förlust. Denna dubbla bindning är verksam

i varje ögonblick av livet, men den blir smärtsamt påtaglig i erfarenheten av sorg. Att sörja är just att erfara hur källan till en dyrbar glädje alltid också var källan till en oavvislig förlust.

Sörjandets villkor kan därför betraktas som paradigmiskt för kronolibidons generella villkor. Utan sammanflätningen av kronofili och kronofobi skulle det överhuvudtaget inte finnas något sörjande. Sörjande förutsätter både en kronofil bindning till ett vara som kan gå förlorat och ett kronofobt motstånd mot förlusten av samma vara. Utan den kronofila bindningen skulle man inte ha något att förlora och utan det kronofoba motståndet skulle man inte ha något att sörja, eftersom man inte skulle bry sig om förlusten av det tidliga varat.

Lidelsen för det tidliga varat är oskiljaktig från rädslan för det tidliga varat. Om man avlägsnar rädslan för vad som kan hända en tidlig varelse avlägsnar man också lidelsen för samma varelse, eftersom man då inte längre berörs av huruvida den utsätts för välgörande eller förödande, livgivande eller dödsbringande händelser. Kronofilin kan därför aldrig bota kronofobin utan är istället dess orsak. Ja, kronofobin är i sista hand obotlig eftersom det enda »botemedlet« mot en bindning till livet är dödens likgiltighet.

Den kronolibidinala logiken tillåter oss att analysera Freuds texter om sörjande på ett nytt sätt. Freud erkänner själv att sörjandets problem ställer honom inför frågor som han inte kan besvara inom de ramar han etablerat för sin förståelse av begäret. Som han påpekar i »Förgänglighet« är till och med sörjandets mest grundläggande fenomen en gåta för psykoanalysen: »varför denna frigörelse av libido från objekten innebär en så smärtsam process är ett mysterium för oss och vi kan för närvarande inte härleda den ur någon hypotes. Vi ser bara hur libido klamrar sig fast vid sina objekt och inte vill ge upp dem som förlorade, även om en ersättning finns till hands. Detta är alltså sorgen.« (s. 5) Samma iakttagelse återkommer i Freuds berömda essä »Sorg och Melankoli«

(skriven samma år som »Förgänglighet«). Här frågar Freud sig varför det är »så utomordentligt smärtsamt« att frigöra sig från ett förlorat objekt.¹³ Medan sörjandets smärta är bekant för alla, är det från ett psykoanalytiskt perspektiv »egendomligt att denna med smärta förenade olust förefaller oss så självklar« (s. 217). Lustprincipen skulle diktera att man undviker den olust som sörjandet medför, men istället kommer libidon att flöda än mer intensivt mot det förlorade objektet. Som Freud påpekar kan man i sörjandets process se hur »alla de minnen och förväntningar som varit libidinöst bundna till objektet aktualiseras och överladdas« (s. 216).

Frågan är då varför förlusten av ett älskat objekt gör det mer åtråvärt snarare än mindre åtråvärt. Freuds begrepp om lustprincipen/dödsdriften kan inte redogöra för denna överladdning, som visar att det libidinala flödet kan vara riktat mot en källa till olust snarare än mot en källa till lust. Begreppet om kronolibido tillåter oss däremot att redogöra för den skenbara paradoxen, som tydliggör att olusten är inneboende i lusten som sådan. Det är *på grund av* att det älskade kan förloras – på grund av att det inom sig bär en möjlighet att orsaka olust – som det överhuvudtaget är åtråvärt. Om det inte fanns en risk att mista det älskade skulle det inte vara oersättligt och därmed inte heller möjligt att begära som ett unikt objekt. När det älskade förloras finns det följaktligen ingen inneboende mekanism som får libidons flöde att avstanna och riktas mot andra objekt. Orsaken till att libido flödade mot objektet var alltid att det *kunde* gå förlorat. Den faktiska förlusten av objektet – eller det påtagliga hotet om en förlust – kan därför orsaka en ökning snarare än en minskning av det libidinala flödet mot objektet. Som Freud själv argumenterar i »Förgänglighet« är det inskränkningen av möjligheten till njutning som förhöjer dess värde, eftersom värdet utgår från dess förgänglighet.

Den tidliga ändligheten är därför incitamentet till all trofasthet. Det är *på grund av* att det älskade kan glömmas som man försöker att

minnas det. Av samma anledning är emellertid trolösheten inskriven i trohetens själva möjlighet. Den tidliga ändlighet som ger upphov till trofasthet ger också upphov till trolöshet, eftersom den medför att man ständigt kan lämna eller bli lämnad av den älskade.

Sörjandet är även här ett paradigmiskt exempel. Å ena sidan är sörjandet ett tecken på trohet; det utgår från en bindning till en annan och från ett begär att hålla kvar dess liv. Å andra sidan är sörjandet ett tecken på trolöshet; man kan endast sörja om man har beslutat sig för att leva vidare och därmed lämna den andre bakom sig. En sådan trolöshet är oundviklig – det enda alternativet till att överleva den andre är att ta sitt eget liv och därmed även döda minnet av den andre – men den överlevandes våld är icke desto mindre reellt. Freud erbjuder en slående analogi mellan sörjandets process, i vilken det älskade objektet erkänns som förlorat, och en process i vilken man övervinner den libidinala fixeringen vid ett objekt »genom att förringa, nedvärdera och även så att säga slå ihjäl det« (s. 228). Poängen är inte att dessa två processer nödvändigtvis är identiska, utan att även det mest fridsamma sörjandet förutsätter ett våldsamt särskiljande från den andre. I sorgprocessen konfronteras alla minnen och förväntningar med »verklighetens dom att objektet inte längre existerar; och jaget, som så att säga ställs inför frågan om det vill dela detta öde, låter sig genom den totala narcissistiska tillfredsställelse det får av att vara i livet övertygas att lösa upp sin bindning till det förlorade objektet« (s. 226). Den primära narcissism som Freud tillskriver alla levande varelser – och som han beskriver som det libidinala supplementet till självbevarelsedriften¹⁴ – präglas därför av en inneboende våldsamhet. För att överleva kan jag inte vara absolut trogen mot den andre. Jag måste mobilisera min förmåga att klara mig utan den andre och i samma process mer eller mindre »döda« min tidigare bindning.

Varje ögonblick av överlevnad vittnar således om en trolöshet mot den andre. Min an-

vändning av termen »trolöshet« (*betrayal*) avser ingen moralisk värdering, eftersom det inte finns något inneboende värde i att vara den andre trogen. Det finns otaliga situationer där »sörjandet« av den andre består i att komma till rätta med övergrepp som den andre begått mot en själv. Att döda bindningen till den andre kan därför vara bättre och att hålla fast vid bindningen kan vara sämre, beroende på situationen ifråga. Även värdet av själva överlevandet är i sista hand oavgörbart: det öppnar för möjligheten till både smärta och lust, förstörelse och bevarande. Teorin om kronolibido är en teori som syftar till att visa varför denna dubbla bindning inte ens idealt sett kan elimineras till förmån för ett absolut vara. Ett absolut vara skulle eliminera den tidliga ändlighet som är villkoret för allting som kan begäras.

Vi kan här återvända till den avgörande skillnaden mellan lacaniansk psykoanalys och kronolibidinal läsning. Lacan möjliggör en kritik av idén att det finns ett absolut vara, men själva idén om ett absolut vara ifrågasätts aldrig. Med Lacans terminologi finns det en konstitutiv skillnad mellan den *jouissance* som vi förväntar oss (en fullkomlig njutning) och den *jouissance* som vi faktiskt uppnår (en tidlig njutning).¹⁵ All njutning är märkt av en fundamental brist eftersom inget av erfarenhetens objekt kan svara mot det begärda Tinget. För Lacan är Tinget inte ouppnåeligt på grund av godtyckliga omständigheter som kan övervinnas. Tvärtom är Tinget ouppnåeligt på grund av varats ontologiska brist. Den lacanianska analysen syftar därmed till att underminera varje föreställning om att subjektet kan uppnå en fullkomlig njutning. Målet är att analysanden skall komma till insikt om att ingenting kan tillfredställa hans eller hennes begär och lära sig att leva med Tingets frånvaro.

Som Lacan klargör i det elfte seminariet bör Tingets frånvaro i sista hand förstås som en konsekvens av att vi är dödliga. Det frånvarande Tinget är det odödliga livet och vår oförmåga att nå detta mål är begärets bortträngda

»sanning«. I motsats till ett sådant synsätt har jag argumenterat för att varats ontologiska brist inte är begärets bortträngda sanning. Tvärtom är idén om en ontologisk brist *i sig själv en bortträngning* av den konstitutiva överlevnadsdriften. I enlighet med min analys av Freuds »Förgänglighet« bygger den förmenta erfarenheten av en ontologisk brist – klagosången över det tidlösa varats frånvaro – på en bortträngning av den föregående bindningen till ett tidligt vara. Vår erfarenhet av förlust härstammar inte från sorgen över ett Ting som vi aldrig haft, utan från sörjandet av ett tidligt vara som oupphörligen går förlorat.

Begärets fundamentala problem är alltså inte att det dödliga livet inte kan svara mot idealet om ett odödligt vara. Begärets fundamentala problem är snarare att det dödliga livet är vill-

koret för allting vi begär och allting vi fruktar. Denna dubbla bindning är irreducibel emedan den följer av överlevandets villkor som sådant. Att leva är med nödvändighet att bejaka överlevandets tidslighet eftersom det ger möjligheten att överhuvudtaget leva vidare. Men att leva är också att frukta överlevandets tidslighet, eftersom det medför att man alltid kan dö eller lämnas att sörja det som dött. Följaktligen finns kronofobi i hjärtat av varje kronofili och kronofilin i hjärtat av varje kronofobi. Teorin om kronolibido erbjuder ett ramverk för att tänka denna dubbla bindning och öppnar därmed för ett nytt sätt att läsa begärets dramatik, såsom det iscensätts av filosofin, i litteraturen, eller genom livet självt.

Översättning från engelskan av Olle Widhe

1. Sigmund Freud, »Förgänglighet«, övers. C. Crafoord, i *Divan* nr 9, 1994, s. 4. Fortlöpande sidhänvisningar i texten refererar till denna svenska översättning.
2. Jag har här modifierat översättningen av Freuds formulering, som är svåröversatt. På tyska lyder den: »Der Vergänglichkeitswert ist ein Seltenheitswert in der Zeit. Die Beschränkung in der Möglichkeit des Genusses erhöht dessen Kostbarkeit,« Freud, *Gesammelte Werke*, bd 10, red. A. Freud, Frankfurt: Fischer, 1991, s. 359.
3. Platon, *Skrifter*, bd I, övers. J. Stolpe, Stockholm: Atlantis, 2000, 211a. Hänvisningar ges fortsättningsvis i texten.
4. För Lacans begrepp om Tinget, se i synnerhet *Seminar VII: The Ethics of Psychoanalysis*, red. J.-A. Miller, övers. D. Porter, London: Routledge, 1992.
5. Se Jacques Lacan, *Seminar XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, red. J.-A. Miller, övers. A. Sheridan, New York: W.W. Norton, 1998, s. 198, jfr s. 204–205.
6. Jfr läsningen av Lacans föreställning om en förlorat odödlighet i Joan Copjec, *Imagine there's*

- no Woman: Ethics and Sublimation*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003. Å ena sida hävdar Copjec att det odödliga livets själv tillräcklighet är en myt om någonting som aldrig har existerat. Å andra sidan menar hon att »immortal, indestructible life has been subtracted from us« (s. 52) och att »the body and satisfaction have lost the support of the organic body and the noumenal Thing« (s. 37), vilket implicerar att det en gång existerade ett noumenalt Ting och ett odödligt liv. Med utgångspunkt i Lacans elfte seminarium menar Copjec vidare att libidinala objekt är »representatives« för det odödliga liv som förlorats (s. 52). Copjec's motsägelsefulla resonemang kulminerar när hon skriver att »pure and total self-sufficiency does not now and never did exist (or: there is no original plenum), yet something nevertheless remains of that never-existing, mythical time and self-sufficiency« (s. 52). Copjec förklarar inte hur någonting kan förbli av det som aldrig existerat.
7. Se Sigmund Freud, *Drömtydning*, övers. J. Landquist och M. Engvén, i *Samlade Skrifter av Sigmund Freud*, bd II red. C. Crafoord, L.

- Sjögren och B. Warren, Stockholm: Natur och Kultur, 1996, s. 540. Jfr *Bortom Lustprincipen*, övers. E. Backelin, *Samlade Skrifter av Sigmund Freud*, bd IX, s. 260, 304–306.
8. Freud, *Bortom Lustprincipen*, s. 305. Hänvisningar ges fortsättningsvis i texten.
 9. I sin bok *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, History*, Baltimore: Johns Hopkins UP, 1996, kopplar Cathy Caruth erfarenheten av trauma till överlevandets problematik i en uppslagsrik läsning av *Bortom lustprincipen*. Caruth utvecklar emellertid inte föreställningen om en överlevnadsdrift och ifrågasätter inte heller Freuds föreställning om dödsdriften.
 10. Mitt begrepp om överlevnadsdriften redogör för alla de fenomen som Freuds begrepp om dödsdriften är avsett att redogöra för men misslyckas med att förklara. Utöver upprepningstvånget innefattar dessa fenomen masochistisk självdestruktivitet och sadistisk aggressivitet. Deras gemensamma nämnare är att de motsäger lustprincipen genom att inte syfta till att minska anspänningen i den psykiska apparaten. Erfarenheten av smärta (vare sig den är traumatisk, masochistisk, eller sadistisk) är tvärtom någonting som ökar anspänningen, varför tvånget att upprepa eller framkalla smärta inte kan förklaras utifrån en princip som dikterar att vi strävar efter att eliminera all anspänning. Tvånget att upprepa eller framkalla smärta kan följaktligen inte förklaras av dödsdriften. Om tvånget att upprepa eller framkalla smärta ifrågasätter lustprincipen ifrågasätter det också med nödvändighet dödsdriften, eftersom de båda bygger på samma axiom. Freuds förnekande av detta logiska faktum leder till symptomatiska självmotsägelser i hans text. Exempelvis påstår Freud att »om man verkligen kan säga att det är allmänt kännetecknande för drifterna att de önskar återställa ett tidigare tillstånd, så får vi inte bli förvånade över att det i själslivet försiggår så många processer oberoende av lustprincipen« (s. 304). Logiken i detta resonemang förutsätter att lustprincipen arbetar i enlighet med en annan princip än dödsdriften, eftersom dödsdriften enligt Freud just önskar att återställa ett tidigare tillstånd, nämligen en oorganisk stillhet. Freud fortsätter emellertid sitt resonemang med att slå fast att lustprincipen arbetar i enlighet med »allt levandes strävan att återvända till lugnet i den oorganiska världen« (s. 305), vilket betyder att den arbetar i enlighet med dödsdriften. Vidare medger Freud att strävan att eliminera anspänning »så som den kommer till uttryck i lustprincipen« är »ett av våra starkaste motiv för att tro att det existerar dödsdrifter« (s. 300). Många fler exempel kan anföras för att visa att Freuds egen definition stipulerar att lustprincipen och dödsdriften arbetar enligt samma princip. Poängen är att Freud bortser från hur detta logiska faktum underminerar själva anledningen till att han överhuvudtaget introducerar begreppet om dödsdriften. Om lustprincipen och dödsdriften är baserade på samma axiom kan dödsdriften inte redogöra för det som är »bortom lustprincipen«.
 11. För en ingående analys av tidens spårstruktur i Derridas tänkande, se min kommande bok *Radical Atheism: Derrida and the Time of Life*, Stanford: Stanford UP, Meridian: Crossing Aesthetics, 2008, kap. 1 och 2.
 12. Jacques Derrida & Jean Birnbaum, »Jag är i krig med mig själv«, övers. Mats Rosengren, i *Glänta*, 2004:3, s. 72. Fortlöpande sidhänvisningar ges i texten. (Derrida, *Apprendre à vivre enfin*, Paris: Galilée, 2005, s. 54 f.)
 13. Freud, »Sorg och melankoli«, i *Samlade Skrifter av Sigmund Freud*, bd IX, s. 217. Fortlöpande sidhänvisningar ges i texten.
 14. Se Freud, »Introduktion till narcissismen«, i *Samlade Skrifter av Sigmund Freud*, bd IX, s. 77.
 15. Se i synnerhet Jacques Lacan, *Seminar XX: Encore, On Feminine Sexuality, The Limits of Love and Knowledge*, red. J.-A. Miller, övers. B. Fink, New York: W.W. Norton, 1998.

BERGET, YNGLINGEN OCH SOLEN

Ett vitalistiskt motiv hos Karl-Erik Forsslund

av Ann-Sofi Ljung Svensson

Ljung Svensson (1959) är doktorand i litteraturvetenskap vid Lunds universitet och var under läsåret 2006/2007 STINT-stipendiat vid Nordeuropa Institut, Humboldt Universität, Berlin. Hennes kommande avhandling behandlar mottagandet av Selma Lagerlöfs verk i Tyskland runt sekelskiftet 1900.

När Göran Delling, huvudpersonen i Karl-Erik Forsslunds roman med samma namn (*Göran Delling*, 1906), i slutet av berättelsen väljer att ta sitt eget liv, gör han det i en innebördsrik och tids-typiskt pose. Med ryggen rak, blicken riktad uppåt och armarna högt sträckta mot himlen låter han sina skidor löpa utför det snöklädda berget mot branten. När skidorna släpper marken glider han rakt mot solen, »bort i den strålande fria oändligheten«. Bilden är sakral. Naturen är en kyrka och berget är dess predikstol. Solen är som ett »flammande rosettfönster«. Göran dör i en akt av ljustillbedjan.¹

Detta specifika motiv av ljustillbedjan återfinns på många ställen i Forsslunds litterära produktion och har sitt moderna ursprung huvudsakligen i en tysk, vitalistiskt orienterad, litterär och konstnärlig bildvärld. Bilden av den nakne, rakryggade gossen på bergstoppen, med uppsträckta händer, handflatorna vända mot den strålande solen, nacken sträckt och blicken riktad uppåt, står att finna i tysk litteratur och bildkonst från 1890-talet och framåt. Konstnären och *Lebensreform*-ivraren Fidus, artistnamn för Hugo Höppener (1868–1948), målade flera varianter av motivet, och hans bild *Das Lichtgebet (Bön till ljuset)* från 1913 kom att massproduceras och spridas som vykort. Grundmotivet med den soldyrkande unge mannen blev ett ledmotiv för den tyska borgerliga reformrörelsen runt 1900 och återfinns i mängder av bilder. Just Fidus bild, som var den allra populäraste versionen, kom ett decennium in på 1900-talet att bli den tyska ungdomsrörelsens främsta ikon.

Karl-Erik Forsslund (1872–1941) är i dag en bortglömd författare. Hans litterära verksamhet har i historieskrivningen kommit att underordnas hans insatser för folkbildning och hembygdsvård.² Med all rätt. Många av de romaner, noveller, sagor och sånger han skrivit äger förvisso idémässig originalitet, men kan inte betraktas som vare sig nyskapande eller levande litterära verk. Av den som idag vill läsa hans

roman *Göran Delling: En lefnadshistoria i två böcker* krävs ett idéhistoriskt intresse och ett stort mått av uthållighet. De drygt sexhundra sidorna natursvärmerier och utopiska visioner i långa, monologiska, didaktiska partier är en utmaning för moderna läsare som söker läsupplevelser med relevant koppling till samtiden. Romanen är en lyrisk, retorisk gestaltning av en svunnen tids exalterade ungdomsideologi: »Vak upp, alla redliga drängar!« – så både börjar och slutar romanen om Göran Delling.

Men just på grund av detta är Forsslunds texter fascinerande läsning. På få ställen i den svenska litteraturen träder det förra sekelskiftets idévärld så konkret och direkt fram som här. Hans litterära produktion är ett koncentrat av det begynnande 1900-talets dominerande ideologiska drag; reformism, framstegsoptimism, folkbildningsiver och ungdomskult; men också av antimodernism, civilisationskritik, reaktion, nyreligiositet och mysticism. Han förenade på tidstypiskt vis ett radikalt samhällsengagemang med reaktionära visioner och under sin levnad var han av just detta skäl en av stora och skilda grupper högt skattad författare. Man måste betrakta Forsslund som en modern författare; han sysselsatte sig med modernitetens frågor, han hade blicken riktad mot framtiden och han visade en optimistisk förändringsvilja.

Karl-Erik Forsslund var verksam som litteratör – först som journalist och så småningom även som författare – från 1890 och fram till sin död. De första litterära publiceringarna gav inget större genomslag. Först med romanen *Storgården: En bok om ett hem* (1900) blev han ett namn.³ Romanen blev populär framförallt bland ungdomar, som i Forsslunds utopiska hembygdsidyll såg ett radikalt och sunt alternativ till det fördärvliga storstadslivet. Kring romanen utvecklades en kult och det verkliga Storgården, Forsslunds hem i Dalarna, blev en av ungdomsrörelsens vallfartsorter.

Ytterligare ett par romaner, tio diktsamlingar och ett stort antal visor blev resultatet av hans litterära verksamhet. Några av hans vand-

ringsvisor har levt vidare in i vår tid. Vid sidan av detta producerande han i en aldrig sinande ström texter och föredrag om framför allt hembygdsvård och bedrev ett hängivet folkbildningsarbete. Han har huvudsakligen gått till historien som den som startade Brunnsviks folkhögskola 1906, vilken ganska snart kom att knytas till arbetarrörelsen. De sista decennierna av sitt liv ägnade Karl-Erik Forsslund åt sitt mastodontverk *Med Dalälven från källorna till haven*.⁴ I 27 band beskrev han sina vandringar längs Dalälvens sträckning och nedteknade berättelser om det han befarade vara de sista kvarlevorna av en genuin svensk lantbruksbygd. Hans intentioner och ambitioner kan liknas vid dem som drev Arthur Hazelius, Skansens skapare.

Det är inte svårt att karaktärisera Karl-Erik Forsslund som tänkare och samhällsdebattör. Han var utan tvekan radikalt konservativ. Det radikala låg i hans mycket tidsenliga strävan att vilja skapa en ny människa och ett nytt samhälle. Med total hängivenhet och med stark intensitet arbetade han för att väcka tidens ungdom ur sin förmenta slummer och få dem att inse att framtiden var deras – om de bara hanterade sitt kall rätt. Sekelskiftet 1900 och decennierna därefter genomsyrades i hela västvärlden av reformvilja inom alla områden. Men denna reformvilja kunde ta sig många olika uttryck och behövde inte vara av framstegsvänligt och modernitetsbejakande slag. I Forsslunds fall handlade det om att återuppväcka och omgestalta det gamla svenska bondesamhället med dess försvinnande seder och bruk. »Men detta tillbaka var ett framåt«, tänker romanfiguren Göran Dellings då han i andra delen av sin levnadsteckning väljer att återvända till den ärvda gården.⁵ Med hjälp av jordreformer, kooperation och småskalig hantverksproduktion skulle framtiden för människan i Forsslunds vision åter bli ljus; långt ifrån den mörka, smutsiga och sjuka industristadens levnadsvillkor. Det är i dessa sammanhang som romanen *Storgården* kom att appellera till stora ungdomskaror, som

kultförklarade Forsslund och hans regressiva utopi.

Denna typ av framtidsvision var han naturligtvis inte ensam om. Det blåste en vind av reaktion över hela västvärlden åren runt sekelskiftet 1900. Motståndet mot det moderna livets förmenta baksidor var starkt och många ville stoppa den snabba utvecklingen, minska dess negativa verkningar eller leda utvecklingen i en annan riktning. Påverkan från en rad europeiska reformivrare har påvisats i Forsslunds texter. Det är främst den engelska Arts and Crafts-rörelsen – William Morris och John Ruskin – som nämnts, men även Kropotkins visioner om jordreformer har satt direkta spår.⁶

I den här artikeln vill jag visa att Forsslund var starkt påverkad även av den samtida tyska idédebatten. Några forskare och skribenter har nämnt inflytandet från Nietzsche och Haeckel, men här finns, som jag ser det, flera viktiga tyska impulser och större sammanhang som är av avgörande betydelse för förståelsen av Forsslunds reforminriktning och de explicita uttryck som den kom att ta sig i hans litterära texter.⁷ Den antimoderna, radikalt konservativa reformviljan som är så tydlig hos Forsslund var i Tyskland starkare än på andra håll i Europa. Den tyska *Lebensreform*-rörelsen var bred och mångfacetterad men hade ett gemensamt fokus på den unga, sunda och naturliga människan. Där låg förhoppningen om en ljusnande framtid.

Jag har valt att inrikta mig på det vitalistiska motivet *ljustillbedjan*, dels för att soldyrkan är ett starkt tematiskt och innebördsrikt inslag i Forsslunds litterära produktion, men framförallt för att motivet är ett uttryck för det tidiga 1900-talets stora intresse för att skapa en ny människa och ett nytt samhälle. Ljustillbedjansmotivet kan ses som en brännpunkt, en fixpunkt eller ett emblem, som återger den vitalistiska grundtanke som genomsyrade förändringsviljan i både Sverige och Tyskland under de första decennierna av 1900-talet.

Fidus (Hugo Höppener), *Bön till ljuset*, 1890-tal.
Deutsches Historisches Museum, Berlin. © Hugo Höppener/BUS 2007.

Den bedjande gossen

Hur ser då ljusstillbedjansmotivet ut? Varifrån kommer det? Hur ska dess specifika innebörd vid tiden strax efter sekelskiftet 1900 tolkas?

Jag kommer i analysen att ta min utgångspunkt i en mycket konkret bild; nämligen i en av de massproducerade bilder av Fidus som trycktes som vykort 1913 – *Lichtgebet* – men som fanns spridd i olika varianter sedan 1890.⁸ Forsslunds användning av motivet är helt klart av ekfrastisk karaktär; det ligger så nära de många bildförlagor som cirkulerar i hans samtid att en bildpåverkan måste föreligga. Det betyder emellertid inte att just Fidus bild har varit huvudkällan till Forsslunds motiv, men den återger de huvudsakliga komponenter som är verksamma i flertalet bilder och plastiska konstverk med samma motiv vid den här tiden. Sannolikheten för att Forsslund mött Fidus bilder är dock mycket stor. Hans bilder var kända i litterära kretsar redan från 1890-talet, eftersom han var en efterfrågad bokillustratör i populär ungdomstil.

Bilden är stilistiskt stram och återhållsam. Den innehåller tre grundkomponenter; berget, den nakna ynglingen och solen. Berget är en karg klippa och den unge pojken står på tå på toppen och sträcker hela sin nakna kropp och sina armar upp mot solen. Ansiktet är vänt mot solen och likaså handflatorna. Himlen är djupt blå och några vita, markanta moln ger dramatik åt bilden.

Bilden kan ses som en parafra på Caspar David Friedrichs målning *Wanderer über dem Nebelmeer* (1818), där en man står på toppen av ett berg och blickar ut över en dal höljd i dimma. Precis som vandraren i Friedrichs bild så står ynglingen hos Fidus med ryggen vänd mot betraktaren. Effekten blir densamma. Figuren blir en punkt där betraktaren kan träda in i bilden och inta en identifikatorisk position. Jaget, individen, sätts i centrum.

Men bilderna skiljer sig samtidigt åt: Friedrichs bild är kontemplatorisk, lugn och vemodig. Den gestaltar en längtan och en religiös

förvissning om att det egentliga livet väntas på andra sidan. Verkligheten är höljd i dimma. Ljuset finns i fjärran. Dit strävar människan.

Fidus bild utstrålar i stället en stark vitalism och kraftfull optimism, som placerar den unge mannen mitt i livet, på jorden. Med magnetisk kraft drar den segervisse ynglingen snarast solen, livet, ner på jorden. När huvudpersonen i Forsslunds roman *Storgården* i tanken söker sitt sanna hem uttrycker han sig på ett sätt som överensstämmer med individcentreringen i Fidus-motivet: »I molnen ligger det, i luften svävar det, tätt öfver ett högt bärg långt bort i värden. Jag kunde nå det och dra ner det till jorden, om jag blott vore däruppe på bärgtoppen.«⁹

Fidus-motivets anknytning till Friedrichs bild är ingen tillfällighet. Runt 1900 uppstår ett förnyat intresse för Caspar David Friedrich och hans bilder. Från sin död 1840 fram till dess hade han i princip varit bortglömd. Den tyska reformrörelsen återupptäcker hans bildvärld och sätter den i samband med den genuint tyska »innerligheten« och med tanken om människans integrering i naturen. Det blev framförallt hans berömda »ryggbilder« som avsatte spår i den samtida konsten decennierna efter år 1900.¹⁰

En av utgångspunkterna för tolkningen av Fidus bild finner man hos Friedrich Nietzsche. Det som skiljer denna bild från många andra gestaltningar av motivet runt sekelskiftet 1900 är närheten till inledningsscenen i *Also sprach Zarathustra* (1883–1885). Zarathustra står på berget i soluppgången och talar till solen innan han ska stiga ner till människorna och sprida sitt omstörtande evangelium om Guds död och övergångsmänniskan. Vid sin sida har han sin örn, »det stoltaste djuret« och sin orm, »det klokaste djuret under solen«.¹¹ De tre grundkomponenterna är de samma och på flera av Fidus varianter av bildmotivet finns en rovfågel cirklande på himlen.¹² Anknytningen till Nietzsches verk finns även i den förlaga som uppenbarligen måste ha legat till grund för Fidus första version *Zu Gott* från 1890. Av Fidus läro-

mästare Karl Wilhelm Diefenbach finns en bild med titeln *Sonnenaufgang: Auf dem Haupte der Sphinx, dem einstigen Lebensrätsel, jauchzt die verjüngerte Menschheit dem Erlösungstage entgegen*.¹³ Bilden förställer en ung man och en flicka på en bergsklippa vid soluppgången. Pojken sträcker sina armar mot solen, som med sina strålar omsluter hela klippan. Det intressanta är att klippan är formad som ett huvud – en sfinx – och de båda ungdomarna står på dess panna. Hos Nietzsche talar Zarathustra till den uppgående solen: »Du grosses Gestirn! Was wäre dein Glück, wenn du nicht die hättest, welchen du leuchtest!«¹⁴ »Gestirn« betyder stjärna, och så ser det också ut i den svenska översättningen.¹⁵ Men »Gestirn« ligger nära ordet »Stirn« som betyder panna, vilket talar för en Nietzschepåverkan i Diefenbachs bild.¹⁶ De båda orden har ett gemensamt ursprung i verbet »strahlen«, stråla. Likaså finns anspelningar på uppenbarelseboken. När Babylons sköka är störtad och det nya Jerusalem har uppstått ska alla se Guds ansikte, »och hans namn skall stå tecknat på deras pannor«, inte längre vildjurets eller satans märke.¹⁷ Hos Diefenbach – och hos Nietzsche – är det människan själv som är tecknet. Innebörden av Diefenbachs bild med dess titel – tanken om den unga, jublande, nyförlossade människan som världens fixpunkt – speglar grundtematiken i Nietzsches text. Det är här man måste ta sin utgångspunkt vid tolkningen av Fidus *Lichtgebiet*-variationer.

Posen hos den ljustillbedjande unge mannen är dock inget nytt motiv vid sekelskiftet 1900. Den kan ledas långt tillbaka i tiden. Ett av de allra första bevarade konstnärliga uttrycken är en vida känd bronsstaty från Rhodos cirka 300 f.Kr. Den föreställer en ung man som sträcker sig uppåt med huvudet lätt lutat bakåt och med armarna sträcka mot himlen. Handflatorna är vända uppåt. Statyn – som har fått namnet *Der betende Knabe* – står idag i Altes Museum i Berlin, men dess väg dit är krokig. Den har från 1500-talets början då den kom till det europeiska fastlandet varit i både italiensk,

brittisk, österrikisk, tysk, fransk och sovjetisk ägo och haft många olika namn. Till Berlin kom den första gången i mitten av 1700-talet. Efter Fredrik den Stores död flyttades den från Sanssouci i Potsdam till Kungliga slottet i Lustgarten i Berlins mitt. Efter en tur som krigsbyte till Frankrike och placering i Louvren under Napoleon-tiden kom den efter Wien-kongressen tillbaka till den tyska huvudstaden och placerades i det nybyggda Altes Museum 1830. 1945 blev den åter krigsbyte och placerades fram till 1958 i dåvarande Leningrad. Sen åter till Berlin.¹⁸ Det intressanta med denna odysse är att *Der betende Knabe* åren runt sekelskiftet 1900 fanns i Berlin. Att denna staty varit en inspiration för Fidus, som levde i Berlin under 1890-talet, är helt klart. En av hans ljusbönsvarianter heter just *Betender Knabe* (1906).¹⁹ Men statyns rundresa visar också på intresset för figuren och för den påverkan den haft på stora delar av Europa.

Der betende Knabe gav redan i slutet av 1700-talet upphov till avgjutningar för offentligt och privat bruk.²⁰ Den finns på flera platser i Europa och förekom även som masstillverkad statyett för hemmiljö. Även Forsslund kan ha stött på den eftersom en fransk bronsavgjutning – *La Génie* – sedan 1836 står i Rosendals slottspark i Stockholm. Där har den idag namnet *Solsångaren*, som den fått efter Carl Milles Tegnérmonument med samma namn (1926) vid Strömparterren i Stockholm.²¹ Det sena namnet passar alldeles utmärkt in på sentida tolkningar av statyn och dess gestik.

Hur den ursprungliga innebörden av armgestiken hos *Der betende Knabe* ska tolkas råder det dock delade meningar om. Den nuvarande gestiken är en produkt av tiden i Frankrike under 1600-talet. Bronsoriginalet hade då det hittades på Rhodos och började sin vandring runt i Europa inga armar. Endast axelpartiet fanns kvar, vilket visade att armarna varit lyfta mot höjden. Hur händerna var formade och om handflatorna var vända uppåt kan ingen idag veta. Genom tiderna har gestiken hos *Der be-*

tende Knabe bland annat tolkats som gudsbön, solbön, som en segergest efter idrottsevenemang och mer specifikt som en homoerotisk hyllning till Zeus eller till den romerske kejsaren Hadrianus.²²

Der betende Knabe kan på flera sätt knytas till sekelskiftet 1900. Vid konstnärskolonin Mathildenhöhe i Darmstadt, den tyska reformrörelsens högsäte, uppfördes 1905 en nästintill identisk staty, som har en dokumenterad anknytning till gossen från Rhodos.²³ Den är ett monument över diktaren Gottfried Schwab och föreställer diktarens genius. Konstnären Ludwig Habich gjorde några år senare ytterligare en staty – *Adorant* (1912) – vars armgestik ligger ännu närmare uttrycket hos *Der betende Knabe*.²⁴

De uppåtsträckta händerna med de uppåtvända handflatorna – den s.k. Adorant-gesten – är dock av ännu tidigare ursprung.²⁵ Gesten har använts både i förkristen och i kristen tid. I Roms kristna katakomber förekommer bilder av samma slag. Likaså inom tidig islamisk konst och på nordeuropeiska hållristningar. Det äldsta bevarade föremålet med detta motiv är en liten elfenbensrelief som gjordes för ca 35 000 år sedan.²⁶ Gestiken har tolkats som en bön- eller tillbedjansgest och under kristen tid har den också använts så. Fortfarande idag brukas den inom den kristna kyrkans liturgi; exempelvis vid välsignelsen. Att vända handflatorna uppåt och höja sina händer är att visa att man är beredd att ta emot Gud. Det är en gest av tillbedjan och öppenhet, av ett givande och tagande. Likaså är adorantgesten den sedvanliga bönegesten inom islam. När Fidus i sina bilder och Forsslund i sina texter använde sig av denna gestik så talade de till läsarnas kollektiva medvetande om dess traderade innebörd.

Men Fidus *Lichtgebet* är inget kristet uttryck. Det är inte heller Forsslunds litterära gestaltningar av motivet. En förändring av motivets innebörd i vitalistisk anda sker under de sista decennierna av 1800-talet. Den kristet religiösa tillbedjan av en utomvärldslig gud tonar bort och en kult av människan, livet, jorden

och ljuset växer fram. Motivets nya innebörd är ett uttryck för den genomgripande förändring som det västerländska samhället genomgår decennierna före år 1900 och som kom att fångas upp, formuleras och finna sin förmedlare i Friedrich Nietzsche. Tanken om Guds död och om den nya människans intåg är det begynnande 1900-talets signum. Härur emanerar intresset för att reformera människan och samhället. Däri ligger den centrala innebörden av ljusbönsmotiv.

Motivet kom att bli väl företrätt inom framförallt konsten. Men även inom litteraturen står det att finna. De flesta förekomsterna hittar man i den svenska litteratur- och konsthistorien dock först en bit in på 1900-talet. Hos konstnärer som Carl Milles, J. A. G. Acke och Eugén Jansson finns målningar med kroppspositioner som kan förknippas med ett vitalistiskt ljusbönsbedjansmotiv.²⁷ Hos Edith Södergran finns det litterärt gestaltat.²⁸ Likaså hos Elsa Beskow.²⁹ Karl-Erik Forsslund var dock mycket tidigt ute. Redan år 1899 hittar man hos honom den första litterära varianten av motivet. Det kan med stor sannolikhet tillskrivas en tendentiös orientering mot samtida tysk konst, litteratur och livsåskådning. Av de skönlitterära texterna att döma läste han Friedrich Nietzsche och Ernst Haeckel; han var förtrogen med bilder av Arnold Böcklin och Max Klinger; med musik av Richard Wagner.³⁰

Den nya människan

Det är viktigt i detta sammanhang att koppla ljusbönsmotiv till de sociala och kulturella reformsträvandena i Tyskland och Sverige runt sekelskiftet 1900. Karl Erik Forsslund måste ses som en representant för den tyska livsreformrörelsen i Sverige. Ingen svensk kulturpersonlighet ligger så nära den som han. Inte ens Ellen Key, som inte bara tog starka intryck från tyskt håll, utan framförallt var en aktiv kraft i den tyska idéproduktionen. Key var huvudsakligen realpolitiskt inriktad, medan Forsslund i

högre grad anammade den ockulta, mysticistiska och esoteriska sidan av den tyska livsreformrörelsen.

Die Lebensreform i Tyskland var en bred, oenhetlig och i huvudsak socialreformativ rörelse som växte fram under 1890-talet som reaktion på, och oftast i opposition mot, det moderna, urbana livet. Den fick sitt starkaste genomslag under 1900-talets första decennier. Kärnan var mycket konkret: vegetarianism, naturläkekunst och nudism. Runt denna kärna utvecklades en mängd olika, sinsemellan oorganiserade, reformativa rörelser, som täckte in stora delar av mänskligt liv och som alla grundade sina föreställningar om människan på naturlighet. Det handlade om att skapa förutsättningar för det man ansåg vara ett »naturligare levnadssätt«. Det utopiska målet var en kroppsligt och själsligt hel och sund människa i stånd att omforma hela samhället. Här fanns radikala förespråkare för klädreformer och sexualreformer. Här fanns de som förordade trädgårdsstäder, konstnärskolonier och kooperativ. Här fanns monism och mer ockulta företeelser som antroposofi och teosofi. Men här fanns även reaktionära yttringar som hednatro och rasism; den ideologi som i tysk idéhistoria benämns *völkisch*. Konstnären Fidus företrädde i en enda person ett flertal av de riktningar som kännetecknar *Lebensreform*-rörelsen och han förenade i sin ideologiska och konstnärliga utövning för vår tid paradoxala hållningar. Bland annat var han vegetarian, nudist, anhängare till klädreformer och stark förespråkare för en friare syn på äktenskap och sexualitet, även homosexualitet. Samtidigt hyste han rasistiska uppfattningar som tog sig uttryck i ett intresse för *das Völkische*. Men han var även både monist och teosof och ritade tempelbyggnader till solens gud.³¹

Det är huvudsakligen i den visionära och utopiska överbyggnaden hos rörelsen som Karl-Erik Forsslund kan ges plats, inte i den realpolitiska och socialreformativa basen, där Ellen Key verkade. Det syns allra tydligast i idéo-

manen om Göran Dellings, där huvudpersonens utopiska vision är »Enhetsriket«, en monistiskt inspirerad samhällsform där anden är ett med materien. Att Forsslund trots sina tidiga reformativa strävanden och sin anknytning till socialdemokratien aldrig kom att bli aktivt delaktig i det svenska folkhemsbygget – utan snarast dess kritiker – blir genom en läsning av *Göran Dellings* förklarligt; han var alltför modernitetsföraktande och verklighetsfrämmande för ett land som bejakade det moderna livet och som skulle komma att ta sina flesta idéer från USA.³² Det är emellertid märkligt att Karl-Erik Forsslund inte hade några framgångar i Tyskland. Han var som klippt och skuren för att passa in i delar av de tyska livsreformsträvandena. Men det blev bara några enstaka översättningar och ett fåtal omnämmanden i litterära tidskrifter.³³ Andra reformister som Ellen Key och Carl Larsson däremot trycktes i massupplagor och var del i den samtida idédebatten. Carl Larssons *Ett hem* (1899) publicerades 1909 med framgång i Tyskland och det borde därefter ha varit möjligt att ge ut en översättning av Forsslunds *Storgården*.³⁴

Forsslunds radikalism och tidiga vänsterengagemang kom med åren att ersättas av konservativ och rent reaktionär civilisationskritik. I hans senare texter möter man en mer resignerad skribent som förlorat mycket av sin visionära glöd och sin tro på att genomgripande kunna förändra samhället. Där handlar det huvudsakligen om att rädda det som räddas kan. Studerar man hans texter med siktet inställt på just de reaktionära dragen ser man emellertid att de fanns där redan från början. Motståndet mot det moderna stadslivet och dess förmenta baksidor är genom författarskapet kärnan i hans ideologiska hållning. Hela hans verksamhet handlade om att stävja de negativa effekter som han ansåg att industrialiseringen och kapitalismen fört med sig. Den grundläggande, regressiva tanken om att det var hembygden och den egna jorden som var individens rätta element och platsen för ett reformerat samhälle gör att Forsslund

även hör nära samman med den ideologiskt förankrade *Heimatkunst*-rörelsen i Tyskland runt sekelskiftet 1900, en rörelse som kan inordnas i de omfattande livsreformsträvandena och som kom att utgöra en grogrund för 1930-talets mysticistiska *Blut und Boden*-ideologi. I Forsslunds texter är jordmystiken påtaglig. Redan i *Storgården* beskrivs hur det nya livet på landet har sina »sakrament«. Det är ur den egna jorden, hembygden, som den unga, starka människan hämtar sin kraft.

Och hvarje vår måltid är ett glatt och högtidligt anammande af jordens lekamen och blod. Alla sommarens bär och alla höstens frukter – de äro klara droppar af detta blod, de äro saftpärlor, prätsade ur jordens fulla barm, ur vår gamla moders stora varma hjärta. Du som törstar och försmäktar – lägg dig ned på marken, sug de röda pärlorna, drick din moders starka, rena blod! Känner du icke varma floder strömma genom dina uttorkade ådror – känner du icke unga krafter sjunga i muskler och närver?³⁵

Solens son på Storgården

Första gången ljusstillbedjansmotivet uppträder som konkret gestaltning i Forsslunds litterära produktion är i *Historier* utgiven 1899.³⁶ I novellen »Toner« liknas en musikkonsert vid jordens skapelse. Ur ett kaos av toner – av bubblor – stiger en verklighet fram. »Och varje bubbla var en ton, och varje ton var en härlig ynglingagestalt, naken och senfull, och i ett långt slingrande tåg stego de mot höjden.«³⁷ Bilden är intressant eftersom den så tydligt visar kopplingen mellan nakna, smidiga och starka ynglingar och skapandet av en ny högre världsordning. Här saknas visserligen armgestiken och solen, men den nakne gossen är utan tvekan densamme som i ljusstillbedjansmotivet. Längre fram i samlingen, i novellen »Moln«, är det några skira »molnjungfrur« som ger motivet gestalt. Här handlar det om bön och tillbedjan. De fem molnflickorna dansar i ring kring solen.

Det är kväll och solen ses sjunka. »Molnjungfrurna upphörde att dansa, lade sig åter stilla i den brinnande rymden och sågo tankfullt ned mot solen. De lågo så en stund; därpå reste de sig mot det blåa valfvet, som småningom bleknade, och sträckte sina vita armar mot höjden, som i en ropande bön och en lidelsefull längtan.«³⁸ Den litterära gestaltningen leder tankarna till jugendillustrationer och den kan mycket väl vara inspirerad av Fidus bildsvit *Tempeltanz der Seele* (1894), där nakna kvinnokroppar i sirlig dans avtecknar sig mot en glödande sol.

Det är emellertid först i *Storgården* som motivet visar sig i större omfattning, i sin mest explicita form och i en mer realistisk ram. Romanen utkom 1900 och handlar om Karl-Herman Bondesson, berättarjaget och författarens alter ego, som söker sig ut i världen; först till småstaden, sedan till storstaden. Men vantrivseln i den moderna stadsmiljön blir allt starkare hos honom och han söker sig tillbaka till sin hembygd på landet för att där finna ro och en meningsfull tillvaro. I början av romanen beskriver Karl-Herman sig själv som »hedning« och »kättare« i ett brev till sin tillkommande: »ser du icke då ett sjäfullt ansikte med ögonen riktade uppåt och fyllda af strålande helig vrede [...] ser du icke då en naken soldyrkare, en senfull, härlig ynglingagestalt, han står på en bärgtopp och skrattar mot solen [...]«³⁹ Positionen är nästintill exakt. Här finns den nakna kroppen, ansiktet mot solen, berget. Endast armarnas uppsträckta position saknas.

Den hittar man dock en bit längre in i romanen. Även här beskriver berättarjaget sig själv. Han inser att hans liv i staden håller på att förvandla honom till en »stenmänniska«. Men »friluftsenden« finns levande inom honom och han ser den »djupt därinne [...] som en mörk skepnad, tyst och orörlig, med armarna sträckta mot höjden. Och han väkser, jag ser honom sakta skjuta uppåt genom dimman, våldig och vördnadsbjudande, och ser hans armar sänka sig och lägga sig i kors öfver det breda bröstet, lugnt och hvilande.«⁴⁰

Det mest explicita användandet av motivet finns i slutet av romanen. Karl-Herman skriver brev till sin vän i staden, Bruno, som är »mycket sjuk« och påverkad av stadens »nevrasteniker« och »weltschmerzare«. Karl-Herman agiterar starkt för sin nya »religion« – »hedendom« och »solröksmystik« – med en lyrisk, nietscheanskt färgad hyllning »till det jublande unga fästtåg af fulländade människor, som en gång skall vandra på jordens vägar! Fästtåget av gudamänniskor!« Dikten börjar med en scen vid soluppgången:

Om morgonen, om morgonen
i röda soluppgången
[---]
Och spänstiga och viga vi
oss svinga upp på klippans topp
och bada där vår nakna kropp
i gyllne luft, i sol och vind,
i doft af hägg och rönn och lind,
och böja knä och lyfta
mot höjden våra händer.
Och soln sin hälsning sänder
oss, sina glada söner,
och lyss till våra böner.

Samma dikt avslutas med en bönescen i kvällsolen:

Om aftonen, om aftonen
i röda solnedgången
– hör sången, taltrastsången! –
vårt hufvud åter böja vi
och våra händer höja vi
mot solens röda hus,
som hägrar långt i väster.
Vi prisa och vi lofva
vår Gud, vi solens präster.⁴¹

I *Storgården* förekommer också två figuriner – *Snödroppen* och *Solrosen*.⁴² Karl-Herman skickar från staden sin blivande hustru Birgit ett paket till julen. Ur »bomull och mjuka spånslingor« packar hon upp en liten statyett med namnet »Solrosen«: »det är en ung kvinna – en syster till Snödroppen – smärt och fin; hon står och sträcker sina armar våldsamt uppåt, med tillbakakastat hufvud och slutna ögon, som om hon sträckte sig efter solen i vild, förtviflad längtan.«⁴³

Solrosen är gjord av Trelleborgskonstnären Axel Ebbe (1868–1941).⁴⁴ Sedan 1912 står en kopia som staty i Kungsparken i Malmö, men originalet formgavs och visades första gången i Paris 1893. Den kvinnliga kroppen i Axel Ebbes *Solrosen* intar en symbolisk och helt klart tidsstereotyp position som är identiskt med Fidusbilden: Hon står på tå på en sten och sträcker ut sin nakna kropp mot himlen, med bakåtlutat huvud och uppsträckta armar, handflatorna är vända uppåt.

Förmodligen fanns *Solrosen* även som statyett för hemmiljö. En skribent med signaturen Finn skriver den 8 september 1929 i *Dagens Nyheter* en lång artikel med anledning av en efterlängtat resa till Forsslunds gård. Artikeln är raljant och självironisk och beskriver den nu något åldrade skribentens starka upplevelser av sin ungdoms läsning av romanen *Storgården*. Han var 17 år och »drömde Storgårdsdrömmar« tillsammans med en jämnårig flickvän:

Vi hatade städerna – mycket emedan där lågo skolorna, och nu voro ferierna på upphällningen, men också emedan det stod i Storgårdsboken att man skulle så göra. Vi gingo över dagstänkta berg, fallera, och skulle bosätta oss i en rödmålad koja, om den bara var tillräckligt gammal och förfallen; möblerna skulle också vara gamla och rankiga och i var sitt hörn av storstugan skulle Solrosen och Snöklockan stå, ty naket skulle det vara. Det hörde till pjäsen. Ibland skulle man göra pilgrimsfärder till Storgården, själva urkällan och upprinnelsen till lycksalighetens rike, fullt av naturlighet och fritt från all förflackande stadskulturförkonstling. Då och i evighet, amen skulle man ha gråa vadmalskläder – knäbyxor, för annars var det inte rätt – en fladdrig halsduk och en stor hatt.⁴⁵

Förutom att texten är en fascinerande beskrivning av en ungdomskultur runt år 1900 – skribentens far försökte tydligen tämja sonens radikala livsyttningar – vittnar den om de två figurinernas betydelse i romanen. Texten visar också upp de viktigaste beståndsdelarna i storgårdskulturen; antiurbanism, landsbygdsromantik, utopism, ungdomlighet, naturlighet och estetisering.

Storgården är en roman om storstadshat och hembygdsromantik. Det är också en roman som hyllar ungdomen och dess förment förlösande kraft. Men framförallt är det en roman om den nya, »hela« människan som i samklang med natur och tradition ska leda det moderna samhället in på den rätta vägen. På landsbygden bland berg, skogar, gårdar och stugor finns hon. »Endast där kunna vi på samma gång samla och vidga oss – bli hvad det är meningen att vi skola bli, helgjutna, fullödiga människor – stärka våra slappa muskler och fördärfvade närver och stämma själ och kropp så att de samklinga i ett djupt, fullt, mäktigt durackord! Sunda och glada själar i sunda och sköna kroppar!«⁴⁶ Det är denna – för tiden stereotypa – människa som ljusbönsmotivet gestaltar i romanen.

Göran Delling – övergångsmänniskan

I romanen om Göran Delling framträder inte ljusstillbedjansmotivet lika konkret, förutom i avslutningens soldödsscenen. Men hela romanen genomskyras av jord-, luft- och solmystik, och det finns flera bildfragment som anknyter till motivet. Den avslutande bilden av Görans död är dock intressant och kan ses som ett emblem för det sammanhängande idékomplex som romanen gestaltar.

Romanen är märklig. Det är en sexhundra-sidig idéroman i modernistisk, primitivistisk anda. Trots sin anspråksfulla undertitel – *En lefnadsteckning i två delar* – har den en mycket tunn och odramatisk intrig, som enkelt låter sig sammanfattas. Göran lever som pojke hos sina morföräldrar på en ödlig landsbygd någonstans i den svenska fjällvärlden. Hans far är framgångsrik »bolagskung« och bosatt i en stad. »Det är han som bygger kasärner, kyrkor, fabriker – allt för att stänga ute solen ock böja, förslava, förfula människorna.«⁴⁷ Hans mor är död eftersom hon inte kunde leva i stan, »utan längtade sig sjuk och tynade bort«.⁴⁸ Göran

brås på sin mor och visar sig vara en grubblare och tänkare. Han lever i en förtrollad sagovärld och påverkas starkt av sin hedniska morfar och kristna mormor. De båda berättar fantastiska sagor om hur jorden och världen är beskaffad. När Göran kommer i tonåren förlorar de mytiska berättelserna emellertid sin kraft och hans värld blir tom och innehållslös. Han ger sig av till staden och på en lång resa i Tyskland i jakt på en meningsfull tillvaro.⁴⁹ Till slut återvänder han till hembygden och sammanfattar sina erfarenheter och nyvunna insikter i en vision om Enhetsriket, där kropp och själ, verklighet och mystik, modernitet och tradition förenas. Göran inser att hans messianska gärning är fullbordad och han lämnar till de efterlevande att förverkliga hans rike. Han tar sitt eget liv.

Titeln och inledningen på romanen anspelar på Selma Lagerlöfs debutroman *Gösta Berlings saga* (1891). Visserligen har Forsslund valt sin romanfigur namn med omsorg – *Göran* syftar på drakdödaren och *Delling* är morgonrodnadens gud i fornnordisk mytologi – men ljudligheten med namnet på Lagerlöfs romanhjärte är slående.⁵⁰ Dessutom inleds Forsslunds roman med att den unge Göran – precis som Gösta – står i »predikstoln«. Det är Torsbäret, en »naken klippa i skogens hav«, i naturens egen kyrka. Långt upp i bergen ligger denna kyrka. Himlen är dess tak, den skogbeväxta marken dess golv, klippornas dess väggar och »mitt i satt solen som ett flammande rosettfönster«.⁵¹ Det är här, under solen, som Göran – likt Zarathustra – hämtar inspiration till sitt evangelium om »livet själft« som tidens nye gud.⁵² Och som i Berlings Värmland så blåser i Dellings värld en förändringens vind. I denna predikstol finns inte längre plats för »gamla feta makliga prostar«. »Man kunde tro att de som byggde den endast ville höra unga friska viljor tala, viga klättrare och järva bärgbestigare.«⁵³

Romanen har sin huvudsakliga utgångspunkt i den monistiska enhetslära som förkunnades av Ernst Haeckel (1834–1919), men den förenar monismen med en hednatro och mysticism som

ger den ockulta drag. Karl-Erik Forsslund var väl förtrogen med Haeckels monistiska lära. Redan 1902 översatte han två av Haeckels föredrag som gavs ut av Wahlström & Widstrand.⁵⁴ Det finns all anledning att utgå från att Forsslund på originalspråket tidigare även läst Haeckels mest populära skrift *Die Welträthsel* från 1899,⁵⁵ som kom i svensk översättning först 1902.⁵⁶

Den haeckelianska monismens är en förnuftsorienterad livsåskådning grundad på naturvetenskap och utgångspunkten är den darwinistiska utvecklingsläran. Allt i tillvaron, materia såväl som ande, är skapat av en och samma grundsubstans – en slags atomteori – och underkastat en ständig förändring. Ur ett urtöcken, en urnebulosa, har allt liv uppstått och sedan i ett »lagenligt skeende« utvecklat till en världsordning.⁵⁷ Allt är med andra ord natur och även den mänskliga själen måste förklaras som en naturens framträdelseform. Någon metafysisk nivå i skapelsen finns inte. Naturen är sin egen skapare och därmed sin egen gud. Monismens skapelseberättelse får dock en religiös dimension, som saknas hos Darwin, genom att naturens skapande förmåga liknas vid en inneboende gudomlig kraft som finns överallt. Gud blir »den oändliga summan af alla naturkrafter«.⁵⁸ Allt – organiskt som oorganiskt – är delaktigt i det gudomliga, som kan beskrivas som strävan efter enhet och harmoni, och som materialiseras i solen: »Solen, den lysande och värmande gudomligheten, på hvars inflytande synbarligen allt organiskt lif omedelbart beror [...]«.»⁵⁹ På så sätt blir monismen en livsåskådningslära som söker förena vetenskap med religion, materia med ande. Genom denna överbyggnad kom monismens förespråkare att i hög grad intressera sig för den sociala dimensionen av mänskligt liv. Att även samhället skulle organiseras i en naturenlig, syntetisk, harmonisk anda blev en konsekvens. Här finns den livsåskådningsmässiga grunden till Göran Delling's traktat om det nya Enhetsriket.⁶⁰

Som tydligast gestaltar Forsslund sin monistiska livsåskådning i novellen »Soltanken«

(1899). Soltanken är just den kraft, den ande, det jag, som genomsyrar naturen. I novellen får läsaren följa soltankens olika materialiseringar; från människa till jord, till träd, till blad, till fågel och åter till människa.⁶¹

Flera tyska romanförfattare som var med om att i litterär form sprida monismen. Fredrik Böök har hävdad att Forsslund var påverkad av Wilhelm Bölsche och Bruno Wille.⁶² Båda dessa författare ingick i den kreativa och inflytelserika Friedrichhagener Dichterkreis i Berlin under 1890-talet, där bland annat August Strindberg och Ola Hansson var delaktiga. Till kretsen hörde tidigt även Fidus. Det är mycket sannolikt att Böök har rätt.⁶³ Det finns många likheter mellan framförallt Bruno Wille (1860–1928) och Karl-Erik Forsslund. Willes roman *Offenbarungen des Wachholderbaums. Roman eines Allsehers* (1901) kan ses som en direkt förlaga till Forsslunds roman om Göran Delling. Den är en mysticistiskt orienterad idéroman i två delar, där huvudgestalten är en man som i livet söker en harmonisk balans mellan materialitet och andlighet. Precis som hos Forsslund finns lösningen i naturen. Båda romanerna är skrivna av författare som helt klart delar världs bild, livsåskådning, begreppsfär och litterär gestaltungsform. Det mest intressanta är dock att Willes roman är illustrerad av Fidus och här finns flera varianter av ljusbönsmotivet.⁶⁴

Men *Göran Delling* är framförallt en starkt nietscheansk influerad roman. Tillsammans med den idémässigt besläktade monismen bildar nietscheanismen en tät och sammanhängande struktur. Att Forsslund tidigt läst Nietzsches texter står helt klart. I flera av sina litterära verk hänvisar han till författaren och till enskilda verk. *Also sprach Zarathustra* läste han redan 1892.⁶⁵ Men Forsslund var en välorienterad och beläst man och man kan utgå från att han inte missat Georg Brandes världsberömda introduktion av Nietzsche redan år 1889.⁶⁶ Att det framförallt är i *Göran Delling* som det nietscheanska blir tydligt är inte förvånande. Nietzsche-receptionen i Europa tog

ordentlig fart direkt efter Nietzsches död 1900 och utövade ett mycket starkt inflytande på det europeiska tankelivet under det första decenniet av 1900-talet.

Göran Delling kan betraktas som en Zarathustra-parafras. Båda verken behandlar Guds död och konsekvenserna därav. Men likheterna är större än så. Nietzsche kallade sitt verk för »das eigentliche Höhenluft-Buch«. ⁶⁷ Högre än så kunde man inte nå. Människan befann sig långt under. Denna »högre luft«-känsla genomsyrar Forsslunds roman. I bergen, på de skogsklädda kullarna, under den blå himlen finner Göran sitt rätta livsmedium. Här är han upphöjd och ser mer än andra. Här kan han iakttä och begrunda det liv som levs bland människorna. Och det han ser är fel. Människor lever i lättja, för kortvarig lycka och snabba vinster. Det är »de sista människorna« han ser, för att tala med Nietzsches ord. Hans kall blir att förneka Gud, förhårliga jorden och förkunna den nya människans ankomst – »övermänniskan«.

I slutscenen blir allt mycket tydligt. Nietzscheanismen och monismen smälter samman med det vitalistiska ljustillbedjansmotivet. Göran står med skidorna på »högsta klinten, ovanom Predikstoln«. ⁶⁸ Han vet vad han ska göra. Han måste härifrån. Barndomsvännen Erik är på väg hem med sin hustru Margita från Amerika för att ta över efter honom. Görans liv är nu fullbordat och han är jublande glad.

Han ser ner i jupet, och han fylls av en hänryckning som vill spränga bröst och ådror. Han har levat, levat – fullt och starkt och furstligt rikt – och aldrig fullare och starkare än nu –

Allt det vackraste jorden bär, allt det högsta människan har skapat har han njutit i jupa drag. ⁶⁹

Göran är Ja-sägaren, den jublande människan, som hos Nietzsche gestaltas av Zarathustra. Han har varit jorden, världen trogen. Men han är också övergångsmänniskan; den bro, den lina, den regnbåge, som ska leda från den sista människan, den fula människan, till övermänniskan, »jordens mening«. ⁷⁰ Zarathustra lär att

»människan är en lina, spänd mellan djur och övermänniska: en lina över avgrunder«. ⁷¹ En sådan människa är Göran. Han är »en bro och intet mål«. ⁷² Han är »en övergång och en undergång«. ⁷³ Han står vid avgrunden och söker sin egen förintelse. Han har varit en förkunnare, en evangelist – likt Zarathustra. Men nu är det dags: »Han måste gå för att inte stå emellan ock i vägen«. ⁷⁴ När han dör ska hans vision gå i uppfyllelse, hans rike förverkligas. Erik och Margita är – om inte övermänniskor – så i alla fall tillsammans rustade för ett nytt liv som ska bringa lycka åt världen.

[K]anske ska det jus de sprider, den hälgstämning de ger sitt eget ock andras liv inte ha den glans han drömt om, denna höga kosmiska hänryckning ock symfoniskt rika innebörd. Men står den ock på ett lägre trappsteg så kan väl ett högre ännu inte nås. De har säkerligen att bjuda just det som tarvas, deras strängar har just den klang som ensam kan få andra strängar att svänga med ock stämma in. ⁷⁵

Här har Forsslund förenat Nietzsches tankar om övergångsmänniskan och övermänniskan med den monistiska utvecklingstanken. Världen är stadd i en ständig förändring och vidareutveckling. På sin väg mot fulländningen uppnår människan och samhället allt högre stadier. Men Erik och Margita är också väl lämpade att spela den mer realistiska rollen som samtidens livsreformatorer. Tanken om att all verklig samhällsreform emanerar ur individen är *Lebensreform*-rörelsens utgångspunkt. Det är den unga, starka och dugliga individen som ska gå i bräschen för ett nytt sätt att leva.

I romanen om Göran Delling härskar tystnaden, stillheten och friden. Men det är en tystnad som hörs. Den manifesterar sig i musik; i orgeltoner och symfonier. Så kommer i romanen den monistiska harmonisträvan till uttryck. Musiken, samklangen, durackordet hör vid sidan om ljuset, elden, flammorna och vågorna, till monismens grundmetaforik. ⁷⁶ När världen och människan är i harmoni hörs kosmos ljuda. Strax innan Göran på sina skidor ska ge sig av utför berget, mot solen och döden, hör han

»orgelmusik, ett hav av rullande dånande ackord – det suger som en virvel – han drages mot fönstret för att stöta in i flammorna ock genom dem sväva bort i den strålande fria oändligheten«. ⁷⁷ Man kan likna denna stillhetens musik med det som Nietzsche kallar för Zarathustras »halkyoniska ton«. För att riktigt förstå Zarathustras vishet måste man, menade han, kunna höra den halkyoniska tonen; de stilla orden som föregår stormen. ⁷⁸ Nietzsche har hämtat sitt begrepp från den antika gudavärlden. Halkyone, dotter till vindens gud Aiolos, förvandlas en gång om året till en fågel som bygger sitt rede på havet. För några dagar låter Aiolos vindarna stillna för att sedan låta stormen åter brusa upp. Både Nietzsches och Forsslunds verk kan beskrivas med denna metafor; de behärskas av en stillhet som förebådar ett omstörtande.

Just i dödsögonblicket intar Görans ljusbönspositionen. Han »står rak i luften buren av skidornas långsmala spänstiga vingar – med pannan lyftad, armarna höjda, famnen vidöppen mot solen –«. Han glider genom luften. Samtidigt sjunger himlen.

Ja det är en ofantlig orgel, han störtar ut i den brusande musiken, bäres av den ock vet inte vart – Ser ett ögonblick framför sig en teckning, Klingers Ur-intet, ock tycker sig själv ligga vilande på vingarna vid atmosfärens yttersta gräns, med örat mot lufthavets yta – liksom förr mot marken – lyssnande till alla ljud som genom luften tränger upp från jorden – surr, mummel, skrik ock skratt, men alla slutligen hopjutna till ett harmoniskt ackord, en överväldigande mångtusentämmig kör – första anslaget till en livets lovsång sjungen av alla skapande varelser – Ock han stämmer in själv – han blir en röst, en våg, en ton som svävar över skogen ock snabbt sjunker – ock han tycker sig höra ord till den – tag mig, o liv – tag mig, o liv! – ⁷⁹

Det är ett lyckligt ögonblick som skildras. Den som ljuter döden i solen är en segrande yngling. Det är en ännu ung man som bejakat livet ock nu lämnar det i dionysisk berusning. Bilden av den lyckliga »soldöden« återfinns även i en monistisk inspirerad diktsamling av den tyske lyrikern Franz Evers (1871–1947). Hans

dikt »Bergpsalm« avslutas i samma jublande, livsbejakande ock segervissa ton:

Ich hab es gesehen. –
Jubelnd und jauchzend
will ich mein Leben veratmen!
und sterben im Sieg,
im letzten, überberauschenden Sieg
Den Sonnentod! – – – – – ⁸⁰

Dikten ingår i samlingen *Fundamente* (1893) ock illustrerades, intressant nog, av Fidus. I samlingen finns en av de tidigaste *Lichtgebet*-varianter av hans hand. Att Forsslund skulle ha läst just Franz Evers verkar inte troligt. Sambandet dem emellan visar snarast på hur etablerad solkulten ock vitalismen var i esoteriskt monistiska kretsar. För den invigde fanns en redan konventionaliserad bildvärld att ösa ur.

I denna konventionaliserade bildvärld ingår ljustillbedjansmotivet hos Karl-Erik Forsslund. Avslutningsscenen kan ses som ett emblem för romanens idémässiga innebörd. Nietzsches tankar förenas med monismen, monismen med de samtida livsreformsträvandena ock i den stereotypa bilden av berget, ynglingen ock solen apostroferas samtidens utbredda vitalism. Görans död är en symbolisk gestaltning av hur 1800-talets människa, den gudstroende underlåten, går under. Han själv tillhör det förgångna men han har banat vägen för det nya. Den nya människan är en stark, duglig, hårt arbetande samhällsvarelse – »en samtidsmänniska«. ⁸¹ Det samhälle hon ska leva i ska byggas på naturens ock traditionens grund, men ska samtidigt vara framåtskridande ock utvecklande. Görans enhetsrike är en tidstypisk reformistisk utopi om gemenskap, samarbete ock nygamla produktionsförhållanden. För den samtida läsaren låg allt detta sannolikt implicit i bilden av den nakne, djärve gossen under solen. Ljustillbedjansmotivet pekade ut ur romanen ock sammanfattade tidens vitalistiska grundtanke om människan ock livet själv som världens nav.

1. Karl-Erik Forsslund, *Göran Delling*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1906, del 2, s. 336.
2. Endast några få vetenskapliga texter finns om Karl-Erik Forsslunds litterära produktion. Hans roman *Storgården* (1900) nämns visserligen ofta i idéhistoriska sammanhang, men någon genomarbetad analys av den finns inte. Den enda text som blivit föremål för en publicerad enskild litteraturvetenskaplig undersökning är *Göran Delling* (1906) som 1971 behandlades i en litteratursociologisk uppsats vid Uppsala universitet: Bengt Brundin, »Studier i Karl-Erik Forsslunds roman Göran Delling«, i Lars Furu-land (red.), *Litteratur och samhälle*, Uppsala, nr 93, 1971.
3. Karl-Erik Forsslund, *Storgården*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1900.
4. Karl Erik Forsslund, *Med Dalälven från källorna till havet*, Stockholm: Åhlén & Åkerlund, 1919–1939.
5. Forsslund, *Göran Delling*, 1906, del 2, s. 128.
6. Bosse Sundin, »Ljus och jord! Natur och kultur på Storgården«, i Tore Frängsmyr (red.), *Paradiset och vildmarken. Studier kring synen på naturen och naturresurserna*, Stockholm: Liber förlag, 1984, s. 345 ff.
7. Se bl.a. Staffan Björck, *Heidenstam och sekel-skiftets Sverige*, Stockholm: Natur och kultur, 1946, och Bosse Sundin, »Ljus och jord!«, 1984.
8. Första dokumenterade bildvarianten har titeln »Zu Gott« och är gjord i kol 1890. Den publicerades inte. Flera versioner av bilden gjordes under de följande årtiondena. Först 1913 fick bilden sin kända titel *Lichtgebet* och trycktes i flera olika trycktekniker och såldes som vykort. Sista belagda versionen gjordes 1938. Se Frecot, Geist, Kerbs, *Fidus 1868–1948: Zur ästhetischen Praxis bürgerlichen Fluchtbewegungen*, Hamburg: Rogner & Bernhard bei Zweitausend-eins, 1997 (1972), s. 288 ff.
9. Forsslund, *Storgården*, 1900, s. 110.
10. Klaus Wolbert, »Deutsche Innerlichkeit. Die Wiederentdeckung Caspar David Friedrichs um 1900 und die Verbildlichung des reformerischen Naturverhältnisses«, i Kai Buchholz (red.) *Die Lebensreform: Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, Institut Mathildenhöhe, Darmstadt: Häusser, 2001, s. 189 ff.
11. Friedrich Nietzsche, *Sålunda talade Zarathustra*, övers. Tage Thiel, Staffanstorp: Bo Cavefors förlag, 1970, s. 41.
12. På den dokumenterat första bilden med ljusbönsmotivet hos Fidus från 1892 finns örnen med. På bilden från 1913 förekommer den längst ner i högra hörnet i mycket litet format. Bilden »Betender Knabe« (1906) har en oval jugendram med stiliserade örnvingar och klor.
13. Sambandet har påvisats i Frecot, Geist, Kerbs, *Fidus 1868–1948*, 1997, s. 289. »Soluppgång: Stående på sfinxens huvud, den forna livsgåtan, skådar den förnygrade mänskligheten jublande sin gryende frälsning.« (min övers.)
14. Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, Giorgio Colli och Mazzino Montinari (utg.), München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2005 (efter Collis & Montenaris första textkritiska utgåva 1988), s. 11.
15. »Du stora stjärna! Vad vore du väl om du ej hade dem för vilka du lyste!«, Nietzsche, *Sålunda talade Zarathustra*, 1970, s. 27.
16. Bilden och dess titel anspelar även på myten om Oidipus och sfinxen. Sfinxen vid Thebe krävde svar på en gåta för att låta Oidipus passera. Oidipus svarade rätt och störtade sfinxen utför en klippa. Att besegra sfinxen innebär att människan har löst livets gåta.
17. Uppenbarelsboken 22:4.
18. *Der betende Knabe: Original und Experiment*, Ausstellung der Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, G. Zimmer, N. Hackländer (red.), Berlin: Peter Lang, 1997.
19. »Betender Knabe« publicerades i tidskriften *Deutsche Kultur* 1906. Se Frecot, Geist, Kerbs, *Fidus 1868–1948*, 1997, s. 243.
20. Första avgjutningen gjordes 1774 när *Der betende Knabe* tillhörde det preussiska kungahuset. Se Christian Laine, »Solsångaren på Rosendal«, i *Lambda Nordica* vol. 9, nr 4, Stockholm, 2004, s. 35.
21. *Ibid.*, s. 28–41.
22. *Ibid.*
23. Johan Flemberg, »Carl Milles' Solsångaren«, i *Konsthistorisk tidskrift*, årg. 71, 2002:3, s. 131.
24. Buchholz (red.), *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, 2001, del 2, s. 343.

25. Se t.ex. *Lexikon für Theologie und Kirche*, Michael Buchberger (red.), Freiburg: Herder, 1962, bd 7, s. 1190 f. Uppslagsord: »Orans«, »Orante«.
26. Elfenbensreliefen hittades 1979 i grottorna vid Geißenklösterle och finns på Württembergischem Landesmuseum i Stuttgart.
27. Se bl.a. *Livskraft: Vitalismen som konstnerisk impuls 1900–1930*, Oslo: Munch-museet, 2006.
28. I »Triumf att finnas till«: »och stå på berget under solen. / Jag går på sol, jag står på sol, jag vet av ingenting annat än sol.« Edith Södergran, *Septemberlyran*, Helsingfors: Holger Schildts förlag, 1918, s. 20.
29. Beskows *Solägget* (1932) tematiserar en sol-dyrkan och teckningarna påminner mycket om Fidus sirliga jugendstil. Fidus siluettbildsvit med motiv från de fyra årstiderna (*Frühlingslust, Sommerwonne, Herbstliche Last, Winterfreude*) från 1914 ger starka associationer till Beskows många siluetter. Att Beskow kommit i kontakt med och låtit sig påverkas av Fidus massproducerade bilder är inte bara möjligt utan även troligt.
30. Vilka böcker som Forsslund hade i sitt stora bibliotek på Storgården går tyvärr inte att visa. Biblioteket är i privat ägo och någon förteckning över bokbeståndet finns inte tillgänglig.
31. De mest utförliga beskrivningarna av den tyska Lebensreform-rörelsen finns i de omfångsrika utställningskatalogerna *Die Lebensreform*, Buchholz (red.), 2001.
32. Sin allra största kritik mot utvecklingen i det svenska samhället formulerade han i sitt angrepp på funktionalismen i samband med Stockholmsutställningen 1930, vilket startade en debatt. Han gick inte segrande ur striden och hans tid som offentlig sanningssägare var därmed slut. Se Örjan Hamrin, »Funktisstriden«, i Göran Rosander (red.), *Karl-Erik Forsslund: författaren, folkbildaren, hembygdsvårdaren*, Falun: Gidlunds, 1991, s. 123–138.
33. Fallenstein, *Rezeption skandinavischer Literatur in Deutschland 1871–1914*, Skandinavische Studien, bd 7, Neumünster: Wachholtz, 1977, s. 111.
34. Cecilia Lengfeldt, *Der Maler des glücklichen Heims: Zur Rezeption Carl Larssons im wilhelminischen Deutschland*, Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1993. Carl Larssons *Ett hem* (1899) publicerades 1909 i Tyskland under titeln *Das Haus in der Sonne*.
35. Forsslund, *Storgården*, 1900, s. 204 f.
36. Karl-Erik Forsslund, *Historier*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1899.
37. Forsslund, *Historier*, 1899, s. 38.
38. *Ibid.*, s. 83.
39. Forsslund, *Storgården*, 1900, s. 42.
40. *Ibid.*, s. 72.
41. *Ibid.*, s. 181f.
42. Originalen till figurinen *Snödroppen* är form-givet av Per Hasselgren 1898 i Paris. Kopior gjordes av Gustavsberg redan 1898. 1700 kopior gjordes mellan 1898 och 1926. Figurinen är 50 cm hög och föreställer en naken kvinna stående lätt lutad med armen något lyft och handen bakom huvudet.
43. Forsslund, *Storgården*, 1900, s. 85 f.
44. Axel Ebbe var jämnårig med Fidus och det finns många estetiska uttryck i gestaltningen av kvinnokroppen som de delar.
45. Finn, »Resan till Storgården«, *Dagens Nyheter*, 1929-09-08.
46. Forsslund, *Storgården*, 1900, s. 95.
47. Forsslund, *Göran Delling*, 1906, s. 118.
48. *Ibid.*, s. 34.
49. Skildringen av resan är sannolikt resultatet av en resa som Forsslund gjorde i Tyskland, Österrike och Schweiz sommaren 1900.
50. Forsslund, *Göran Delling*, 1906, s. 29.
51. *Ibid.*, s. 11.
52. Forsslund, *Göran Delling*, 1906, del 2, s. 193.
53. *Ibid.*, s. 14.
54. Ernst Haeckel, *Två föredrag*. övers. K.E.F., Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1902.
55. Ernst Haeckel, *Die Welträthsel. Gemeinverständliche Studien über Monistische Philosophie*, Bonn: Strauss, 1899. En tysk förkortad folkkupplaga gavs ut 1903.
56. Ernst Haeckel, *Världsgåtorna*, övers. O. H. D., Stockholm: Gebers, 1902.
57. Haeckel, *Två föredrag*, 1902, s. 19.
58. *Ibid.*, s. 37.
59. Haeckel, *Världsgåtorna*, 1902, s. 287. Tyska originaltexten: »die leuchtenden und erwärmenden Gottheit, von deren Einfluß sichtlich alles organische Leben unmittelbar abhängig ist«, Haeckel, *Die Welträthsel*, 1899, s. 324.

60. Detaljerna i organisationen är däremot snarast inspirerade av William Morris, John Ruskin och Kropotkin, vilket Bosse Sundin visat i sin ovan nämnda text.
61. Forsslund, *Historier*, 1899, s. 41–52.
62. Bengt Brundin, »Studier i Karl-Erik Forsslunds roman Göran Delling«, 1971, s. 4333.
63. Om Forsslund läst Bölsche eller Wille är svårt att verifiera. En bok av Bruno Wille från 1907 finns dock i Brunnsviks folkhögskolas digitala bibliotekskatalog.
64. Bruno Wille, *Offenbarungen des Wachholderbaums. Roman eines Allsehers*, Jena: Eugen Diederichs Verlag, 1901. Se bl.a. del I, s. 128, 130, 148, 280, 312; del II, s. 130, 247, 337.
65. Lars Furuland, »Förtäljaren och förkunnaren«, i *Karl-Erik Forsslund: författaren, folkbildaren, hembygdsvårdaren*, 1991, s. 48.
66. Georg Brandes första offentliga föreläsning om Nietzsche hölls i Köpenhamn 1888. Den kom att publiceras på danska 1889 och på tyska i *Deutsche Rundschau* 1890.
67. Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*, München: Deutsche Taschenbuch Verlag, 2005, s. 9.
68. Forsslund, *Göran Delling*, 1906, del 2, s. 334.
69. *Ibid.*, s. 336.
70. Nietzsche, *Sälunda talade Zarathustra*, 1970, s. 30.
71. *Ibid.*, s. 31 f.
72. *Ibid.*, s. 32.
73. *Ibid.*
74. Forsslund, *Göran Delling*, 1906, del 2, s. 335.
75. *Ibid.*, s. 327.
76. Claudia Bibo, *Naturalismus und Weltanschauung? Biologische, theosophische und deutsch-völkische Bildlichkeit in der von Fidus illustrierten Lyrik (1893–1902)*, Frankfurt am Main: Lang, 1995, s. 73.
77. Forsslund, *Göran Delling*, 1906, del 2, s. 336.
78. Nietzsche, *Ecce homo*, 2005, s. 9.
79. Forsslund, *Göran Delling*, 1906, del 2, s. 337.
80. Franz Evers, »Bergpsalm«, i *Fundamente*, Leipzig: Kreisende Ringe, 1893, s. 217–220.
81. Forsslund, *Göran Delling*, 1906, del 2, s. 244.

DET RITUELLA SAMFÖRSTÅNDET

Ideologi och estetik i ett lärostycke av Bertolt Brecht

av Rikard Schönström

Schönström (1955) är professor i litteraturvetenskap vid Språk- och litteraturcentrum, Lunds universitet. Han disputerade 1987 på en doktorsavhandling om Pär Lagerkvist och har därefter skrivit böcker om Göran Printz-Påhlson respektive Bertolt Brecht. Han är för närvarande sysselsatt med ett forskningsprojekt kallat »Strindberg och den litterära gestalten« och med en essäsamling betitlad »Olikhetens region«.

Ich fragte Brecht, der solche Fragen nicht mochte, da sie aus der Pistole geschossen wurden: »Brecht, nennen Sie ein Stück, welches Sie für die Form des Theaters der Zukunft halten.« Ebenso aus der Pistole geschossen kam die Antwort: »Die 'Maßnahme'.«

Det finns i dag huvudsakligen två sätt att förhålla sig till Bertolt Brecht. Antingen kan man uppfatta hans diktning som ett fossiliserat uttryck för en numera död eller i varje fall gammaldags politisk ideologi, och då väljer man som regel att inte befatta sig med hans verk överhuvudtaget. Eller också kan man faktiskt läsa honom, och i så fall brukar man främst intressera sig för sådana verk eller sådana stildrag i hans författarskap som förefaller stå i strid med den politiska ideologin. Den förra inställningen möter man inte bara bland litteraturläsare i gemen utan också hos många av dem som på senare tid har valt att studera Brechts liv framför hans diktning, till exempel hos John Fuegi, som i sin stora biografi *Brecht and Company: Sex, Politics, and the Making of the Modern Drama* (1994), vill göra gällande att den kommunistvänliga och allmänt auktoritära diktares tvingade sina många älskarinnor att skriva de verk för vilka han själv skulle bli berömd. Den senare attityden påträffar man framförallt bland poststrukturalistiska och postmarxistiska kritiker, exempelvis hos Fredric Jameson, som i sin bok *Brecht and Method* (1998) framställer diktares allegoriska och metapoetiska verfremdungsteknik som vore det fråga om ett slags dekonstruktion *avant la lettre*.

Före de stora politiska omvälvningarna i Europa var Brecht-receptionen delvis en annan. Marxismen framstod då fortfarande som ett alternativ eller korrektiv till den ekonomiska liberalismen, och för många intellektuella på bägge sidor om järnridån tedde sig Brechts diktning som en i grunden humanistisk strävan efter ett bättre samhälle än det kapitalistiska. Men också på den tiden hade kritikerna och litteraturforskarna svårt att förklara hur Brechts politiska hållning egentligen hängde samman

med hans avantgardistiska estetik. När man i DDR hyllade Brecht som en av socialrealismens klassiker gjorde man samtidigt allt för att bortförklara hans underliga experiment med den konstnärliga formen. Verfremdungseffekter och andra utstuderade knep betraktades ofta som en kvarleva från den borgerliga och dekadenta modernismen – en »formalism« för vilken det givetvis inte fanns något behov i den socialistiska staten. När man å andra sidan i det kalla krigets Västeuropa beundrade Brecht som en dristig förnyare av teatern och lyriken såg man gärna bort från den kommunistiska och totalitära ideologin i hans verk. De didaktiska eller till och med propagandistiska inslagen tonades ned till förmån för den skeptiska, kritiska eller subversiva tendensen. Vad man uppskattade hos Brecht var individualismen och anti-heroismen, inte den marxistiska dogmatiken. Bland många Brecht-forskare i det återförenade Tyskland är denna humanistiskt orienterade läsning allttjämt utbredd, och inte för inte jämförs Brecht med en diktare som Goethe i den reviderade utgåvan av Jan Knopfs *Brecht-Handbuch* (2001–2003).¹

Alla försök att dölja eller harmonisera motsägelserna i Brechts författarskap är dömda att misslyckas. Brecht var utan tvivel *både* en hårdför dogmatiker *och* en slug skeptiker. På samma gång som han predikade ett klart och entydigt politiskt budskap ville han lära sin publik att tänka självständigt och kritiskt. Det verkligt intressanta och möjligen unika med Brechts diktning är att denna kontradiktoriska hållning kommer till uttryck genom en och samma gest. Brechts dikter och skådespel utgör onekligen ett hot mot alla ideologiska systembyggen, men inte därför att författaren »egentligen« intar en sant humanistisk eller postmodernt ironisk attityd utan tvärtom därför att han är så *överdrivet* dogmatisk. Brechts konstnärliga teknik undergräver förvisso det politiska innehållet i hans verk, men inte därför att den pekar i en annan riktning utan tvärtom därför att den med så stor emfas *understryker* budskapet. Unge-

fär på det viset skulle man kunna sammanfatta tesen i min egen bok om Brecht, *En försmak av framtiden: Bertolt Brecht och det konkreta* (2003). Här skall jag dock göra ett försök att utveckla och precisera denna tankegång genom att se närmare på det kanske mest beryktade »lärostycket« i Brechts författarskap – och ett av mest omdiskuterade verken i modern tysk litteratur överhuvud – nämligen *Die Maßnahme* från 1930.²

Åtgärden, som stycket kallades när det uppfördes av Teater Tribunal i Stockholm för ett par år sedan, handlar om fyra kommunistiska agitatorer som illegalt har spridit propaganda i Kina och som av risk för att bli avslöjade har sett sig tvingade att mörda en ung partikamrat.³ Nu står de inför en rätt, förkroppsligad av en stor kör, som skall ta ställning till huruvida deras drastiska »åtgärd« var riktig eller inte, och för att konkret understödja sin argumentation turas de om att *gestalta* offrets beteende i en rad avgörande situationer.

Den unge kamraten var av allt att döma en helhjärtad kommunist som frivilligt hade valt att underkasta sig partiets hårda linje och offra sitt eget liv åt revolutionen. Hans enda fel bestod i att vara alltför entusiastisk i sin kamp. Ett villkor för att den kommunistiska missionen i Kina skulle lyckas var att agitatorerna från Moskva verkade under förklädnad och bevarade huvudet kallt när de konfronterades med fattiga och förtryckta människors lidanden. Under inga omständigheter fick de avslöja sin rätta identitet eller sina egentliga avsikter förrän tiden var mogen för ett samlat och välorganiserat uppror bland befolkningen. Den unge kamraten hade uppenbarligen svårt att hålla tillbaka sina känslor. Efter att vid flera tillfällen ha bevittnat hur de kinesiska kulierna behandlades av överheten trädde han till sist fram som den han var i ett desperat hopp om att kunna påskynda samhällsomstörtningen. Därmed riskerade han att bli upptäckt av myndigheterna och omintetgöra kommunisternas företag, varför de fyra agitatorerna i all hast beslutade sig för att

skjuta honom och begrava liket i en kalkgruva. Själv överbevisad om att det inte fanns någon annan utväg samtyckte den unge kamraten till agitatorernas beslut, och med en sista försäkran om sin trohet mot proletarietets världsomspännande revolution gick han självmant i döden.

Redan ett summariskt handlingsreferat låter förstå varför den här pjäsen väckte en våldsam debatt i samtidens Tyskland och än i dag kan ge anledning till mycket upphetsade diskussioner. Men vad som i hög grad har bidragit till kontroverserna är lärostyckets form. *Die Maßnahme* är noga taget inte ett stycke teater utan ett stycke musik.⁴ Vill man bestämma genren mer exakt skulle man kunna karakterisera det som ett oratorium framfört av en masskör och fyra solister, vars partier alltså uteslutande består av sång eller recitativ. Brecht hade arbetat med den här formen i flera tidigare lärostycken, till exempel i hörspelet *Der Flug der Lindberghs* (1929) och i den så kallade skolooperan *Der Jasager* (1930), som bägge tonsattes av Kurt Weill, men *Die Maßnahme* var ett mer brett upplagt verk som krävde fler stämmor på scenen, och den kompositör författaren av både politiska och musikaliska skäl nu föredrog var Hanns Eisler. Att Brecht ratade Weill till förmån för Eisler skall säkerligen ses mot bakgrund av att han med sina marxistiska lärostycken ville fjärma sig från den »kulinariska« estetik som bara ett par år tidigare hade satt sin prägel på sångspelet om *Mahagonny* och på den omätligt populära *Tolvskillingsoperan*.

I motsats till Weill hade Eisler ingenting till övers för jazz eller annan borgerligt »anarkistisk« populärmusik.⁵ Som elev till Arnold Schönberg hade han i stället vikt sitt liv åt att skapa en bruksmusik för arbetare som inte bara levde upp till den politiska kampens krav utan också svarade mot den moderna musikens konstnärliga utvecklingsnivå. Framförallt intresserade han sig för körsång, en musikalisk form som under Weimarrepubliken spelade en mycket viktig roll inom arbetarrörelsen. I början av trettioalet fanns det inte mindre än

275 000 aktiva och halvannan miljon passiva medlemmar i »Der Deutsche Arbeitersängerbund«,⁶ och det var framförallt i avsikt att förnya dessa amatörers repertoar som Eisler tonsatte *Die Maßnahme*. Arbetarna skulle skolas till politiskt medvetna revolutionärer genom kollektiv sång.

Den här målsättningen låg helt i linje med Brechts eget program för sina lärostycken. Både i samband med de första uppsättningarna av *Die Maßnahme* och vid flera senare tillfällen underströk Brecht att man inte borde fatta hans verk som ett drama i ordets konventionella mening.⁷ Snarare var det fråga om ett pedagogiskt arrangemang som skulle förvandla teaterns passiva åskådare till aktiva producenter och på så vis ge vanliga människor möjlighet att praktiskt inöva en samhällskritisk attityd. »Lärostycket undervisar genom att bli spelat, inte genom att bli betraktat«, skriver Brecht 1937 i en sammanfattande teoretisk reflexion över genren och fortsätter: »Även om lärostycket givetvis kan dra nytta av en åskådare, har det principiellt inte behov av någon sådan. Till grund för lärostycket ligger förväntningen om att den som agerar på scenen kan påverkas i samhälleligt hänseende genom att utföra speciella handlingar, inta bestämda hållningar, återge vissa tal och så vidare.«⁸

En liknande tankegång hade Brecht varit inne på redan i slutet av tjugotalet när han spekulerade över »Die Große und die Kleine Pädagogik«.⁹ Med »den stora pedagogiken« syftade han på en tänkt situation i ett framtida socialistiskt samhälle, där det inte längre skulle finnas någon avgörande skillnad mellan skådespelare och åskådare – eller mer allmänt mellan konstnärer och andra yrkesgrupper – och där staten i stället skulle ta teaterkonsten i tjänst för att undervisa eller medvetandegöra sina medborgare. I väntan på detta tillstånd fick man hålla till godo med »den lilla pedagogiken«, menade Brecht, det vill säga en teater som alljämt baserades på tudelningen mellan scen och salong, konst och verklighet, men där rollerna i så stor

utsträckning som möjligt skulle besättas av lekmän. *Die Maßnahme* är utan tvivel det stycke av Brecht som i den lilla pedagogikens form tydligast pekar hän mot den stora pedagogiken, vilket också förklarar varför Brecht mot slutet av sitt liv, något överraskande för sina medarbetare, framhöll detta körverk som ett mönster för framtidens dramatik.¹⁰

Urufförandet ägde rum i Berlin-filharmonikernas stora sal den 13 december 1930. Som framgår av fotografier från denna minnesvärda afton påminde dock evenemanget mer om ett politiskt stormöte än om en konsert eller teaterföreställning.¹¹ Sångarna i arbetarkören var iförda blå overaller och placerade på en stor läktare i scenens fond. Orkestern satt fullt synlig för publiken till vänster på scenen, och de fyra aktörerna uppträdde på ett slags plattform inhägnad av rep – likt en boxningsring – i förgrundens högra sida. Rekvisitan var minimal, och skådespelarnas kostymer bestod endast av sådana grova läderrockar som arbetare och chaufförer på den tiden brukade bära. När de skulle förvandla sig till kineser höll de helt enkelt upp gula masker framför sina ansikten. Om någon inlevelse i de fiktiva rollerna var det heller inte tal. Såvitt Ernst Busch långt senare kunde erinra sig hade Brecht inte fäst någon större vikt vid regin.¹² Skådespelarna förblev sittande på enkla stolar tills de i tur och ordning fick träda fram i ringen och recitera sin del av texten. För att ge ytterligare emfas åt själva texten projicerades viktiga partier av denna på en stor linneduk ovanför kören. Det handlade med andra ord om att föra ut pjäsens politiska budskap med så stor kraft och klarhet som möjligt. Även om Brecht till premiären hade besatt rollerna med en skolad tenor och tre professionella skådespelare – förutom Busch Alexander Granach och Helene Weigel – skulle i princip vem som helst (efter en smula röstträning) ha kunnat gestalta de kommunistiska agitatorerna.

Det sceniska framförandet måste ha lett publikens tankar till samtidens kommunistiska propagandateater – kanske i synnerhet till Er-

win Piscators politiska teater, som Brecht själv hade bidragit till under senare hälften av tjugotalet – men det fanns också en helt annan inspirationskälla. De första utkastet till *Die Maßnahme* vittnar om att Brecht föreställde sig lärostycket som en »konkretisering« av den existentiella problematik han tidigare hade behandlat i *Der Jasager*, och denna skolopera byggde i sin tur på ett japanskt No-spel från 1400-talet med titeln *Tanikô*.¹³ Brechts version av det japanska dramat handlar om en ung pojke som frivilligt ansluter sig till en expedition upp i bergen för att hämta medicin mot en sjukdom som har drabbat hans ensamma mor. På vägen blir han själv sjuk och förhindrar därmed expeditionen att fortsätta. Följaktligen bestämmer sig de övriga deltagarna för att i enlighet med en gammal sed kasta honom ut för kliporna. Innan de dödar honom blir han emellertid tillfrågad om han anser att expeditionen i stället skall vända om. Sedvänjan kräver att man frågar honom om detta – men också att han avvisar erbjudandet och frivilligt accepterar sitt oundvikliga öde. Dramats grundläggande motiv är alltså detsamma som i *Die Maßnahme*, låt vara att det här inte har placerats i något historiskt eller politiskt sammanhang. Individens måste offra sitt eget liv för kollektivet och en högre sak.

Från *Tanikô* hade Brecht emellertid inte bara hämtat stoff och motiv till sina bägge lärostycken, utan också lånat viktiga formella element. Som bekant är No-dramatiken en strängt ritualiserad, närmast kultisk teaterform. Musik, sång, dans och pantomim är obligatoriska inslag, liksom fasta rollfigurer, stilsiterade masker och kodifierade gester. Spelet syftar inte till att skapa illusion utan till att presentera en välkänd, ofta mytisk berättelse på ett konstfullt sätt. Händelseförloppet kommenteras ingående av en kör, och varje liten rörelse på scenen har sin fastlagda betydelse. Av den orsaken har No-spelet, i motsats till den folkliga Kabuki-teatern, alltid varit en exklusiv konstform, från början förbehållen aristokrater och samurajer,

idag endast tillgänglig för ett fåtal experter. Det råder inga tvivel om att Brecht övertog många konstnärliga grepp från den japanska teatern, precis som han senare skulle låta sig inspireras av den kinesiska scenkonsten. I *Die Maßnahme* fäster man sig särskilt vid körens kommenterande och tolkande funktion, vid maskernas betydelse för personkarakteristiken, vid de narrativa eller episka inslagen i figurernas monologer (kanske inte minst deras tendens att omtala sig själva i tredje person) och överhuvudtaget vid styckets rituella eller ceremoniella prägel. Allt detta pekar givetvis fram emot Brechts berömda verfremdungsteknik, som han först 1936 – och då främst under intryck av den kinesiska teatern – skulle sammanfatta i ett teoretiskt program.¹⁴

Lärostyckenas anknytning till den österländska teaterkonsten aktualiserar två frågeställningar som enligt min mening aldrig har blivit ordentligt belysta inom Brechtforskningen. För det första måste man fråga sig varför Brecht valde att basera sina kanske mest renlärigt kommunistiska pjäser på en tradition som i grunden var aristokratisk, esoterisk och djupt konservativ. Vad var det egentligen som förenade marxismen med den auktoritära samurajkulturen och dess fanatiska offermoral? För det andra kan man undra varför Brecht i en typ av dramatik som framförallt hade till målsättning att hamra in ett politiskt budskap hos arbetarklassen fann det angeläget att åstadkomma verfremdungseffekter och förhindra varje antydan till verklighetsillusion. Hur tänkte han sig att lärostyckets krav på åskådarnas närmast fysiska inlevelse eller delaktighet i händelserna på scenen skulle kunna kombineras med den icke-aristoteliska teaterns krav på konstnärlig distans? För att besvara de här frågorna kan det vara värt att fundera närmare över ett begrepp som är av helt central betydelse i samtliga lärostycken av Brecht, ett begrepp som på tyska heter »Einverständnis« och som på svenska förmodligen bäst låter sig översätta med orden »samtycke« eller »samförstånd« (vi har ju ing-

et substantiv som svarar mot verbet »att vara införstådd med något«).

»Wichtig zu lernen vor allem ist Einverständnis«, sjunger ingångskören i *Der Jasager*.¹⁵ »Viktigast av allt är att lära sig samförstånd«, skulle man kunna säga på svenska. Det där låter underligt, inte bara på grund av översättningen eller den svulstiga terminologin utan också på grund av satsens grammatiska konstruktion. Samförstånd om vad eller med vem, frågar man sig. Det saknas ett objekt av något slag – som om samtyckets innehåll var av underordnad betydelse eller kunde variera med hänsyn till kontexten. Just genom denna frånvaro av konkret referens framträder emellertid själva grundtanken i Brechts didaktiska teater. Skillnaden mellan de livsåskådningar som gestaltas i lärostyckena är onekligen stor. Den unge pojken i *Der Jasager* gör sig införstådd med en urgammal och religiöst förankrad tradition. Den unge kamraten i *Die Maßnahme* bejakar tvärtom den marxistiska teorin om proletariatets revolution. I ett tredje lärostycke från samma tid, *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*, handlar det snarast om att underkasta sig livets föränderlighet eller tidens oavbrutna växlingar. Självfallet var samförståndets innehåll inte oväsentligt för Brecht. Det var ju därför han ville konkretisera och politisera den japanska legenden om jäsägaren, och det var därför han vände upp och ned på hela historien i ett annat stycke kallat *Der Neinsager*. Men vad Brecht framförallt ville belysa med sina lärostycken var inte samtyckets innehåll utan samtyckets *formella* karaktär. Marxismen bestod enligt honom inte så mycket i en sann eller objektiv beskrivning av det kapitalistiska samhället som i en praktisk metod med vars hjälp man skulle kunna förändra världen. Villkoret för att världen skulle bli sådan som kommunismen predikade var dock att ett stort antal människor anslöt sig till den marxistiska ideologin, ja verkligen *trodde* på den med lika stor hängivelse som andra människor underkastade sig kyrkans eller traditionens dogmer. Viktigast av allt var därför inte lärans

anknytning till en historisk verklighet utan proselyternas rent rituella samförstånd.

Detta poängteras med stort eftertryck även i *Die Maßnahme*. När de fyra agitatorerna anländer till Kina har de inget annat med sig än marxismens klassiska skrifter eller »kommunismens Abc«, som det heter i texten (s. 76). Inga vapen, inga maskiner, inga pengar eller matvaror, inte ens några praktiska råd till det förtryckta folket – bara en abstrakt lära som skall spridas bland arbetarna och bönderna. Besvikelsen är påtaglig hos den unge kamraten, som redan har blivit omvänd till kommunismen och vars hjärta patetiskt »slår för revolutionen« (s. 75), men agitatorerna lyckas övertyga honom om att den marxistiska teorin till punkt och pricka måste följas för att samhällets omvandling skall komma till stånd. Det räcker inte med att vara upprörd över sociala orättvisor och modig nog att gripa till vapen. Därför blir den unge kamraten också tillfrågad – inte bara en utan två gånger – om han är fullt införstådd med vad kampen för kommunismen kräver av honom. Först frågar en partifunktionär om han och de andra agitatorerna är beredda att arbeta under förklädnad och utplåna varje spår av sina tidigare identiteter. Frågan är givetvis motiverad med hänsyn till den illegala verksamheten, men den har också en djupare, symbolisk aspekt. I samma ögonblick som agitatorerna svarar ja och demonstrativt sätter masker på sina ansikten uppger de också sina liv som individer eller privatpersoner: »Då är ni inte längre er själva«, betonar partifunktionären, »du inte längre Karl Schmitt från Berlin, du inte längre Anna Kjersk från Kazan och du inte längre Peter Sawitsch från Moskva, utan allihop namnlösa och moderlösa, tomma blad på vilka revolutionen skriver sitt direktiv [sondern allesamt ohne Namen und Mutter, leere Blätter, auf welche die Revolution ihre Anweisung schreibt]« (s. 78).

Den unge kamraten bryter denna överenskommelse när han längre fram i stycket river sönder klassikernas verk och kastar sin mask i förtvivlan över att revolutionen drar ut på tiden.

I stället för att rätta sig efter teorin, sådan denna förvaltas av det anonyma Partiet, sätter han sin tilltro till den levande människan och hennes spontana protester mot eländet. »Jag har sett för mycket«, utbrister han till de arbetslösa kineserna, »Därför träder jag fram för er som den jag är« (s. 93). Hans uppriktighet utgör emellertid på samma gång ett förräderi. Demaskeringen leder bara till en hetsjakt på agitatorerna, som nu ser sig tvingade att röja sin kamrat ur vägen för att deras arbete skall kunna fortsätta och bära frukt. Följaktligen blir han än en gång tillfrågad om han är beredd att offra sitt liv åt revolutionen, men den här gången är det i bokstavlig mening sin egen död han uppmanas att bejaka, och nu har han inte längre något val. Agitatorerna har i själva verket bestämt sig för att likvidera honom *innan* han svarar ja på deras fråga:

DEN FÖRSTE AGITATORN: Vi skall fråga honom, om han samtycker [ob er einverstanden ist], ty han var en modig kämpe.

DEN ANDRE AGITATORN: Men även om han inte samtycker, måste han försvinna, och det helt och hållet.

DEN FÖRSTE AGITATORN *till den unge kamraten*: Vi måste skjuta dig och kasta dig i kalkgruvan, så att kalken förbränner dig. Och vi frågar dig:

»Samtycker du« [»Bist du einverstanden«]?

DEN UNGE KAMRATEN: Ja. (s. 96)

Varför frågar de honom då, kan man undra. Möjligen därför att de vill erinra honom om vad han gjorde sig införstådd med när han tidigare försvor sig åt partiet och frivilligt valde att reducera sin personlighet till en roll eller en mask. Förintelsen av det egna jaget var ett krav redan den gången, och nu skall hans anletsdrag definitivt utplånas under ett tjockt lager av kalk. Den andra frågan tycks alltså peka tillbaka på den första i avsikt att framhäva svarets yttersta konsekvenser. Har man sagt a, måste man säga b.

Nu bör man komma ihåg att hela denna historia återges i form av ett stycke teater för en domstol som skall avgöra om agitatorernas åtgärd verkligen var nödvändig. Domarna gestaltas av den stora arbetarkören – »kontrollkören«, som den kallas i texten – men denna fungerar

er samtidigt som ett slags ställföreträdare för pjäsens egentliga åskådare, som ju i enlighet med Brechts pedagogiska program mycket väl skulle kunna byta plats med amatörerna på scenen. Lärostyckets handling är med andra ord inskriven i en ramberättelse som åskådliggör den litterära kommunikationens grundstruktur, själva mötet mellan verk och publik, och även här handlar det givetvis om ett försök att skapa samförstånd. Man bör dock observera att problemställningen därmed har förskjutits. Medan de fyra agitatorerna frågar sin unge kamrat om han är införstådd med kommunismens doktriner, frågar Brecht sin publik om den samtycker till agitatorernas *tolkning* eller *tillämpning* av denna lära. Utan tvekan ansåg Brecht själv att marxismen var en ideologi som det av historiska skäl var nödvändigt att underkasta sig och i värsta fall offra sitt liv för. I styckets avslutning låter han mycket riktigt kören frikänna och rentav hylla de fyra agitatorerna. Men paradoxalt nog markerar han på samma gång en viss distans till ideologin. Den teatrala inramningen av lärostyckets handling gör det omöjligt för publiken att leva sig in i kommunismen som en självklar eller naturlig åskådning av verkligheten. Tvärtom gör verfremdungstekniken åskådaren uppmärksam på att marxismen endast är ett system av mer eller mindre dogmatiska lärosatser till vilka han personligen måste ta ställning. Det rituella i lärostyckets estetik framhäver alltså det rituella i dess politiska ideologi. Brecht var helt säker klar över detta. Vad han ville åstadkomma med sina lärostycken var inte ett *tyst* samförstånd av det slag som så ofta präglar det naturalistiska dramat, utan ett öppet, uttalat eller *performativt* samförstånd. Av den anledningen företog han och hans medarbetare vid styckets premiär också en skriftlig enkät, vari publiken fick yttra sig om föreställningens pedagogiska effekt, om dess politiska tendens och estetiska form.¹⁶

Samförstånd med författaren var emellertid inte den attityd som kom att prägla publikens och kritikens mottagande av *Die Maßnahme*.

De första reaktionerna kan i bästa fall kallas blandade. Stycket fick en hel del beröm inte minst för musiken och körsången, som ansågs vara något helt nytt inom den proletära brukskonsten. Men vad angick Brechts och Eislers idéer om att bryta ned gränsen mellan skådespelare och åskådare ställde sig de flesta oförstående, kanske framförallt arbetarklassens representanter i salongen, och »den stora pedagogiken« skulle heller aldrig till fullo realiseras vid någon av pjäsens uppsättningar. Längre fram blev rösterna från såväl vänster som höger allt oftare kritiska, för att inte säga öppet fientliga. Den borgerliga pressen hade redan från början tagit starkt avstånd från styckets politiska innehåll och förundrat sig över dess allt annat än publikvänlig form. Somliga krävde att censuren grep in, vilket den också skulle göra strax före Hitlers maktövertagande 1933; andra menade att stycket var så långtråkigt att det knappast kunde locka någon utomstående att falla i armarna på kommunismen.

Kritiken från borgerligt håll fick ytterligare näring då de så kallade Moskvaprocesserna inleddes vid trettioalets mitt. Vad var *Die Maßnahme* om inte en kuslig förutsägelse av dessa »skådeprocesser«? Handlade inte Stalin på exakt samma sätt som agitatorerna i Brechts drama när han tvingade sina före detta partikamrater att offentligt fördöma sig själva som förrädare och frivilligt acceptera sina dödsdomar? Hade Brecht rentav haft för avsikt att rättfärdiga de illdåd som förr eller senare måste begås i kommunismens namn? Den sista åsikten förfäktades av Hannah Arendt, som i likhet med många andra intellektuella under det kalla kriget läste *Die Maßnahme* som ett skrämmande vittnesbörd om den totalitära stalinismen.¹⁷

Märkligare var att också kritiker som stod i nära kontakt med kommunistpartierna i Tyskland och Sovjetunionen fördömde stycket. I en recension publicerad 1931 i den Moskva-baserade tidskriften *Literatur der Weltrevolution* vände sig Alfred Kurella emfatiskt mot Brechts framställning av den marxistiska ideologin.¹⁸

I själva verket var det inte de fyra agitatorerna utan deras unge kamrat som företrädde en sant revolutionär hållning, menade han. Brecht hade gripit sig an det politiska stoffet utifrån en abstrakt idealistisk ståndpunkt och bortsett från det spontana upprorets möjligheter i en konkret historisk situation. Orsaken var naturligtvis, enligt Kurella, att författaren inte hade någon förankring i arbetarklassen och saknade praktisk erfarenhet av den politiska kampen. Samma åsikter skulle dyka upp gång på gång i den fortsatta marxistiska receptionen av *Die Maßnahme*. Också prominenta forskare i DDR som Ernst Schumacher och Werner Mittenzwei tog avstånd från Brechts lärostycken med hänvisning till att de var idealistiska, abstrakta och allmänt oralistiska.¹⁹ På sätt och vis kan man förstå att de marxistiska forskarna fann det svårt att förena Brechts strävan efter konstnärlig distans med socialrealismens krav på mimetisk illusion, men man kan inte frigöra sig från misstanken att deras kritik bottnade i en obehaglig känsla av att lärostyckena faktiskt sade sanningen om det kommunistiska systemet.

Vad man kunde kalla politiskt »neutrala« tolkningar av *Die Maßnahme* har även förekommit. Under nykritikens glansdagar fanns det många som försökte frikoppla verket från dess egenartade historiska sammanhang och genomföra en strikt »close reading« av texten. I en inflytelserik uppsats från 1959 hävdar Reinhold Grimm att det sant litterära i skådespelet blir synligt först när man bemödar sig om att se bort från dess »belastande« politiska förgrund.²⁰ Vad man då finner, enligt Grimm, är att lärostycket utgör ett idédrama i den tyska klassicismens tradition, en tragedi där den ensamme hjälten slits mellan två oförenliga plikter (det omedelbara kravet att lindra människors nöd och det mer omfattande kravet att förändra världen) och till sist går under som en följd av denna etiska konflikt. Mot en sådan läsart kan man emellertid rikta flera principiella invändningar. Problemet är inte bara att den försöker dra en skarp skiljelinje mellan konst

och politik, något som i Brechts fall ter sig hart när omöjligt och som Grimm själv inte riktigt förmår då han vill beteckna *Die Maßnahme* som en »ideologisk tragedi«, det vill säga en tragedi där det moraliska dilemmat inom *kommunismen* ger sig till känna. Problemet är också att den nykritiska metoden inte tar hänsyn vare sig till Brechts pedagogiska teaterprogram eller till lärostyckets musikaliska form. Går det verkligen att studera ett brukskonstverk av det här slaget som en autonom litterär text?

Det skulle dröja ända till 1972 innan en litteraturforskare fick upp ögonen för vad Brecht egentligen hade velat åstadkomma med sina lärostycken. Reiner Steinweg hette han, och i en stor avhandling försökte han visa, dels att lärostyckena var avsedda att påverka skådespelarna i högre grad än eventuella åskådare, dels att Brecht betraktade denna typ av scenkonst – och alltså inte sin välkända episka dramatik – som en modell för framtidens teater.²¹ Steinweg har på senare år fått mothugg av bland andra Klaus-Dieter Krabiel, en annan västtysk forskare, som i en lika magistral avhandling hävdar att lärostyckena först och främst är musikaliska verk, vars djupaste mening eller funktion kan framträda endast mot bakgrund av de ideologiska och konstnärliga problemställningar som förekom i samtidens Tyskland. Någon relevans för politiska eller estetiska diskussioner i vår egen tid skulle alltså *Die Maßnahme* knappast kunna ha.²² Med tanke på kommunismens ändalykt i Östeuropa och modernismens återtag inom konsten finns det väl mycket som talar för att Krabiel har rätt, och ändå är hans ord inte det sista i debatten om Brechts lärostycksdramatik. En helt ny röst i den mångstämmiga kören tillhör Slavoj Žižek, den slovenske kulturteoretikern och Jacques Lacan-experten, som i flera av sina böcker hänvisar just till *Die Maßnahme* för att göra oss uppmärksamma på att vi i dag kanske inte är så lyckligt befriade från alla dogmatiska ideologier som vi tror.²³

Vad som särskilt intresserar Žižek i Brechts lärostycken är det han kallar »the forced choi-

ce«, det nödtvungna eller påtvingade valet. Varken den unge pojken i *Der Jasager* eller den unge kamraten i *Die Maßnahme* har något reellt val när de för andra gången blir tillfrågade om de accepterar kollektivets beslut – och likväl ställs frågan till dem. Precis på det sättet fungerar en ideologi, menar Žižek, och då inte bara kommunismens eller fascismens ideologier utan också den borgerliga liberalismens. Oavsett vilken typ av samhälle vi lever i måste vi underkasta oss vissa konventioner och ritualer för att bli betraktade som normala eller likvärdiga individer av omgivningen. Vi måste naturligtvis följa samhällets offentliga lagar och föreskrifter, men vi måste också lära oss att tala ett visst språk, behärska vissa sociala koder eller tekniker, spela vissa roller och så vidare. För det mesta har vi en ganska klar distans till detta rituella samförstånd. Vi vet mycket väl att lagarna skulle kunna skrivas om, att språket bara består av en mängd konventionella tecken och att våra sociala roller inte har så mycket med våra liv som privatpersoner att göra. Men just i distansen finns också källan till ett ideologiskt och falskt medvetande.

I det stalinistiska Sovjetunionen eller det forna Östeuropa fanns det ingen som verkligen trodde på kommunistpartiets propaganda – knappast ens Stalin själv eller de andra particheferna, påpekar Žižek i *Did Somebody Say Totalitarianism?* (2001). Vad som upprätthöll samhällsordningen var inte någon genuin övertygelse om att socialismen skulle vara ett gott eller historiskt nödvändigt samhällssystem, utan medborgarnas pliktskyldiga deltagande i statens officiella praktiker och ceremonier. Medan man privat mycket väl kunde kritisera och rentav håna makthavarna ställde man offentligt ofta upp som statist i deras absurda teater. Som ett illustrativt exempel på detta *modus vivendi* med makten hänvisar Žižek till Václav Havels anekdot om en helt ordinär grönsakshandlare i det kommunistiska Tjeckoslovakien.²⁴ Fullkomligt likgiltig för den politiska ideologin följer grönsakshandlaren inte desto mindre statens påbud

om att regelbundet delta i demonstrationer eller massmöten och vid alla festliga tillfällen dekore-
ra sitt skyltfönster med slogans av typen »Länge
leve socialismen!«. Skulle någon förebrå ho-
nom för att inte göra motstånd mot det korrupta
systemet, förklarar han med djup indignation
att han inte vill riskera sina barns framtid och
att det under alla omständigheter inte är *hans*
uppgift att vrida världen rätt. Villkoret för att
grönsakshandlaren skall kunna leva ett någor-
lunda bekymmerslöst liv är alltså att han döljer
sitt egentliga ansikte bakom en mask.

Men det krävdes också någonting mer av den
kommunistiska diktaturens lojala medborgare.
De tvingades att dölja själva det faktum att de
deltog i ett maskspel regisserat av överheten. Så
snart ideologins ritualer framträder som blott
och bart ritualer förlorar de sin performativa
styrka, konstaterar Žižek.²⁵ För att samhället
skall kunna fungera friktionsfritt måste det se
ut som om alla statens medborgare självmant
håller maskineriet igång. Vad som egentligen är
ett ofrånkomligt eller påtvingat val måste fram-
ställas som ett fritt val. Det var därför Stalin
fann det så viktigt att arrangera sina skådepro-
cesser, där »folkets fiender« med egna ord kun-
de bekräfta partiledningens paranoidea misstan-
kar. Att det var fråga om skenrättegångar stod
fullkomligt klart för de anklagade, och flera av
dessa, exempelvis Nikolaj Bucharin, var också
beredda att offra sina liv på sovjetstatens altare.
Den enda önskan Bucharin gång på gång fram-
ställde i sina brev till Stalin var att hans tidigare
vän i all förtrolighet skulle medge att det rörde
sig om en bluff, iscensatt för att stärka partiet,
och således själv inte tog anklagelserna på all-
var. Som Žižek påpekar var ett sådant medgi-
vande uteslutet. Den totalitära teaterns grund-
läggande regel var precis att spelet under inga
omständigheter fick blotta sig som ett spel.

Hur förhåller det sig då med vårt eget kapi-
talistiska och postmoderna samhälle? När allt
kommer omkring hyser inte heller vi någon stör-
re tilltro till politikernas retorik eller massme-
diernas klichéartade verklighetsframställning.

Typiskt för »det postmoderna tillståndet« är
som bekant att vi ständigt experimenterar med
verkligheten, hela tiden försöker överskrida ytt-
re eller inre gränser och fullt öppet leker med
våra sociala roller. Insikten om att vi utåt alltid
framvisar en mask är dock vanligtvis kombine-
rad med åsikten att vi *innerst inne* skulle ha ett
äkta eller naturligt ansikte – och däri består det
ideologiska medvetandet. »En ideologisk identi-
fikation har oss helt i sin makt när vi bevarar en
känsla av att inte vara fullt identiska med den,
av att det finns en djupt mänsklig person under
den«, skriver Žižek i *The Plague of Fantasies*
(1997).²⁶ Tack vare denna distans kan vi fort-
sätta att spela våra roller med en många gånger
hjälpningsväckande cynism. Den postmoderna
människan tycker sig ha genomskådat samhäl-
lets falska fasad och funnit att det sociala livet
endast består i ett slags teater, men av den anled-
ningen har hon även förstått att man måste spela
med i spelet för att inte bli utstött ur samhällsge-
menskapen. Vad som på ett plan ser ut att vara en
lek eller en meningslös rit upplevs alltså på ett
annat plan som en tvingande nödvändighet. Det
kan hända att jag bedrar andra människor, stjä-
lar från dem eller begår våld mot dem, resonerar
många kallhjärtade affärsmän och affärskvinnor
i Brechts dramatik (Jonathan Peachum, Pierpont
Mauler, Mor Courage, Shui Ta och Herr Puntilla,
för att nämna några av de mest kända), men *in-
nerst inne* är jag inte någon usling. Jag handlar
endast på det sätt vårt förljugna samhälle kräver
av mig. Jag gör bara vad jag måste göra för att
kunna försörja mig själv eller min familj.

Följaktligen vittnar *Die Maßnahme*, enligt
Žižek, inte bara om existensbetingelserna i ett
totalitärt politiskt system utan också mer all-
mänt om den moderna människans fångenskap
i en »symbolisk ordning«. Får man tro förfat-
taren till *Enjoy Your Symptom!* (1992, 2001),
skulle man rentav kunna betrakta de anklagade
i Stalins skenrättegångar som en sorts repre-
santanter för det kartesianska subjektet.²⁷ I
bägge fallen skulle det handla om vad Freud
och i dennes efterföljd Jacques Lacan kal-

lade »eine Versagung«, alltså ett existentiellt offer eller försakande. Subjektet konstitueras som subjekt bara genom att identifiera sig med en »signifiant« i ett anonymt lingvistiskt eller symboliskt system. Priset för all socialisering är därför ett grundläggande främlingskap som kan föra tankarna till den typ av alienation som Marx tyckte sig spåra överallt i det borgerliga samhället. Kapitalismen tvingar människan i allmänhet och proletären i synnerhet att bjuda ut sina tjänster, ja sin egen person, som en vara på den offentliga marknaden, och vad man här inte får glömma bort, inskräper Žižek, »är att denna förvandling till ett bytesobjekt sammanfaller med uppkomsten av ren subjektivitet«. ²⁸ Det är med andra ord »signifanten« eller den sociala rollen som skapar föreställningen om ett sant ansikte under masken. Det är själva främlingskapet som ger upphov till tron på ett autentiskt subjekt.

För proletären är emellertid reifikationen inte förknippad med några illusioner om att han egentligen skulle vara en annan än sin påtvingade roll. Till skillnad från kapitalisten eller den genomsnittlige borgaren förfogar inte proletären över något annat än sin arbetskraft, och bortsett från denna varas pris på marknaden har han därför inget som helst socialt värde. Det betyder givetvis inte att han skulle sakna subjektivitet. Tvärtom framträder subjektiviteten hos honom exakt på det sätt som Descartes definierade sitt berömda »cogito«. Proletären är ett *rent* subjekt, befriat från allt innehåll eller all substans: ett Intet som för kunna bli Något måste bära en mask. Detsamma skulle man enligt Žižek (alias Jacques Lacan) kunna säga om kvinnan. Just på grund av att kvinnan traditionellt sett så ofta har reducerats till ett bytesobjekt, fullt jämförbart med andra kulturella värdeföremål, skulle hon förkroppsliga sanningen om det mänskliga subjektet – en sanning som den »frie« och »självständige« mannen givetvis gör allt för att tränga bort.

»Die Versagung« är utan tvivel ett framträdande motiv i *Die Maßnahme*. Med all önsk-

värd konkretion åskådliggör Brecht kapitalismens varufetischism i pjäsens kanske mest berömda soloparti, »Sången om tillgång och efterfrågan« (eller »Sången om varan«, som den kallas i textens andra version). Här förklarar en skrupellös handelsman att det enda man med säkerhet kan veta om en människa är vad hennes produktion och konsumtion värderas till på marknaden:

Vad är egentligen en människa?
 Vet jag vad en människa är?
 Vet jag om hon är mer värd än ris?
 Jag vet inte vad en människa är
 Jag känner bara hennes pris.

Was ist eigentlich ein Mensch?
 Weiß ich, was ein Mensch ist?
 Weiß ich, wer das weiß?
 Ich weiß nicht, was ein Mensch ist
 Ich kenne nur seinen Preis. (s. 89)

Om den hållningen kan tyckas extremt cynisk, bör man observera att kontrollkören ger uttryck för ett liknande synsätt då den klargör vad som krävs av en god kommunist. »Den som kämpar för kommunismen har av alla dygder bara en enda: att han kämpar för kommunismen [Wer für den Kommunismus kämpft, hat von allen Tugenden nur eine: daß er für den Kommunismus kämpft]«, heter det i styckets andra scen (s. 78). Människans inre egenskaper betyder alltså ingenting i förhållande till hennes praktiska funktion i ett socialt sammanhang. Strax efter rishandlarens sång betonar kören dessutom att inget svek och ingen förödmjukelse kan vara för stor för den som vill förändra världen. Revolutionären måste vara beredd att offra all mänsklig stolthet eller värdighet i sin kamp:

Vilken nedrighet skulle du inte begå för att

Utrota nedrigheten?
 Kunde du äntligen förändra världen, för vad
 Skulle du hålla dig för god?
 Försjunk i smuts
 Omfamna slaktaren, men
 Ändra världen: den behöver det!
 Vem är du?

Försvinn stinkande från
Det renstädade rummet! Om du
Så vore den sista smutsen du
Måste avlägsna!

Welche Niedrigkeit begingest du nicht, um

Die Niedrigkeit auszuutilgen?
Könntest du die Welt endlich verändern, wofür
Wärest du dir zu gut?
Versinke in Schmutz
Umarme den Schlächter, aber
Ändere die Welt: sie braucht es!
Wer bist du?

Stinkend verschwinde aus
Dem gesäuberten Raum! Wärest du
Doch der letzte Schmutz, den du
Entfernen muß! (s. 89)

Kommunisten kan paradoxalt nog skapa en bättre värld bara genom att själv försvinna med den gamla och dåliga. Han måste inte bara offra sig själv för revolutionen utan också utplåna varje *spår* av sitt heroiska offer. När agitatorerna mot slutet av pjäsen återger omständigheterna kring likvideringen av deras kamrat lyder det följdriktigt från kören:

Den som hjälper de förtvivlade
Han är världens avskum.
Vi är världens avskum
Vi får inte bli funna.

Wer den Verzweifelten hilft
Der ist der Abschaum der Welt.
Wir sind der Abschaum der Welt
Wir dürfen nicht gefunden werden. (s. 96)

Med hänsyn till denna attityd kan man knappast betrakta lärostyckets författare vare sig som en varm humanist eller som en ironisk postmodernist. Brecht bejakar fullt ut den »Versagung« som det moderna samhället – både i dess kapitalistiska och i dess kommunistiska skickelse – fordrar av individen. Vad han vill fördöma hos den unge kamraten är inget annat än illusionen att man på en gång kan spela sin påtvingade roll och förbli ett fritt och självständigt subjekt. Vad han vill demonstrera är att människan erhåller en viss identitet bara genom sin mask. Som Žižek påpekar anar man kanske här ett genuint österländskt drag i Brechts tänkande.²⁹ Vikten av att

»hålla masken« eller att inte »förlora ansiktet« är i alla händelser något vi västerlänningar upplever som karakteristiskt för den japanska kulturen. Men kanske kunde man lika gärna hänvisa till den pragmatiska verklighetsuppfattning som sätter sin prägel på vårt eget moderna och kapitalistiska samhälle. Brecht menar givetvis inte att man bör konservera den rådande samhällsordningen eller underkasta sig vilken auktoritär symbolisk pakt som helst. Tvärtom antar han att subjektet skulle kunna *förändra* sin sociala identitet genom att byta ut en mask mot en annan. Det är först mot bakgrund av denna idé som hans didaktiska eller pedagogiska intentioner med teatern får sin förklaring. Genom att på den konstnärliga scenen ikläda sig en bestämd roll, citera en given text och utföra vissa handlingar eller gester skulle proletären i bokstavlig mening kunna bli en ny människa.

Die Maßnahme är emellertid inte ett politiskt radikalt verk bara därför att författaren har ersatt ett rituellt samförstånd (den borgerliga liberalismens) med ett annat (kommunismens). Det verkligt subversiva hos Brecht ligger enligt Žižek i det faktum att han »överidentifierar« sig med den marxistiska ideologin. En ideologi består inte enbart av sina officiella dogmer och ritualer; den har också alltid ett outtalat eller »obscient« supplement som står i motsats till dess explicita doktriner. Att överskrida ideologin genom någon form av »frigjord« uppsluppenhet eller bara genom att insistera på ett »mänskligt« ansikte under masken innebär alltså att definitivt underkasta sig den. Omvänt finns det ingenting som är så hotfullt för ideologin som att någon skulle ta den på fullt allvar: »det sant subversiva är inte att ignorera Lagens explicita bokstav på de underliggande fantasiernas vägnar utan att *hålla sig till denna bokstav gentemot den understödjande fantasin*«. ³⁰ Mer konkret innebär en sådan strategi att man behandlar ideologins tomta gest, det falska erbjudandet om ett fritt val, som om det verkliga gällde ett fritt val, det vill säga en fråga på vilken man också kunde svara nej. Men hur yttrar sig denna bokstavlig-

het i ett skådespel som *Die Maßnahme*? På den punkten är Žižek överraskande förtegen, möjligen därför att han så gott som helt bortser från lärostyckets invecklade estetiska struktur.

Som tidigare nämnts utgör agitatorernas berättelse om den unge kamraten ett slags »play within the play«. Det är av den anledningen tveksamt huruvida man verkligen bör karakterisera *Die Maßnahme* som en politisk propagandapjä. Snarare borde man säga att stycket *handlar om* en viss typ av politisk agitation. Brechts målsättning är uppenbarligen inte att vinna så många som möjligt för kommunismens sak utan att lära en relativt begränsad och homogen skara proletärer hur den kommunistiska kampen mest effektivt skall bedrivas. Mellan honom och hans publik finns alltså redan ett samförstånd liknande det som förenar den unge kamraten med de fyra agitatorerna. På sätt och vis hade Theodor Adorno rätt när han i sin berömda kritik av »den engagerade litteraturen« påstod att lärostycksförfattaren predikar för de redan troende.³¹ Brecht nöjer sig emellertid inte med att rituellt bekräfta detta samförstånd; han vill också visa vari det djupast sett består och vilka konsekvenser det i sista hand kan medföra. Det är därför han låter de fyra agitatorerna *återberätta* eller *gestalta* sitt fruktansvärda dåd – och inte bara utföra det. I sin detaljerade plädering tvingas agitatorerna motivera sitt handlande och följaktligen medge att ideologins

patetiska retorik endast var en förklädning, att det till synes fria valet egentligen var påtvingat och att den unge kamratens hjältemodiga offer i grunden var en skoningslös likvidering. Vad som med nödvändighet måste förbli en hemlighet i den politiska verkligheten presenteras fullt öppet på den konstnärliga scenen.

Man kan givetvis undra varför Brecht valde att lägga korten på bordet i ett för kommunismen så känsligt ämne som detta. Varför gjorde han inte i stället som så många andra vänsterorienterade författare på trettiotalet och skrev en lovsång till den goda, varma och mänskliga socialismen? Orsaken var förmodligen att han i motsats till Stalin och politruken i DDR faktiskt *trodde* på den marxistiska ideologin. Brecht insåg mer än väl att kommunismen var en politisk teori som krävde stora intellektuella och fysiska uppoffringar av sina anhängare. Han förstod att det handlade om ett rollspel i vilket deltagarna måste uppge sina personliga identiteter och slaviskt underkasta sig reglerna. Men han var också medveten om att det inte finns någon abstrakt position utanför ideologiernas fiktiva eller symboliska ordning. Brecht hade uppenbarligen en så stark tro på kommunismen att han vågade framställa ideologin precis sådan den var – som ett slags teater – och förlita sig på att hans publik skulle föredra *detta* rituella samförstånd framför borgerlighetens och kapitalismens.

1. *Brecht-Handbuch: in fünf Bänden*, bd 1: Stücke, red. Jan Knopf, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 2001, s. VII.
2. Till grund för min läsning ligger den första textversionen av *Die Maßnahme*, som offentliggjordes i samband med styckets uruppförande 1930 och som är omtryckt i Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, bd. 3, red. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei & Klaus-Detlef Müller, Berlin, Weimar & Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1988. (Fortsatta hänvisningar

- i brödtexten.) 1931 lät Brecht (i häfte 4 av Versuch) publicera en starkt reviderad version. *Die Maßnahme* har, såvitt mig bekant, aldrig tryckts i någon svensk översättning.
3. Närmare bestämt i februari 2002 och i regi av Richard Turpin. Det var dock endast fråga om en enstaka föreställning efterföljd av en diskussion med publiken, där ingen mindre än förre spionchefen Markus Wolf deltog.
4. En synpunkt som Klaus-Dieter Krabiell mycket övertygande argumenterar för i sin avhandling *Brechts Lehrstücke: Entstehung und Entwick-*

- lung eines Spieltyps, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 1993, se särskilt s. 295
5. Se t. ex. Hanns Eisler, »Die Erbauer einer neuen Musikkultur«, i Bertolt Brecht, *Die Maßnahme: Kritische Ausgabe mit einer Spieleinleitung von Reiner Steinweg*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1972, s. 245 ff.
 6. Krabiel, *Brechts Lehrstücke*, s. 161.
 7. Se särskilt programtexten till uruppförandet av *Die Maßnahme*, som under titeln »Das Lehrstück *Die Maßnahme*« är tryckt i Brecht, *Werke*, bd 24 (1991), s. 96.
 8. Bertolt Brecht, »Zur Theorie des Lehrstücks«, i *Werke*, bd 22:1 (1993), s. 351.
 9. Bertolt Brecht, »Die Große und die Kleine Pädagogik«, i *Werke*, bd 21 (1992), s. 396.
 10. Brechts åsikt är mest pregnant formulerad i ett samtal med Manfred Wekwerth våren 1956, från vilket jag har hämtat mottot till denna uppsats. Se Wekwerth, *Schriften: Arbeit mit Brecht*, Berlin: Akademie der Künste der DDR, 1973, s. 78.
 11. Premiären i Berlin är förhållandevis väldokumenterad vad gäller såväl bild- som textmaterial. Se t.ex. *Ernst Busch: Ein Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten*, red. Ludwig Hoffmann & Karl Siebig, Berlin: Henschelverlag, 1987, s. 94 ff.
 12. Intervju med Ernst Busch 1970-10-09, tryckt i Brecht, *Die Maßnahme: Kritische Ausgabe*, s. 465 f. Se även *Ernst Busch: Eine Biographie*, s. 96.
 13. Se utgivarnas kommentarer till *Der Jasager* och *Die Maßnahme* i Brecht, *Werke*, bd 3, s. 420 ff. respektive 431 ff. Krabiel diskuterar utförligt Brechts omdiktning av *Tanikô* på s. 135 ff. i sin avhandling. Se även Antony Tatlow; *The Mask of Evil: Brecht's Response to the Poetry, Theatre, and Thought of China and Japan*, Bern: P. Lang, 1977, s. 154–254.
 14. Bertolt Brecht, »Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst«, i *Werke*, bd 22:1, s. 200–210.
 15. Bertolt Brecht, *Der Jasager*, i *Werke*, bd 3, s. 49.
 16. Krabiel, *Brechts Lehrstücke*, s. 183.
 17. Hannah Arendt, »Der Dichter Bertolt Brecht«, i *Neue Rundschau* 61, 1950, Heft 1, s. 53–67. Arendt skulle senare utveckla och fördjupa sitt resonemang i boken *Walter Benjamin, Bertolt Brecht: Zwei Essays*, München: Piper Verlag, 1971. Se även John Willett, *Brecht in Context: Comparative Approaches*, London: Methuen, 1986, s. 211–218.
 18. Kurellas recension är omtryckt i Brecht, *Die Maßnahme: Kritische Ausgabe*, s. 378–393.
 19. Ernst Schumacher, *Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918–1933*, Berlin: Rütten & Loening, 1955, se t. ex. s. 370 ff. Werner Mitzenzwei, *Bertolt Brecht: Von der »Maßnahme« zu »Leben des Galilei«*, Berlin/Weimar: Aufbau Verlag, 1965, s. 58 ff.
 20. Reinhold Grimm, »Ideologische Tragödie und Tragödie der Ideologie: Versuch über ein Lehrstück von Brecht«, *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 78, 1959, s. 394–424.
 21. Reiner Steinweg, *Das Lehrstück: Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*, Stuttgart: J. B. Metzler, 1972, passim. Steinweg har senare vidareutvecklat sina synpunkter och bemött andra forskares kritiska invändningar i *Lehrstück und episches Theater: Brechts Theorie und der theaterpädagogische Praxis*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995.
 22. Krabiel, *Brechts Lehrstücke*, s. 239.
 23. Någon genomförd analys av *Die Maßnahme* finner man tyvärr inte hos Žižek, men lärostycket diskuteras tämligen ingående i *Enjoy Your Symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and out*, London/New York: Routledge, 1992, 2001, s. 173–186. Det berörs även i *The Plague of Fantasies*, London/New York: Verso, 1997, s. 27, 77 f.; *The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology*, London/New York: Verso, 1999, 2000, s. 378 ff.; *Did Somebody Say Totalitarianism? Five Interventions in the (Mis)use of a Notion*, London/New York: Verso, 2001, 2002, s. 96–113.
 24. Žižek, *Did Somebody Say Totalitarianism?*, s. 90. Havelns historia om grönsakshandlaren står att läsa i begynnelsen av boken *The Power of the Powerless* (1978).
 25. *Ibid.*, s. 109.
 26. Žižek, *The Plague of Fantasies*, s. 21.
 27. Žižek, *Enjoy Your Symptom!*, s. 168.
 28. *Ibid.*, s. 172.
 29. *Ibid.*, s. 178.
 30. Žižek, *The Plague of Fantasies*, s. 29.
 31. Theodor W. Adorno, »Engagemang«, övers. Lars Bjurman, i *Res Publica*, 1996: 32–33, s. 102

SKRIVEN OCH OSKRIVEN LAG

Selma Lagerlöf läst inom forskningsområdet
»Rätt och litteratur«

av Elise Iuul

Iuul (1977) är cand. mag. i danska och litteratur samt filosofi. Artikeln bygger på hennes examensuppsats från 2006: »Kejser eller nar? En retsfilosofisk og fortælleteknisk undersøgelse af Selma Lagerlöfs *Kejsarn av Portugallien*«. Iuul är anställd som editionsfilolog på *Søren Kierkegaard Forskningscenteret* vid Köpenhamns Universitet.

Selma Lagerlöfs romaner och noveller sker alla möjliga brott mot lagen: familjer blir dräpta och såväl levande som döda blir bestulna; det pågår ljusskygg trafficking och folk utsätts för utpressning och tvingas ut på tvångsauktion. Törsten efter hämnd är ofta stor och rättskänslan hos personerna kan växla som vinden. I alla verken döms människor på gott och ont – någon i en rättsprocess, men de flesta i livet i allmänhet då de faller utanför de normer som för tillfället råder i samhället.

De många lagöverträdelserna, på det ena eller andra sättet, gör Lagerlöfs verk väl lämpade för en undersökning inom forskningsområdet »Rätt och litteratur«. Detta tvärvetenskapliga område i gränslandet mellan juridik och litteraturvetenskap har fått stor uppmärksamhet de senaste åren. »Nordiskt nätverk för rätt och litteratur« är till exempel ett samarbete mellan Danmark, Finland, Norge och Sverige.¹

Med denna artikel vill jag visa hur Lagerlöfs författarskap kan läsas ur ett Rätt och litteraturperspektiv, för att på så vis synliggöra Lagerlöfs positiva etiska utsagor. Dessa framstår på många sätt som lika starka som i de grekiska och shakespearska tragedierna.

En tolkning med utgångspunkt i Rätt och litteratur verkar fruktbar då domen och fällandet av domen görs till läsningens prisma. Det blir således möjligt att i analysen ställa in skärpan på det problemfält som generellt ligger i det att fälla en dom. Samtidigt blir det möjligt att koncentrera sig på de dramatiska korsvägar där motsatspar så som fiktion och verklighet, det universella och det partikulära, samhället och individen, slutsats och undersökning/analys korsar varandra.

Den diskussion om rättfärdighet som förekommer i Lagerlöfs berättelser, belyses således genom detta prisma, och därmed undgår de positiva etiska utsagorna att framstå som naiva happy-end-berättelser från en »sagotant« som inte förstår en värld i konflikt. I gengäld framhävs lödigheten i de etiska utsagorna. Detta förhållande avspeglar det Leif Dahlberg beskriver i sin introduktion till *TFL*:s temanum-

mer om Rätt och litteratur (2003:3): att det på en övergripande nivå finns ett positivt och ett negativt sätt att uppfatta rättssamhället och de juridiska lagarna.² Det positiva betonar det moraliska och förnuftiga med rättssamhället och lagarna och ser dem som garantier för gemenskap och samexistens. Det negativa framhäver det maktförhållande som råder mellan dem som bestämmer över lagarna och dem som måste följa dem.³ Både det positiva och det negativa synsättet återfinns i Lagerlöfs berättelser.

Därutöver kräver en undersökning inom Rätt och litteratur en dubbelrörelse som tar hänsyn både till berättelsernas direkta diskussion om rättfärdighet och den epistemologiska, stilistiska självreflexion som verken indirekt placerar de etiska utsagorna i. Detta är en konsekvens av tvärvetenskapligheten inom Rätt och litteratur samt av sammankopplingen mellan estetik och etik, vilket förbinder den litterära formen med det rättsfilosofiska innehållet och så att säga tvingar den att förhålla sig till sitt eget innehåll.

Trots de mycket starka positiva etiska utsagorna kan man således genom berättarstrukturen avläsa en viss ödmjukhet i Lagerlöfs berättelser i fråga om den epistemologiska möjligheten att överhuvudtaget göra etiska utsagor. Detta visar sig i det indirekta framställningssätt som är en konsekvens av Lagerlöfs spel med flera berättarröster och som i sin tvetydighet kan påminna om Platons eller Søren Kierkegaards lek med en »indirekt meddelelse«.

Lagerlöf, Rätt och Litteratur

Inom Rätt och litteratur finns en rad olika inriktningar, som antingen har sin utgångspunkt i juridiken eller i litteraturvetenskapen. En undersöker juridiska texter med analytiska redskap hämtade från språk- och litteraturvetenskapen (Law as Literature); en annan undersöker rättsens roll och funktion i skönlitterära texter och

om det överhuvudtaget kan vara relevant för rättsvetenskapen att studera skönlitterära texter (Law in Literature). I det sistnämnda fallet kan det röra sig om texter som återberättar juridiska händelser, exempelvis rättsaker och utredningsarbeten, eller texter som mer allmänt berättar om den enskilda människans lott i tillvaron. Inom denna inriktning uppkommer ofrånkomligt frågan om var gränsen för det juridiska går. Måste litteraturen innehålla konkreta rättsliga problem för att vara relevant för juridiken eller kan den sträcka sig ut på rättsfilosofins område där den kan diskutera, eller i varje fall bli en metafor för, den enskilda människans ställning i förhållande till generella lagar – juridiska som etiska?

Detta debatteras ivrigt inom Rätt och litteratur. Litteraturvetaren och juridikprofessorn Richard Weisberg ser till exempel litteraturens relevans för juridiken i ett brett sammanhang, det vill säga i samband med filosofi (särskilt Nietzsches begrepp *ressentiment*) och litteraturkritik, medan till exempel juristen och domaren Richard Posner hävdar att juridik i litteratur endast kan vara relevant om juridiken uppfattas som en metafor för människans lott i tillvaron. Juridik i litteratur är enligt Posner inte realistisk nog att kunna tas på juridiskt allvar. Posner är inte ensam om denna ståndpunkt, men har kritiserats kraftigt av andra forskare, där förutom Richard Weisberg också James Boyd White, Robin West och Robert Weisberg bör nämnas.⁴

När Lagerlöf läses inom Rätt och litteratur, inser man snabbt att det är nödvändigt att ansluta sig till de forskare som inte har en allt för snäv uppfattning om vari tvärvetenskapligheten består, och som är öppna för att sätta in litteraturen i ett större rättsfilosofiskt sammanhang. Skälet är att Lagerlöfs författarskap genomgående rör sig på gränsen mellan det existentiella och det juridiska, vilket blir särskilt markant när det rör sig om den enskilda människans ställning inför generella lagar.

Det centrala i den rättsfilosofiska analysen är rättfärdigheten, och i Lagerlöfs verk är just rättfärdigheten ofta berättelsernas centrum, förut-

satt att rättfärdighet definieras som det grundläggande värdet i all etik. I Lagerlöfs verk sker en uppgörelse med verkligheten så direkt, att människoöden bokförs, inte alltid på ett entydigt vis men dock på så sätt att det kastas ljus över huvudpersonernas öden på gott och ont.⁵

Men även om Lagerlöfs verk alltid innehåller denna avvägning av vilka handlingar som är rätta och vilka som är felaktiga, liksom implicita diskussioner av hur de etiska lagarna för hur vi ska uppföra oss är utformade, skildras sällan utpräglade rättsaker. De lagar som det döms efter är inte nödvändigtvis rättens lagar. Ändå befinner sig Lagerlöfs avvägning inom rättsfilosofins område, då rättsfilosofin som disciplin inte enbart förhåller sig till den positiva rätten. Den talar också om vilka lagar som existerar i det gällande rättssystemet och hur det faktiska förhållandet mellan den stiftande, den dömande och den utövande makten fungerar, men undersöker också mer generellt vilka problem som finns nedlagda i själva begreppet rättfärdighet. Rättsfilosofins grundläggande frågeställning är: vad är rätt och rättfärdighet?⁶

Dessa frågeställningar diskuteras ivrigt i Lagerlöfs verk, och de har också tagits upp av många Lagerlöfforskare genom tiderna. Som utgångspunkt för denna undersökning kan bland annat nämnas Gunnel Weidels avhandling *Helgon och gengångare: Gestalten av kärlek och rättvisa i Selma Lagerlöfs diktning* (1964) som bland annat undersöker framställningen av rättfärdighet och kärlek i Lagerlöfs verk ur ett idéhistoriskt perspektiv.⁷ Men där Weidel, särskilt med utgångspunkt i *Kristus-legender* (1904), betonar det kristna budskapet, är mitt perspektiv rättsfilosofiskt. Därtill bör Jenny Bergenmars avhandling *Förvildade hjärtan: Livets estetik och berättandets etik i Selma Lagerlöfs Gösta Berlings saga* (2003) nämnas.⁸ Hennes undersökning av vilken konsekvens det berättartekniska får för det etiska innehållet i *Gösta Berlings saga*, demonstrerar den sammankoppling mellan form och innehåll som är betydelsebärande också i ett Rätt

och litteratur-perspektiv. Bergenmars infallsvinkel är »ethical criticism« med definitioner hämtade från Adam Zachary Newton, Wayne C. Booth, Martha Nussbaum, Andrew Gibson och Mickhail Bachtin. Den gemensamma utgångspunkten för dessa är att litteraturen inte kan avskiljas från livets etiska frågor och existentiella villkor, och i sig själv utgör en episk form av etisk kunskap.

Bergenmar utvinner sin definition av etik och moral bland annat ur Bachtins teori om den polyfona romanen: »Med moral avser jag de normer om det rätta sättet att uppträda som finns i samhällets plikter och krav, medan etik är en personlig ansvarighet som inte bestäms av sådana regler, utan uppstår som svar på den enskilda situationen.«⁹ Definitionen har den omedelbara styrkan att den i etiska frågor riktar uppmärksamheten mot det subjektiva och det individuella och således mot den moderna människans förhållande till sin egen existens; samtidigt verkar fokuseringen av det existentiella medföra att moralen blir sekundär och att regler och normer endast belyses negativt.

I detta sammanhang kan emellertid Rätt och litteratur bidra med ännu ett perspektiv. Genom att göra domen till brännpunkt skiljs inte, som hos Bergenmar, samhällets regler och krav från den enskilda människans sätt att förhålla sig till sin tillvaro. Det intressanta ur mitt perspektiv blir de ställen där den enskilda människan och de generella etiska lagarna sammanstötter och korsar varandra i det ultimativa: domen. Rätt och litteratur bibehåller således intresset för det generella och det universella i etiska frågeställningar och därmed för litteraturens positiva etiska utsagor. Samtidigt drar den in det subjektiva perspektivet, särskilt genom att peka på den litterära formens koppling till det etiska innehållet. Därför skiljer jag inte i det följande, som Bergenmar, mellan etik och moral. I stället uppfattar jag »etik« och »moral« som två olika nomenklaturer – en grekisk och en latinsk – för en och samma sak: hur vi bör leva för att kunna leva i gemenskap med andra.¹⁰

Litteraturen och juridiken utövar således ömsesidigt inflytande på varandra. Juridiken gör litteraturen konkret och sätter den i förhållande till tillvaron och inriktningen i det mänskliga samhället. Litteraturen tar juridiken ut ur den konkreta situationen och över i det fiktiva, medan den genom sin berättande kunskapsform framhäver den enskilda människans problematik och juridikens epistemologiska sidor.

En undersökning av Lagerlöfs verk med hjälp av Rätt och litteratur, med hänsyn tagen till såväl formen som det etiska innehållet, visar att de etiska frågor som Lagerlöf ställer inte alls är besvarade. Frågorna kan – för att bara nämna ett exempel – återfinnas hos en så pass modern och annorlunda författare som dansken Jens-Martin Eriksen. Hans roman *Vinter ved daggrø* (1997), som handlar om etnisk utrensning i före detta Jugoslavien, söker sig, liksom Lagerlöfs verk, mot en rättfärdighetens nollpunkt för att finna tillvarons enhetsskapande kraft.¹¹ Där Lagerlöf finner den i kärleken till nästan, finner Eriksen den, i likhet med moderna rättsfilosofer som Giorgio Agamben, Emmanuel Lévinas och Hannah Arendt, i mötet mellan människor.

Nomos och fysis som rättsfilosofisk språngbräda

En av flera Lagerlöf-noveller som beskriver en konkret rättsak är *Tösen från Stormyrtorpet* (1913). Inledningsvis möter vi den myndige domaren, som bär ansvaret för att lagen efterföljs och att rättfärdighet fullbordas. Han beskrivs inte bara som en neutral ämbetsman, som distanserat och rationellt ska döma vad som är riktigt och fel; men också motsägelsefullt som en människa som påverkas av de långa hårda dagarna i tingssalen och som på grund av de många rättsfallens förutsägbarhet har blivit bla-

serad och endast sällan griper in i de mer eller mindre fastlåsta rutinerna.

Denna domare ska döma i saken mellan Helga vs. Per Mårtensson. Helga är en fattig piga som har anklagat sin tidigare arbetsgivare för att inte vidkänna faderskapet till sitt oäkta barn.

Redan i novellens inledning presenteras vi således för det grundläggande filosofiska problemet i den konkreta rättsutövningen: att människor dömer andra människor. Det blir en frågeställning som kan spåras i hela Lagerlöfs övriga författarskap, inte nödvändigtvis som här, där det är en domare som ska döma i en rättsak mellan en anklagande och en anklagad, men ofta genom att framställa det problematiska i att människor generellt dömer andra människor utifrån en norm, som endast för tillfället gäller inom detta samhälle, och som kan vara ytterst exkluderande.

Problemet tar som nämnt en existentiell etisk vändning genom att inte bara handla om själva rättsaken, utan tillvaron generellt. Det demonstreras explicit i *Tösen från Stormyrtorpet* genom att Helga ogiltigförklarar den konkreta rättegången då Per Mårtensson är kapabel till att ljuga under ed. Per Mårtenssons uppsåt avslöjar nämligen rättsakens basala problem med att åstadkomma rättfärdighet. Domstolen önskar ett avgörande och är beredd att köpslå med rättfärdighetens högre princip för att nå fram till detta avgörande. Men om domstolen tillåter lögn, så finns det inte längre någon sanning som den kan mäta rättfärdigheten mot. Helga förstår detta intuitivt och det får domaren till att vakna till ur sin likgiltighet. Äntligen är det en människa som bryter mönstret, och domaren räcker med tårar i ögonen henne sin hand, för han har nu återfått tron på att det trots allt finns en rättfärdighet.

Rättfärdighetsbegreppet flyttas således från rättsalen och ut i tillvaron i allmänhet. En kristen evig kärlek till nästan kommer i novellen att stå i stark kontrast till, samt motsäga, den samhällseliga och materiellt baserade rättfärdigheten i rättsalen, vilken inte är evig utan bunden av tid och rum och av aldrig helt opartiska domar. Denna motsägelse drar fram ett

konflikttema vars rötter sträcker sig tillbaka till det antika Grekland och begreppsparat *nomos/-fysis*. Begreppsparat är särskilt känt från Platons dialoger mellan Sokrates och sofisterna, men också i tragedierna, i synnerhet Sofokles *Antigone*, som är en av de tragedier Lagerlöf själv nämner i sitt författarskap.¹²

I *Antigone* – tragedin om kungadottern som döms till döden för att hon trotsar den nykrönta kungens bud och begraver sin broder, förrädaren – framträder begreppsparat tydligt. *Nomos*, som filosofiskt sett är de lagar som är avhängiga av tid, rum och medvetande, uppträder i tragedin i sin dramatiska klädsel som de skrivna och människoskapade lagarna. *Fysis* är de lagar som är oavhängiga av tid, rum och medvetande, och uppträder som de oskrivna och gudomliga lagarna.¹³

Konflikten uppstår genom att Antigone och Kreon är oeniga om vilka lagar som är *fysis* och vilka som är *nomos*. Antigone menar att de gudomliga lagarna påbjuder henne att begrava sin broder. Kreon menar att eftersom han har ärvt kungamakten på naturlig väg, har hans påbud gudomlig status. Bägge menar de alltså att de handlar utifrån den gudomliga lagen (*fysis*).

Begreppsmässigt uppstår oenigheten genom att det finns en gråzon mellan *nomos* och *fysis*. Det är inte bara *fysis* som är oskriven. *Nomos*, de skrivna lagarna, är också ofta oskrivna. När *nomos* är oskriven, täcker den de normer som vi stillatigande accepterar och handlar utifrån, utan att ifrågasätta om de är sanna (hävd). *Nomos* får då det oskrivna och det osynliga gemensamt med *fysis*, och det går inte att avgöra hur vi med säkerhet kan *meta* att de gudomliga lagarna inte bara är de människoskapade lagarna, eller hur vi kan *meta* om de lagar vi själva anser oss ha skapat, men vilkas ursprung vi inte kan stadfästa, inte är gudomliga.¹⁴

Frågeställningen, som i grunden är epistemologisk, rymmer ett stort rättsfilosofiskt konfliktstoff, vilket utnyttjas till fullo av de grekiska tragedidiktarna såväl som av Selma Lagerlöf. Den världsbild som kommer till uttryck i de grekiska tragedierna är nämligen inte så entydig som det

ofta görs gällande (hos bland andra Bachtin).¹⁵ I *Antigone* diskuteras rättfärdigheten genom de olika rollerna; svaret på frågan hur ödets räkenskap utfaller måste avläsas ur händelseförloppet. På motsvarande sätt »diskuteras« rättfärdigheten i Lagerlöfs verk genom de olika personerna och berättarrösterna. Dessutom kan man utläsa en utsaga ur »händelsernas språk«, som Erik A. Nielsen kallar det i sin opposition på Henrik Wivels avhandling *Snedronningen* (1991 och, i en hårt reviderad version 2005).¹⁶

Händelsernas språk kan enligt Nielsen uppfattas som en episk form av begreppsbyggnad, där berättelsens händelser ger inträde till en särskild insikt i den världsbild som skildras, alltså en episk kunskap. Meningen är att händelseförloppet är med-diskuterande, när berättelsens personer diskuterar rättfärdighet – och kanske ofta ges sista ordet genom att visa vad som rent faktiskt sker.¹⁷ Härmed är dock inte sagt att händelseförloppet inte ger utrymme för möjligheten att det skulle kunna ha gått till på ett annat sätt. Kärlekens blotta existens ger ju personerna hopp om och möjlighet till ett annat och bättre liv i gemenskap.

Tösen från Stormyrtorpet är mig veterligen det Lagerlöfverk som har tydligast *happy end*, då visionen om en medmänsklig kärleksgemenskap realiserar redan inom novellens ramar. Helga slutar som en (kanske orealistisk) Jesusinkarnation, och blir en etisk måttstock mot vilken andra människor i samhället kan mäta sina handlingar. I många andra av Lagerlöfs verk återstår bara ett mycket magert hopp vid berättelsens slut.

Hur kan man ha kännedom om de oskrivna lagarna?

Med det grekiska begreppsparet *nomos* och *fyssis* som språngbräda kan man således gå genom Lagerlöfs författarskap utifrån perspektivet Rätt

och litteratur. I *Löwensköldska ringen* (1925) är en konkret rättsak berättelsens nav. Romanen är så tydlig i sitt bildspråk att den faktiskt kan betraktas som en nyckel till förståelsen av Lagerlöfs rättsfilosofiska världsbild. Den skildrar också det problematiska med att döma en annan människa. Mänskliga domar är ofta tillfälliga just för att människan inte kan skilja de oskrivna lagarna från de skrivna och omvänt. Samtidigt argumenterar romanen episkt för att några lagar är sannare än andra.

Löwensköldska ringen handlar om en avliden general som går igen, eftersom hans ring har blivit stulen från hans grav. Tre män anklagas, många år efter förbrytelsen för att ha stulit ringen. Saken tas först upp i »häradsrätten«, som frikänner; därefter i »hovrätten«, som förklarar dem skyldiga. Slutligen tas saken upp inför kungen, som beslutar att eftersom man inte kan bestämma vem av de tre som har stulit ringen, skall det spelas tärning om saken så att Gud kan träffa ett avgörande. Saken är högst märkvärdig eftersom den ena parten, den anklagande, är död.

Den som slår lägst antal prickar är den skyldige. Folket i häradet är tillfreds med kungens beslut eftersom man ser att kungen därmed i all ödmjukhet lägger ned sin spira i respekt inför Guds allmakt. I tärningsspelet har alla lika rättigheter och det är bara en högre makt som kan påverka tärningkastens utgång.

Det var en vis dom, en rättvis dom. Alla människor här nere i Värmland var nöjda med den. Var det inte vackert av den gamle kungen, att han inte utgav sig för att se klarare än någon annan i denna dunkla sak, utan vädjade till den Allvetande? Nu äntligen kunde man vara säker på att få se sanningen träda i dagen.¹⁸

Alla tre slår emellertid sexor, vilket är en så ovanlig situation att även om en högre makt har spelat med, måste det ändå till en mänsklig tolkning. De närvarande tror att alla tre ska gå fria men kungen, som nu återigen bär sin spira, beslutar enväldigt att de är skyldiga. De döms därför till döden genom hängning.

Endast kungens dom bestämmer alltså de tre männens öde och det som skulle ha varit en gudsdöm blir istället en »kungsdom«. Liksom i *Antigone* är det i *Löwensköldska ringen* en kung som dömer gudomligt (fysis), även om han bara är människa (nomos).

Frågan inställer sig därför om kungens dom också är rättfärdig. Kan den inte vara styrd av hans önskan att få saken avgjord? Ringen var ju trots allt en gåva från kungen till generalen och en symbol för kungens makt.

Rättssaken avslöjar de mänskliga domarnas skröplighet. De garanterar inte rättfärdigheten och kan lätt påverkas av ett eller annat intresse. Många av de närvarande menar att kungen har dömt fel. De ändrar sig från att aggressivt ha önskat hämnd på de skyldiga och vilja de anklagades död, till att känna ett starkt medlidande med Marit Eriksdotter, som är dotter till en av de skyldiga, brorsdotter till den andre och förlovad med den tredje. De tolkar alltså tärningarnas utfall på helt motsatt sätt jämfört med kungen.

Tron på att tärningsspelet kan leverera sanningen i ett rättssammanhang verkar därför ytterst problematisk. Detta markeras genom att just tärningsspelet har valts som rättssakens sanningsorakel – spelet som är känt som tillfälligheternas spel. Vi kan inte med säkerhet veta om den allvetande makt man refererar till i rättssaken verkligen finns bakom tärningarna eller ej. Det bygger på sin höjd på tro och möjligen på övertro.

Något tyder emellertid på att högre makter faktiskt har spelat med i rättegångens utfall. Det visar sig att den unge Paul Eliasson, när allt kommer omkring, har haft ringen i sin ägo, även om han troligtvis själv inte vetat om det. Domen faller alltså ut till den anklagades, det vill säga generalens, fördel. Den har drabbat ringbäraren, och på så sätt stöder den generalen, som vill ha hämnd på tjuvarna och ringen tillbaka. Domen har inte varit tillfällig – men frågan är fortfarande om den är rättfärdig.

Berättelsens episka förlopp visar att generalen som en annan Michael Kohlhaas rasar genom landet och förorsakar död och ödeläggelse

var än han slår ner, och det på ett sätt som går ut över oskyldiga och inte alls tycks rättfärdigt.¹⁹ »Han ger sig inte, förrän han får vad han vill ha«, sägs det om honom.²⁰ Dessutom visar det episka förloppet att hämndtörsten inte har något slut utan sprider sig. Senare är det Marit Eriksdotter som vill ha hämnd och arrangerar så att ringen hamnar hos generalens egen familj så att det nu är de som blir offer för generalens vrede. Det episka förloppet visar alltså att straff genom hämnd kanske kan drabba förbrytaren, men att den nödvändigtvis inte åstadkommer rättfärdighet. Först när en ung piga i huset påverkar Marit Eriksdotter att ge upp sin hämnd och avslöja var ringen är så att den kan läggas tillbaka i generalens grav, stoppas hämndkedjan. Det som får Marit Eriksdotter att ge upp hämnden, är att hon får syn på kärleken. Den lyser ur ögonen på den unga flicka som älskar Löwensköldsfamiljens unge son. Det påminner Marit Eriksdotter om hennes egen kärlek till Paul Eliasson, som hon har mist.

Kärleken segrar alltså över hämndtörsten och det är den som till sist sörjer för försoningen mellan de stridande parterna: generalen och ringtjuvarna. Försoningen uppstår emellertid inte genom att den ena parten naivt förlåter den andra. Marit Eriksdotter förlåter inte. Rättfärdigheten måste upprättas på annat sätt: generalen ska få sin ring. Kärlekens rättfärdighet är hos Lagerlöf inte eftergiven och naiv, utan hård och nödvändig. Dess villkor är hårda i denna värld, vilket understryks av att den unga flickan inte kan få sin älskade, då hon bara är en ung, fattig piga och han hennes herre.

I *Löwensköldska ringen* möts och kolliderar således olika uppfattningar om rättfärdighet, vilka till sist besegras av kärlekens rättfärdighet. Romanen illustrerar det problematiska i att skilja de skrivna lagarna (nomos) från de oskrivna (fysis), och att överhuvudtaget känna till de oskrivna lagarna. Vilken lagmässighet, frågar den, är det som styr tärningarnas utfall – är det kärlekens lag eller kraven på hämnd och straff från den döde generalen? Den episka begreppsbild-

ningen visar att det är en gudom, kärlekens gud, som styr tärningskastan och vill att alla tre ska gå fria. Det finns således en lag som är sannare än alla andra lagar, nämligen kärlekens lag.

Problemet är att människan, i all välmening, tolkar lagarna fel. Rättssaken i romanen, som på intet sätt är realistisk, kan därför läsas som en metafor för rättskänslans villkorlighet och för hur godtyckliga domar fälda av människor kan vara. Rättskänslan styrs av en önskan om att få de skyldiga dömda och av det sensationella i att få en så fasansfull sak upplärd.

Kärlekens rättfärdighet

I *Herr Arnes penningar* (1904) är frågeställningen den samma, men perspektivet ett annat. Här diskuteras den enskilda människans ställning i förhållande till de gudomliga lagarna (fysis) genom en undersökning av kärlekens väsen. Kärleken i novellen har två sidor. Den är på en gång tidsbunden och otidsbunden. Därför försätter den människorna i det fruktansvärda dilemmat om huruvida de ska offra den tidsbundna kärleken för den otidsbundna eller omvänt. Begreppsmässigt ligger kärleken således i gråzonen mellan *nomos* och *fysis*. Å ena sidan är den något mänskligt, som vi själva skapar i vårt möte med andra, å andra sidan är den något gudomligt som är större än oss och som vi inte kan styra.

Precis som i *Löwensköldska ringen* är den anklagande i *Herr Arnes penningar* död. Det är Herr Arne och hans familj. De har på ett brutalt vis blivit slaktade av skotten Sir Archie och hans följesvennar som har avvikit från den svenska hären. Till att börja med ser det ut som att Sir Archie skall gå fri, men handlingsförloppet håller också i denna novell ett stadigt tag om konflikten, så att Sir Archie inte slipper undan förrän han fått sitt välförtjänta straff.

I novellen är detta strama grepp lagt i naturbeskrivningen. Isen i fjorden bryter inte upp

förrän Sir Archie och hans svennar har blivit fångade. På detta sätt blir naturen en aktör i novellens handlingsförlopp. Samtidigt kan handlingsförloppet förlänga rättsuppgörelsen, så att ödenas räkenheter inte görs upp förrän konflikten är över. Under tiden blir det därigenom möjligt för Lagerlöf att, genom den ovan nämnda episka begreppsbyggnaden, pröva personernas olika uppfattningar om rättfärdighet och avgöra om någon är sannare än andra.

Det är inte i samhällets rättsinstans som den slutgiltiga rättsuppgörelsen kommer att komma till stånd. Då spår i snön visar att mördarna har kört i sjön och drunknat, vet inte rätten bättre än att stänga målet och upphöra med efterforskningarna. Rätten utgår från att saken är upplärd och menar att den inte kan komma längre. Mördaren är ju högst sannolikt död. Detta väcker prästfamiljen till liv igen. Den vet med säkerhet att mördaren inte är död och med Herr Arne i spetsen tvingas de själva skrida till verket för att rättfärdighet ska fullbordas. Familjen sänder ut sin unga dotter för att straffa den skyldige. Hon börjar därför gå igen bland de levande och ge dem dåligt samvete genom att viska i deras öron.

Det är emellertid inte alla som kan känna gengångarens närvaro. Det tar Sir Archie lång tid innan han förstår vad som plågar honom. Läsaren möter däremot de övernaturliga händelserna genom den gamle fiskaren Torarin, som färdas genom det iskalla vinterlandskapet. Han förändras från att först inte registrera de övernaturliga varsel han får, till att kunna ta till sig det i prästgården hos den döda familjen.²¹ Genom Torarin blir man varse den rädsla som mötet med det övernaturliga för med sig. Elsalill, den enda överlevande efter brottet och novellens huvudperson, förstår däremot då hon möter sin älskade fostersystems gengångare att fostersystemen inte kan få ro i graven och att hon behöver hennes hjälp.

När det inte är i samhällets rättsinstans som den egentliga rättsuppgörelsen kommer till stånd, sker den istället i personernas inre. No-

vellen beskriver efterspelet för de personer som har varit involverade i brottet och hur det blir nödvändigt för dem att förhålla sig till brottet för att kunna leva vidare. Sir Archie plågas, alltmedan tiden går, av dåligt samvete eftersom den unga prästdottern följer efter honom och påminner honom om hans brott. Elsalill, som har sorg, förs ut i ett vanskligt dilemma: om hon ska frälsa Sir Archie, som hon under tiden har blivit förälskad i eller hjälpa prästfamiljen att få ro i gravan. Novellens konflikt är uppbyggd runt detta dilemma. Elsalill splittras mellan behovet att få personlig tillfredsställelse genom att förlösas av sin kärlek och en önskan om en ädlare identitet med kärlekens rättfärdighet som styrande princip.

Det övernaturliga i novellen blir således en bild av tillståndet i personernas själsliv, som de själva inte omedelbart känner till, men som tränger sig på med en insisterande nödvändighet och sannhet. Det är ett sätt att beskriva de saker i själen som inte låter sig förklaras inom det gängse språkets ramar, och som existerar som dunkla krafter som personerna inte är medvetna om. Genom det övernaturliga skjuts ännu ett skikt in i personernas psyken, som ger tillgång till en sanning om livet och rättfärdigheten, som är större och annorlunda än det de känner till och som först verkar mycket skrämmande.

Det rättsfilosofiska får således också i denna novell en existentiell vändning. Också här är det kärlekens rättfärdighet som segrar över en tidsbunden rättfärdighet, som genom att ha fått den enskilde människans tillfredsställelse som mål, endast har kommit att bli egocentrisk. Kärlekens rättfärdighet är däremot riktad mot gemenskapen och det goda livet tillsammans med alla andra, men det sker inte utan omkostnader för individen. Elsalill måste utplåna sig själv för att vara den sköld hon är, och som Archie kan gömma sig bakom. Kärleken mellan dem har gett Archie möjlighet att uppnå snabb förlåtelse för sitt brott. Han kan älska fostersystern till den flicka han har dräpt och ge henne ett liv i lyx som ett slags återbetalning.

Men handlingsförloppet visar att denna form av naiv förlåtelse är för lätt. Elsalill inser det med fostersystemets hjälp. Hon måste dock genomgå många överväganden innan hon når fram till beslutet att avslöja Sir Archie. Men då hon inser att tanken på brottet kommer att plåga henne resten av livet, då hon ständigt kommer att höra sin fostersystems snyftanden, tar hon sitt beslut. Hon måste säkra rättfärdigheten på ett högre plan.²²

Kärlekens rättfärdighet visar sig således vara hård. Den är riktad mot gemenskapen och inte i första hand mot den enskilda människan. Därför har den ofta döden i släptåg. Konflikten speglar den nämnda, grundläggande filosofiska frågeställningen om hur det otidsbundna kan förbindas med det tidsbundna. Denna frågeställning gör sig särskilt gällande i rättssammanhang. Där är syftet att samla det tidsbundna och det otidsbundna i en ultimativ punkt: fällandet av en dom över en människa utifrån domstolens generella lag.

I Lagerlöfs värld är kärleken ett paradoxalt bevis på att det otidsbundna finns i det tidsbundna, och att den gudomliga lagen existerar i människan som en möjlighet att döma utifrån. Kärleken är på en gång något som är större än oss, och som vi inte kan styra, och något som ligger immanent i oss som människor. Samtidigt understryker Lagerlöf dock att fullbordandet av kärlekens lag inte kan existera i det ändliga; den kan på sig höjd vara närvarande som en möjlighet och som något människan kan tro på. Hon lämnar därför i *Herr Arnes penningar* bara ett ynkligt hopp om ett gott liv i gemenskap med andra.

Epistemologin: Kejsare eller narr?

I likhet med *Herr Arnes penningar* slutar de flesta av Lagerlöfs berättelser i en stark etisk utsaga. Ur ett rättsfilosofiskt perspektiv kommer alltså Lagerlöf med ett positivt bud på rättfär-

dighetens existens. Hon finner den i kärlekens rättfärdighet, vilken stöds av berättelsernas insisterande övernaturliga händelser och naturens determinerande roll. Kärlekens rättfärdighet är i Lagerlöfs verk högre och sannare än den rättfärdighet som samhällets rättssystem och mänskliga bestämmelser försöker frambringa.

Samtidigt med dessa etiska utsagor finns emellertid hos Lagerlöf en mycket stark medvetenhet om att det ur ett epistemologiskt perspektiv kan vara ytterst problematiskt att komma med sådana positiva etiska utsagor. Frågan är därför hur Lagerlöf, som när allt kommer omkring ju bara är en människa, med säkerhet kan *veta* att kärlekens rättfärdighet är den sanna rättfärdigheten? Ett sådant vetande om rättfärdigheten måste ju ha en viss säkerhet om människor i rättssammanhang, i slutänden skulle bli dömda utifrån det. Men Lagerlöfs berättelser är inte dogmatiska. De testar vetande, men gör det genom att berätta – och det är just det berättelsen som genre i rättssammanhang kan. Den episka berättelsen är inte som andra vetenskapliga skrifter sammanfattande. Den genomsöker istället människotillvaron efter de avslöjande hål där de etiska lagarna visar sig i sitt sammanhang med den enskilda människan; och ändå är den målinriktad, såtillvida att den innehåller ett förlopp som går mot ett slut och har en slutdom som riktmärke.

Inom Rätt och litteratur kan skönlitteraturen på detta sätt bidra med att berätta om tron på en sanning – och gränsen mellan tro och vetande är just en av knutpunkterna i rättsfilosofin. Här går skiljelinjen för det verifierbara och det överifierbara och den gränsen balanserar Lagerlöf på i stora delar av sitt författarskap. Hon berättar om en tro på en inriktning i världen, livet och den mänskliga gemenskapen, en tro som är kristen och kanske hennes egen. Men hon visar också berättartekniskt att det bara är *en enskild människas tro* och att dess budskap därför inte ska tas dogmatiskt. Det gör hon genom att sätta in flera berättarröster som uttrycker olika tro. Berättarrösterna spelas ut mot varandra så att det är svårt att avgöra vilken tro som är »den riktiga«.

Detta är särskilt tydligt i *Kejsarn av Portugalien* (1914) som utmärker sig bland Lagerlöfs verk genom att vara den roman som har den mest tvetydiga berättarstilen och därför tydligast inkorporerar denna epistemologiska frågeställning i sin litterära form. I romanen skildras inte någon egentlig rättsak, men ödets räkenskap görs i högsta grad upp. Det fälls således en dom över människoödet, som om det var fråga om en rättsak. Också här har den rättsliga uppgörelsen alltså flyttat ut från rättsalen, ut i tillvaron generellt.

Romanen handlar först och främst om kärlek. Den handlar om en fars (Jan) oändligt djupa kärlek till sin enda dotter (Klara Gulla) – en kärlek som är så stark, att den inte släcks även om hon vållar honom en våldsam sorg genom att fly hemmet och till sist hamna i prostitution. Men den handlar också om rättfärdighet och om omvärderingen av ett samhälles etiska värdesystem, vilket gör det möjligt för den fattige mannen att bli kejsare, skökan kejsarinna och den galne en mycket vis man. Detta slås in i en berättarteknisk tvetydighet och ett spel med dikotomier som gör det svårt att avgöra om det är Jan som tror att han har blivit kejsare, har blivit galen eller faktiskt mycket vis.

Denna berättartekniska tvetydighet gestaltas genom att berättelsen berättas av flera berättarröster. Först och främst av personerna (karaktärerna) själva, men det finns också såväl en explicit som en implicit berättare som spelas ut mot och utmanar varandra i sina tolkningar av händelserna.

Den explicite berättaren är en tredjepersonsberättare som själv träder fram som person och skapar distans till berättelsens övriga personer genom att fälla etiska domar.²³ Den explicite berättaren är alltså tydlig som berättare men hos Lagerlöf använder den explicite berättaren på flera ställen ett ordförråd som är lika enkelt som Jans, vilket gör det svårt att avgöra när framställningen är direkt och när den indirekt driver med personerna. Att Jan i första kapitlet slutligen, efter att ha suttit och väntat i

flera timmar ute i regnet, får lov att komma in i den varma stugan, är bara ett av många exempel som visar denna sammanblandning av Jans egen röst och den explicite berättarens:

Han kunde inte låta bli att tycka, att det såg ut, som om han den här gången skulle vara den förnämsta i laget. Kattrina såg bort till honom med en mild blick, som ville hon fråga om han var nöjd med henne. Alla de andra vände också ögonen mot honom, liksom väntade de beröm för allt det besvär, som de hade gjort sig för hans skull.

Men det går inte så lätt att bli glad, när man har suttit och varit ond och frusen en hel dag. Han kunde inte få bort Erik i Fallas min ur ansiktet och blev stående utan att säga ett ord.²⁴

Stycket är hållet i tredjeperson; det är inte fråga om någon jagberättare som i exempelvis *Gösta Berlings saga* eller *Löwensköldska ringen*, utan tredjepersonsberättaren har glidit in i ett naivt (och indirekt kritiskt) sätt att berätta Jans tankar på. I meningen »Men det går inte så lätt ...« märker man exempelvis Jans barnsliga surande över den, som han tycker, ansträngande situationen. Detta gör det uppenbart mycket svårt att reda ut om det är Jan själv som tänker, eller om det faktiskt är den explicite berättaren som talar för honom.

Utöver personerna själva och den explicite berättaren finns den implicite berättaren. Den implicite berättaren har kunskap som personerna och den explicite berättaren inte har. Den implicite berättaren är den som arrangerar hela berättelsen och lägger in ett övernaturligt bildspråk för att berätta vad som djupast sett försiggår i personernas psyke. Strängt taget är den implicite berättaren den som i berättelsen vet det vi människor epistemologiskt sett inte kan veta, både om själslivet och om den gudomliga rättfärdigheten, men istället för att fälla explicita domar låter hon händelsernas språk avslöja sanningen genom den episka begreppsbildningen.²⁵

I motsats till den explicite berättaren, som på många sätt är konkluderande och inte ser allt omkring sig eftersom hon/han snabbt söker sig mot konklusionen, är den implicite berättaren under-

sökande. Den implicite berättaren vågar vänta med att fälla domen och låter allt komma till tals i en erfarenhetsbaserad beskrivning av världen. Därför erbjuder den implicite berättaren också en tolkning som på flera ställen i berättelsen går emot den tolkning som personerna själva och den explicite berättaren »explicit« kommer med.

Exempelvis ser man detta tydligt i avsnittet »Den förbjudna frukten«, som redan genom rubriken antyder att bildstoffet hämtas från den bibliska berättelsen om syndafallet. Å ena sidan upplever personerna och den explicite berättaren »ett syndafall« i själva situationen, å andra sidan redigerar den implicite berättaren berättelsen så att det på ett överordnat handlingsplan sker ett existentiellt syndafall och avsnittet kan få rubriken »Den förbjudna frukten«.

Men det är skillnad på tolkningarna av syndafallet. För de involverade personerna och den explicite berättaren upplöses syndafallet i en *happy end*, utan att man tillmäter det någon större betydelse, men på ett överordnat handlingsplan hos den implicite berättaren sätts tolkningen i ett större perspektiv och får tragiska konsekvenser för personernas öde. Exempelvis avslutar en av personerna, Löjtnant Liljecrona, genom att berömma Klara Gulla för sitt mod att stå upp och ta på sig skulden:

– Se, det var rätt, det, flicka mi, sa han. Det var rätt, att du inte lät far din ta skulden på sej. Se, du vet, att när Vår Herre blev så ond på Adam å Eva, så var det inte därför, att di stal äpplen, utan därför att di var fege å skyllde undan, den ena på den andra. Du får gå din väg å ta äpplena med dej, därför att du inte var rädd för å säga sanningen.

Därmed vände han sig till en av sönerne sina.

– Ge Jan ett glas punch! sa han. Vi ska skåla med honom, därför att hans tös svarade bättre för sej, än moder Eva gjorde förr i världen. Det hade varit väl för oss alla, om Klara Gulla hade stått i paradiset's lustgård i hennes ställe.²⁶

Men episoden väger tyngre i personernas psykologiska räkenskap än Liljecrona vet. Detta understöds av berättelsens vidare förlopp, som visar att det faktiskt har skett ett existentiellt

syndafall. Kort efter episoden hos Liljecronas lustgård iklär sig Klara Gulla den röda kjolen som markerar att hennes begär och sexualitet nu har väckts och att hon inte längre är ett barn. Strax kräver Lars Gunnarsson de 200 riksdalerna för Jan och Kattrinas daglönarbostad, vilket tvingar Klara Gulla att lämna sina föräldrar och fara till Stockholm och bli prostituerad. Den implicite berättaren kan således indirekt, genom händelseförloppet och bildspråket, beskriva grundläggande existentiella förhållanden hos de involverade personerna. Den implicite berättarens särskilda insikt och större vetande avslöjar den explicite berättarens begränsade kunskap och personernas snäva självförståelse. Den implicite berättaren är emellertid mycket tillbakahållen i förhållande till den explicite berättaren. Hon är synlig bara där situationen blir särskilt tillspetsad för personerna, samt i berättelsens arrangemang och struktur.

Därför kan den explicite berättaren, som är långt mer dominerande, lätt lura läsaren om denne tar den explicite berättarens utsagor för allvarligt. Den explicite berättaren kan lägga krokben för läsarens försök att nå fram till berättelsens egentliga utsaga och få inblick i hur det verkligen förhåller sig med de personer som skildras. Den explicite berättaren vänder uppmärksamheten bort från de enskilda personerna och riktar den mot gängse uppfattning. Hon drar helt enkelt sina slutsatser utifrån vad som uppfattas som normalt i samhället. På så sätt undgår hon att det avslöjas saker om människans existens som skulle kunna ändra på en gängse syn och därmed skapa tvivel om riktigheten i det allmänna sättet att betrakta livet. Således står hon för ett konservativt drag i berättelsen.

Å andra sidan hjälper den explicite berättaren oavsiktligt läsaren på traven i tolkningen genom att avslöja vilken människoförståelse som härskar i samhället och var gränsen går mellan vad som är ett riktigt respektive felaktigt uppförande. För denna norm utmanas ju av den implicite berättarens kunskap, som utgör ännu en kunskapsnivå i berättelsen. Uppmärksamheten

flyttas då från den explicite berättaren över till den implicite och läsaren kan knappast undgå att fatta intresse för vem denna berättarstämman är som gömmer sig berättelsens nedersta lager. Är det författaren, en författarperson eller en annan auktoritativ röst?

Om detta förs vidare måste det leda till frågan om vad identitet övertaget är och vad det på det hela taget innebär att veta något. Den implicite berättaren har tillgång till en sanning som är större än den sanning som både personerna och den explicite berättaren känner till, men vad är det för en sanning, var hämtar den sin auktoritet ifrån och vad tillåter att denna kunskap framställs som sann?

Alltså spinns hela rättfärdighetsdiskussionen in i en epistemologisk väv av berättarröster med följden att det blir svårt att peka ut författaren och överföra berättelsens starka etiska utsagor på henne. Berättarrösterna används till att se händelserna från olika vinklar. Det blir särskilt tydligt när det rör sig om Jan. Från samhällets synvinkel är han en narr; för de som älskar honom är han en kejsare. Således fälls det en dom över hans person, både utifrån samhällets normer (nomos) och kärlekens lag (fysis), och hans metamorfos blir tvetydig.

Denna epistemologiska ödmjukhet, som *Kejsarn av Portugalien* är ett mönsterexempel på, är inte ett uttryck för relativism. Den säger inte att ett slutgiltigt kunskapspåstående i Lagerlöfs verk alltid är villkorad av något annat. Den är heller inte uttryck för någon skepticism i den bemärkelsen att säker kunskap förnekas. Den utgör snarare en medvetenhet om att en stark etisk utsaga är problematisk och att skiljelinjen mellan vetande och tro är härfin. I rättsliga sammanhang finns, som sagt, ett implicit tvång att nå fram till en positiv utsaga: det ska fällas en dom, och det måste nödvändigtvis ske utifrån några föreställningar om rättfärdighet och utifrån en tro på en mänsklig gemenskap. Dessa föreställningar kan därför antingen mynna ut i mänskliga bestämmelser (nomos) eller i gudomlig lag (fysis). Litteraturen kan, som Lagerlöfs förfat-

tarskap visar, bland annat med hjälp av sin form, peka på att det filosofiskt sett är ytterst problematiskt att nå fram till föreställningar om rättfärdighet och samtidigt veta, att de är sanna.

Lagerlöfs litterära och rättsfilosofiska grepp är en dubbelrörelse som på många sätt ger hennes verk en dubbelposition: dels är de samtida, dels pekar de fram mot nutiden. Inte minst är det med hennes författarskap tydligt att littera-

turen kan göra något annat än filosofin. Utöver att argumentera och diskutera kan litteraturen också berätta, och i rättsfilosofiska sammanhang bidrar Lagerlöf med några av de bästa berättelser av detta slag.

Översättning från danskan av
Camilla Brudin Borg

1. Nätverket har just gett ut en antologi om »Law and Literature« i serien *Moderne litteraturteori*: H.S. Nielsen, H. Porsdam & K. M. Simonsen (red.), *Lov og Litteratur*, Århus: Århus Universitetsforlag, 2007.
2. *Tidskrift för Litteraturvetenskap* 2003:3. Se också temanumret av den danska tidskriften *Kritik*, Köbenhavn: Gyldendal, 2001:150.
3. Leif Dahlberg, »Rätt och litteratur: Introduktion« i *Tidskrift för Litteraturvetenskap* 2003:3, s. 4.
4. Richard Weisberg, »Text into Theory: A literary approach to the constitution«, *Georgia Law Review*, 1986:20, samt *Poethics: And Other Strategies of Law and Literature*, New York: Columbia University Press, 1992; Richard Posner, *Law and Literature*, reviderad och utökad utgåva, Boston: Harvard University Press, 1998, s. 77; se även Ian Ward, »Law and Literature – en introduktion«, *Kritik* 150, Köbenhavn: Gyldendal, 2001.
5. På denna punkt kan Lagerlöfs verk påminna om grekiska och shakespeareanska tragedier. Själv kallar Lagerlöf, i ett brev till sin förläggare Karl Otto Bonnier, *Kejsarn av Portugallien* en svensk *King Lear*. Lagerlöf skriver: »Titeln är jag som vanligt inte riktigt färdig med. Jag har tänkt på 'En svensk Kung Lear', 'Kejsarinnans fader', 'Kejsar-Jan', 'Johannes av Portugallien', 'Ett hjärtas historia' – m.m.m.m. Till sist blir det kanske något helt annat.« Jfr Selma Lagerlöf, *Brev 1–2, 1871–1940*, i urval och med kommentarer av Ying Toijer-Nilsson, Lund: Gleerup, 1969, s. 138. Vad gäller tragisk verklighetsuppgörelse, se definitionen för »metamorfoser« i Nielsen, Erik A., *Holbergs komik*, Köbenhavn: Gyldendal, 1984, s. 338.
6. Se ex. Jacob Dahl Rendtorff, *Retsfilosofi*, Roskilde: Roskilde Universitetsforlag, 2005, s. 9.
7. Gunnel Weidel, *Helgon och gengångare: Gestalten av kärlek och rättvisa i Selma Lagerlöfs diktning*, Lund: Gleerup, 1964.
8. Jenny Bergenmar, *Förvildade hjärtan: Livets estetik och berättandets etik i Selma Lagerlöfs Gösta Berlings saga*, Stockholm/Stephag: Symposion, 2003. Ytterligare en avhandling som länkar samman form och innehåll i analysen av Lagerlöfs verk är Maria Karlssons *Känslans röst: Det melodramatiska i Selma Lagerlöfs romankonst*, Stockholm/Stephag: Symposion, 2002. Karlsson nämner för övrigt att rättssaken är en flitigt använd konstellation i det melodramatiska eftersom den skildrar livet ställt på sin spets.
9. Bergenmar, *Förvildade hjärtan*, 2003, s. 29.
10. Det ska understrykas att Bergenmars undersökningsområde skiljer sig från mitt. Då hon koncentrerar sig på den mycket fragmenterade *Gösta Berlings saga*, koncentrerar jag mig på noveller och romaner vars handlingsförlopp är långt mycket mer stram och sammanhängande.
11. Jens-Martin Eriksen, *Vinter ved daggy*, Köbenhavn: Rosinante, 1997.
12. I ex. *Antikrists mirakler* (1897), s. 164. Hänvisningarna till Lagerlöfs verk är samtliga till *Skrifter av Selma Lagerlöf*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1939.
13. Definitionerna är hämtade ur filologen i grekiska, Felix Heinemann, *Nomos und Physis: Herkunft und Bedeutung einer Antithese im griechischen Denken des 5. Jahrhunderts* (1942), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978.
14. Frågeställningen med den gudomliga lagens osynlighet tas upp i Thomas Manns roman *Das Gesetz* (1943), som är en återberättelse av Bibelns berättelse om Moses och de tio budorden. Med en god portion humor sätter novellen

- ett frågetecken vid om Moses själv har hittat på den gudomliga lagen som han lägger ner i de tio budorden, eller om det rent faktiskt är en Gud som har dikterat dem. Det går inte att avgöra i novellen just eftersom Gud är osynlig. Jfr Thomas Mann, *Das Gesetz*, Frankfurt a.M.: Ullstein, 1964. (På Selma Lagerlöf-arkivet på Kungliga Biblioteket i Stockholm finns för övrigt en korrespondens mellan Lagerlöf och Thomas Mann.) Se också min examensuppsats: Elise Iuul, *Kejsrer eller nar? – En retsfilosofisk og fortælleteknisk undersøgelse af Selma Lagerlöfs Kejsarn av Portugalien*, Københavns Universitet, 2006.
15. I Mikhail Bachtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, övers. Caryl Emerson Manchester: Manchester University Press, 1984. Bachtin placerar tragedin tillsammans med den monologiska litteraturen och i motsats till polyfon litteratur. Han tar således inte hänsyn till att det i tragedierna också är tal om en flerstämmighet. Bachtin utestänger i sitt begrepp om det polyfona allt tal om handlingens meningsskapande funktion och tolkar Dostojevskijs romaner därefter, även om en roman som *Brott och straff* (1866) just skapar klarhet över Raskolnikovs öde genom skildringen av händelseförloppet. Raskolnikov infångas ju av sitt samvete trots sina försök att stå utanför, vilket inte minst framgår av hans samtal med polismästare Pofirij.
 16. Se Erik A. Nielsen, »Den tragiske kulde«, *Kritik*, nr 99, 1992, s. 92.
 17. Se också Martha Nussbaum, *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*, New York & Oxford: Oxford University Press, 1990.
 18. Lagerlöf, *Löwensköldska ringen*, 1939, s. 48.
 19. Heinrich von Kleist, *Michael Kohlhaas*. Sämtliche Werke, Brandenburger Ausgabe, Frankfurt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990.
 20. Lagerlöf, *Löwensköldska ringen*, 1939, s. 77.
 21. För en analys av det övernaturliga i novellen hänvisas till Tzvetan Todorovs redogörelse för och definition av det fantastiska i *Den fantastiske litteratur* (från 1970). Definitionen av det fantastiska är den tvekan personerna eller (den fiktive) läsaren känner, när hon möter det övernaturliga. Jfr Tzvetan Todorov, *Den fantastiske litteratur*, Århus: Klim, 1989, s. 28.
 22. Antigone försätts i samma dilemma. Hon älskar Haimon, som är son till Kreon, som är den som har dömt henne till döden. Hon kan välja att inte begrava sin bror med hänsyn till sin kärlek till Haimon, men väljer liksom Elsalill att lyda den gudomliga lagen och offra sig själv.
 23. Jag stödjer mig på Dorrit Cohns begrepp i *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton: Princeton University Press, 1983, s. 14 samt innehållet i den första delen: »Consciousness in Third-Person context«. Cohn beskriver tre tekniker som författare använder för att via en tredjeperson beskriva sina personers själsliv: Den första är »psycho-narration« där tredjepersonsberättaren berättar om personernas själsliv så att säga bakom ryggen på dem. Den andra är »quoted monologue« då tredjepersonsberättaren citerar personernas inre tankegång, som uppfattas som ett inre tal. Och den tredje är »narrated monologue«, då tredjepersonsberättaren återberättar personernas inre tankegång i ett språk som mer eller mindre är personernas eget språk. Inom »psycho-narration« redogör dessutom Cohn också för på vilket sätt berättaren kan lägga sig olika tätt på sina personer. Om berättaren är distanserad från sina personer (»dissonant psycho-narration«), kan det ge utslag i två berättardimensioner. Den ena är etisk – berättaren är här konkluderande och dömande (den explicite berättaren). Den andra är analyserande – berättaren är fördjupande och undersökande (den implicite berättaren).
 24. Lagerlöf, *Kejsarn av Portugalien*, 1939, s. 6.
 25. Vivi Edström uppmärksammar ett liknande berättarförhållande i *Gösta Berlings saga* där hon förklarar att jagberättaren både har en subjektiverande funktion på grund av det framträdande subjektet samt en objektiverande funktion på grund av den tidsmässiga distansen till stoffet. Jfr Vivi Edström, *Livets stigar: Tiden, handlingen och Livskänslan i Gösta Berlings saga*, Stockholm: Svenska Bokförlaget, 1969, s. 40. Av andra avhandlingar som tar upp det berättartekniska kan nämnas Bergenmar, *Förvildade hjärtan*, 2003 (om *Gösta Berlings saga*) samt Sven-Arne Bergman, *Getabock och gravlilja: Selma Lagerlöfs »En herrgårdssägen« som konstnärlig text*, Göteborg: Litteraturvetenskapliga institutet vid GU, 1997 (om *En herrgårdssägen*).
 26. Lagerlöf, *Kejsarn av Portugalien*, 1939, s. 47–48.

RECEPTION/ BEVAKNING/ KRITIK

Isabelle Daunais om Sara Danius, *The Prose of the World*

Sten Wistrand om Dan Brundin, *Omvägens estetik*

Christian Lenemark om Maria Jönsson, *Som en byracka*

Claudia Lindén om Torbjörn Forslid, *Varför män?*

Mia Österlund om Birgitta Theander, *Ålskad och förnekad*

Birgitta Johansson om Toril Moi, *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism*

The Prose of the World

Sara Danius, *The Prose of the World. Flaubert and the Art of Making Things Visible*

Uppsala Universitet, Acta Universitatis Upsaliensis, 2006, 203 s.

Sara Danius arbete utgår från en väldigt enkel, men mycket rik fråga: om man inom litteraturforskningen, och i synnerhet vad gäller den realistiska romanen, flitigt studerat frågan om blick och visualitet (vare sig det skett via narratologi, tematiska studier eller som nyligen genom socio-kulturella angreppssätt), så har man i ringa utsträckning intresserat sig för *det synliga* som sådant, närmare bestämt betydelsen av hur synligheten framträder (föremål och miljöer i detalj) i litterära verk. Från och med realismen är föremål och miljöer inte längre endast i diegesen uppmärksammade föremål, genom sin beskrivning existerar de också i egenkap av autonoma bilder, som från verkligheten avskiljbara och oberoende delar. Men hur, genom vilka metoder, genom vilket språkarbete uppnår föremål, personer och miljöer detta lika mycket semantiska som narrativa oberoende, som synliggör? Det är denna fråga som Sara Danius försöker besvara i en stimulerande, dynamisk, och mycket övertygande studie.

För sin undersökning har Danius valt att vända sig till Flaubert, som hon förutsätter representerar ett nytt kapitel i den litterära synlighetens historia (s. 16). Denna idé är antagligen inte helt ny, då forskningen sedan länge visat hur författaren till *Madame Bovary* dragit känslan för detaljer, framställningen av texturer och material, föremålets autonoma (och därigenom ofta löjliga) liv, oändligt mycket längre än sina föregångare. Det finns alltså en risk med att ännu en gång, efter alla de studier som på nära eller långt håll ägnats ämnet, ställa frågan om den flaubertska beskrivningen. Men Danius lyckas undkomma risken och banar en relativt okänd väg genom det vidsträckta synlighets-

fältet hos Flaubert, en väg som består i att situera denna synlighet i en bildens autonomiseringsprocess där den endast skulle utgöra en av hållpunkterna. Det är nämligen viktigt att notera att författaren presenterar *The Prose of the World* som den första delen i en trilogi som syftar till att studera hur den moderna romanen har utvidgat och koloniserat det synligas domän – man skulle också, med Roland Barthes terminologi, kunna säga det märkbaras domän.

Sara Danius reflexion tar som utgångspunkt Theodor Adornos studie av Balzac i *Noten zur Literatur* (det är ämnet för bokens första av tre kapitel). Enligt Adorno skulle Balzac vara en av vad man kan kalla den post-götiska periodens första författare, det vill säga en av de första författarna som konfronteras med en värld som, genom sin växande komplexitet, upphör att vara representerbar eller framställningsbar i sin totalitet. Från och med 1800-talet är inte längre verkligheten – på grund av överflödet och mångfaldigandet av kunskap, tekniker, föremål och ämnen – gripbar mer än delvis eller i stympad form. Det är därför som den balzaciska beskrivningen, i sin strävan efter precision och detaljer, mindre talar om den konkreta möjligheten att bedöma verkligheten än önskan eller drömmen om att göra det. Tvärtom vad man kan tro trivs inte Balzac och 1800-talets författare i allmänhet i den materiella värld som omger dem. Förbisprungna av uppdelningen av världen i mer och mer specialiserade sfärer, är det som främlingar (»alienated from it« (s. 48)) som de skulle komma att försöka beskriva eller formulera den för sig.

Om Balzac, enligt Adorno, kan betraktas som den författare som upptäcker denna distans går Flaubert, menar Danius, ett steg längre i separationen av subjekt och synligt, så till den grad att han formulerar en helt ny världsuppfattning. Danius analys omfattar *Madame Bovary* och *L'Éducation sentimentale* som hon ägnar varsitt kapitel. Studien avslutas med en epilogs som jag återkommer till. Utan att, som redan nämnts, erbjuda några verkligt nya perspektiv för för-

ståelsen av Flauberts verk, så erbjuder Danius rakt igenom dessa två kapitel stimulerande iakttagelser – vilka redan tagits upp av den tidigare forskningen, men som hon angriper från en annan vinkel vilket ger dem en ny vändning och utökar meningen. Kapitlet som ägnas *Madame Bovary* utforskar Flauberts skapande av ett »levelled universe« (s. 70), det vill säga av en värld förenad av det synliga plan, som ger allt som beskrivs (karaktärer lika mycket som föremål) samma existensnivå eller närvaro. Att förgrunden blandas med bakgrunden har redan Flaubert sagt oss i sin korrespondens (som Danius inte hänvisar till, vilket är ovanligt i Flaubertforskningen), men analysen behandlar här inte den helhetsstruktur som författaren hänvisar till. Den avser istället frasens konstruktion, som är arbetets verkliga undersökningsobjekt: »From a linguistic point of view, Flaubert systematically expands the lexical and semantic range inherent in a given object. More than anything else, it is a predicative expansion« (s. 70). Det är denna predikativa expansion bortom språkets vanliga gränser (och epokens litterära språk) – här analyserat utifrån passagen där Lheureux för första gången presenterar sitt utbud av varor för Emma Bovary – som gör det möjligt för Flaubert att ge samma synlighet till föremål och levande varelser. Konsekvensen av denna identiska synlighet, som man är frestad att kalla tentakelmässig, är emellertid inte så mycket att föremål ges liv eller animeras, att de till exempel görs till »karaktärer« (på samma sätt som Danius något förvånande föreslår apropå elden som brinner i Emmas eldstad; förvånande därför att hon överallt annars visar hur det universum som Flaubert installerar är just föga metaforiskt), som att de segmentariseras. Vad Flaubert skapar är autonoma bilder, som existerar i sig, bortom alla relationer med en större helhet som skulle förklara eller relativisera dem. Detta gäller såväl föremål som delar av föremål, vilka den flaubertska syntaxen avskiljer, isolerar, och på så vis synliggör.

Sålunda presenteras synligheten i *The Prose of the World* som resultatet av en separation eller

disjunktion: de beskrivna föremålen är syntaktiskt och semantiskt isolerade, icke-metaforiska och icke-underordnade. Prosan som föremålen skriver in sig i söker inte efter att ge dem en mening, i motsats till den prosa som praktiseras av romanens karaktärer. I synnerhet gäller det Homais, och de artiklar han skriver för *Fanal de Rouen*. Hans språk utmärks av att vara förklarande och metaforiskt, av att underordna allt under allt och att endast uppvisa existerande bilder, som på något sätt redan ingår i repertoaren, uteslutande från diskursens ordning, avskiljda från de föremål som de hänför sig till. Denna prosa skulle, föreslår Danius, vara närvarande i verket genom kontrastverkan, för att bättre framhäva allt det i Flauberts prosa som är nytt. Men Danius går här längre än så. I sin reflexion över de i *Madame Bovary* verksamma språken (Flauberts och karaktärernas) föreslår hon att Homais inte skulle vara den enda som vill skriva, utan att Emma också skulle uttrycka en önskan om att bli författare. Hypotesen är inte ointressant men saknar tyvärr grund. Kan man dra slutsatsen att Emma önskar vara författare till en romantisk roman (»to author a romantic novel« (s. 101)) med hänvisning till att hon köper pennor och papper i avsikt att brevväxla (trots att hon inte har någon att skriva till) och att hon önskar att »namnet Bovary«, vid (den lyckliga) utgången av klumpfotsoperationen, blir känt, och att hon kan »se det i bokhandlarnas skyltfönster, omnämnt i tidningarna och välkänt över hela Frankrike?« Det argumentativa steget är något stort och Danius är själv medveten om sitt påståendes sårbarhet, som det är mycket svårt för henne att understödja (»But if authorship is what Emma really wants, why does the text not say so? Why does her desire to become a writer remain a wishful substratum? Why can it be glimpsed only in the interstices of narrative?« (s. 103)). Visserligen har hypotesen ringa betydelse, eftersom den inte påverkar arbetets allmänna tankegång, men just av den anledningen återstår dess närvaro och giltighet att preciseras.

Medan inledningen och kapitlet om *Madame Bovary* etablerar en klar distinktion mellan frågan om det synliga (det som framträder för ögonen och som författaren etablerar syntaktiskt och semantiskt, utan att nödvändigtvis anlita en fokaliserande karaktär) och frågan om blick (olika aspekter av det synliga gripbara genom en fokaliserande karaktärs handlande), så blandar kapitlet om *L'Éducation sentimentale* ihop dessa två begrepp något, så tillvida att det synliga här väldigt ofta är det som uppfattas och inramas av karaktärerna. Även om denna blickens återkomst är berättigad av analysen (se längre fram) så leder den till att det ursprungliga påståendet – att det synliga skiljer sig från visualitet – blir något uttunnat, till förmån för ett mer psykologiskt eller sociologiskt sätt att närma sig de i romanen iscensatta bilderna. Den stora scen som kapitlet vilar på är givetvis den där Mme Arnoux »uppenbarar sig« på Ville-de-Montereau bron. Här presenteras emellertid fabrikanterens hustru som ett föremål för begär och som en produkt av hjälten Frédéric Moreaus »manliga blick«, och alltså som en betraktad varelse som konstrueras av karaktären snarare än att vara generellt eller ointresserat synlig. Trots denna lätta förflyttning (som om karaktärernas blick hade gripit tag i en analys som önskade avlägsna sig från dem), innehåller också detta kapitel skarpsinniga och mycket sensibla iakttagelser. Den mest nyskapande och stimulerande iakttagelsen är den som handlar om det som skulle vara övergången, från *Madame Bovary* till *L'Éducation sentimentale*, från en juxtapositionens estetik och från nivelleringen av alla synliga föremål, till en estetik som reducerar det synliga till det unika. En övergång som skulle uttrycka ersättandet, från den ena romanen till den andra, av semikolon med kolon, som tecken på en för en viss världsbild distinkt eller emblematiske interpunktion. »Flaubert wants indexicality, not semiotics. Indeed, he wants literality, not literature. By way of the colon, the passage [om Mme Arnouxs uppenbarelse] seeks to effect a presentation rather than

a representation. It wants to bring forward, to demonstrate, to show. In the end, these carefully crafted sentences seek less to signify than to actualize a presence, a singular because absolutely particular presence« (s. 142). Om tillvägagångssättet är annorlunda så består resultatet här också i en typ av utjämning: Mme Arnoux kommer aldrig att bli något annat än en bild utan djup, blott en gestalt inramad av Frédéric's blick. Det är i varje fall som sådan hon framträder och existerar i den unge mannens ögon och det är i egenskap av bild som nästan hela verkligheten framträder för honom. Visualiteten förenas här med det synliga (med risk för att sammanblandas): det är genom bildens unicitet som det synliga skapas. Men denna unicitet är inte bara syntaktisk, den har också att göra med karaktärernas tanke och blick, med deras önsningar och fantasier, man skulle kunna tillägga: med deras förmågor.

Arbetet avslutas med en epilög som syftar till att inplacera *Trois contes* och *Bouvard et Pécuchet* i tesen som helhet. Vid en första anblick, och det framhäver Danius mycket väl, förefaller inget av verken motsvara den visualitetens estetik som frilagts i de föregående kapitlen. *Trois contes* därför att ingen blick skulle vara verksam där som skulle uppehålla sig vid världens detaljer (vilket är en mycket diskutabel tanke). *Bouvard et Pécuchet* därför att Flaubert i denna roman inte söker begränsa föremålen till ren närvaro. Danius svar på denna nya konfiguration är intressant – *Bouvard et Pécuchet* och *Trois contes* skulle vittna om en separation mellan å ena sidan handling (»narrative events«), å andra sidan språk (»linguistic events«), och vardera verk representerar en av dessa vägar: »The one path is embodied by *Bouvard et Pécuchet*, the other by *Trois contes*. Schematically speaking, we might say that the former book represents a narrative purged of linguistic events, that is, of images. Conversely, the latter represents images, or linguistic events, purged of narrative« (s. 181). Även om påståendet kräver viss nyansering och en bättre

avgränsad definition av begreppet narrativitet (som *Trois contes* är långt ifrån befriad från), så är tanken om en »specialisering« i Flauberts senare verk, som skulle renodla vissa aspekter av de föregående, tilltalande och framförallt mycket ny. I synnerhet öppnar den för det hittills helt okända perspektivet som går ut på att förbinda Flauberts verk inom ramen för deras formering till en intern utveckling eller bana.

The Prose of the World är en uppslagsrik studie. Dess alerta ton, den klara helhetsstrukturen, precisionen i exempel och framställning gör läsningen mycket behaglig – så tillvida rör det sig om ett pedagogiskt arbete i ordets bästa bemärkelse. Ibland beklagar man en viss snabbhet i analyserna (för att inte säga en viss självsvåldighet: att efter ett citat säga att det är ett exempel på »vintage Flaubert« är inte bara korthugget utan hänvisar läsningen av verken till en viss förförståelse), en analys som inte alltid gör så mycket av de egna iakttagelserna som den skulle kunna (man får ibland, kanske felaktigt, intrycket att denna bok är resultatet av analyser som helt eller delvis utarbetats i olika kontexter, och som sammanförts omkring en hypotes som upptäckts och formulerats först i efterhand). Men detta förtar på intet sätt intresset av Danius arbete, och man väntar med otålighet på fortsättningen av studien.

Prof. Isabelle Daunais, *Dep. of French Language and Literature, McGill University, Kanada*

Översättning från franskan av Johanna Lundström

Omvägens estetik

Dan Brundin, *Omvägens estetik: Lättillgänglighet och komplexitet i Pär Rådströms sena verk*

Skellefteå: Artos & Norma bokförlag 2006, 302 s. (diss. Göteborg)

För många som kom nya till litteraturen under 1950-talet tycks Pär Rådström närmast ha blivit vad vi idag kallar kult. Själv tillhör jag en senare årgång för vilken han nog är ett namn

men inte självklart läst. Bland yngre tycks han inte ens vara ett namn. Det står en aura av 50-tal runt Rådström som med sin mustasch och sina glasögon har kommit att framstå som smått ikonisk för en generation svenska intellektuella som spisade jazz och for till Paris. Som skribent prisades han tidigt för sin smidiga och lätt kåserande stil, men kritiken uppmärksammade även att författarskapet hade en mer komplicerad sida.

Denna spänning mellan lättillgänglighet och komplexitet står i centrum för Dan Brundins avhandling om Pär Rådströms sena verk – varmed avses *Ballong till månen* (1958), *Sommargästerna* (1960) och *Översten* (1961), men inte *Mordet* (1962) – och formuleras redan i titeln som en för Rådström specifik litterär strategi: *Omvägens estetik*.

Man kan säga att Brundin dels vill visa vilka uttryck som Rådströms estetik har tagit sig i de undersökta verken, dels vill höja Rådströms litterära anseende genom att framställa honom som en seriös, medveten, komplicerad och i det närmaste postmodern författare, mer eller mindre i samklang med *roman nouveau*. Som syfte anges »att klargöra hur Pär Rådström i sina längre prosaverk kombinerar lättillgänglighet och komplexitet, och hur det påverkar läsningen« (s. 9). Han tänker sig att den »inledande lättillgängligheten uppmuntrar en automatisk läsning, som dock successivt desautomatiseras av komplexiteten« (s. 15). Detta gjorde samtidens recensenter förbryllade och fick dem att tro att Rådströms romaner brister vad gäller sammanhållning och avrundade slut, men Brundin menar att Rådströms sätt att skriva »innebär att verken hela tiden närmar sig ett mål, någon slags helhet eller tillfällig punkt, via en *alternativ* väg, via en *omväg*« (s. 19). Genom att påvisa detta hoppas han också kunna »revidera bilden av ett mycket läst författarskap« (s. 9).

Lättillgänglighet sågs vara »det som får läsaren – här representerad av olika kritiker – att uppfatta Rådströms verk som på ett *direkt* plan lättlästa och enkla« medan komplexi-

tet beskrivs som »det utrymme i ett verk som ges åt skiftande tendenser och möjligheter, och som kan innehålla oförenliga påståenden och motsättningar« (s. 15). Definitionerna framstår kanske inte som helt kongruenta då den första tycks öppna för receptionsteoretiska frågor medan den andra framstår som mer entydigt textimmanent. I praktiken gör emellertid Brundin ingen större skillnad mellan det ena och det andra, vilket också är problematiskt.

Vad som gör en framställning lättillgänglig avhandlas rätt summariskt, och diskussionen tenderar att antingen bli trivial och tautologisk – lättillgängliga inslag karaktäriseras av att de är lätta att ta till sig – eller allt annat än självklar. Det hävdas sålunda att blotta förekomsten av begrepp som »Stockholm« och »Siv Malmqvist« gör en framställning lättillgänglig eftersom de refererar till en bekant autentisk verklighet. Läsaren förutsätts nämligen ägna sig åt något som Brundin kallar *överkodning* (s. 59). Han hänvisar kort till Barthes, men tankar av detta slag finns kanske mer utvecklade hos t.ex. Ingarden, Iser och Chatman. Begrepp som »Stockholm« och »Siv Malmqvist« tänks hur som helst trigga läsaren att fylla ut och »dokumentarisera« (s. 57) texten, i detta fall *Sommargästerna*, med allt denne vet om staden och sångerskan. Men i vilken mening gör detta framställningen lättillgänglig? Jag inser naturligtvis att man måste känna till Malmqvist för att uppfatta hennes namn som en populärkulturell tidsmarkör, men hotas inte romanförståelsen om man försöker aktualisera allt i hennes liv och verk, oavsett om det har med Rådströms text att göra eller inte?

Längre fram i avhandlingen visar sig också det lättillgängliga inte vara så lätt. Personer som likt Siv Malmqvist bara omnämns utan att ingå i intrigen kallar Brundin »osynliga gestalter« (s. 162), och nu ställer han sig frågan vad som händer om läsaren inte vet vilka de är. När såväl en faktisk »Nils Liedholm« som en fiktiv »Perry Mason« nämns i *Ballong till månen* riskerar dessutom den fåkunnige att hamna i ytterligare svårigheter. Kan man inte placera

dessa ontologiskt rätt riskerar nämligen namnen »att inte få de funktioner de bäddar för« vilket gör att »verklighet och fiktion kan hamna på kollisionskurs« (s. 117) med risk för att hela framställningen imploderar. Problemet är bara att om hänsyn tas till enskilda läsares eventuella okunnighet i olika frågor torde det inte finnas ett enda litterärt verk som går säkert. Och om det är Rådströms litterära strategi som Brundin vill åt måste han väl kunna utgå från att Rådström tänker sig de nämnda namnen som bekanta för läsaren, annars vore det ju poänglöst att nämna dem. Dessa »osynliga gestalter« sägs emellertid även bidra till verkets komplexitet genom att de bara »flimrar förbi i olika sammanhang« och »skapar ett störande brus som skymmer grundberättelsen« (s. 162). Brundin menar dessutom att läsaren i brist på information från Rådströms sida »tvingas [...] att själv, utifrån sina egna erfarenheter, vara med och berätta gestalterna och låta dessa berättelser bli en del av verket« (s. 162). Det måste rimligen innebära att ju mer man vet om Siv Malmqvist, som tidigare indikerade lättillgänglighet, desto svårtillgängligare blir nu *Sommargästerna*. Men tenderar inte hela diskussionen om lätt- och svårtillgänglighet därmed att implodera? Det är också oklart vad Brundin menar med att läsaren i verket integrerar sina egna »berättelser« om raden av osynliga gestalter. Eftersom avhandlingen uttryckligen stöder sig på Gérard Genettes narratologi kunde man förmoda ett visst intentionsdjup i ord som »berätta« och »berättelse«, men jag har samtidigt svårt att tro att Brundin här menar något annat än att vi bara aktualiserar diverse föreställningar om de personer som omnämns. Att infoga berättelser i kvalificerad mening vore ju inte att läsa Pär Rådströms roman utan att revidera den.

Som teoretisk utgångspunkt för avhandlingen anger Brundin förutom Genette den franske tänkaren Jean Baudrillard. Bruket av de två reser delvis olika metodfrågor. Genette används främst för att försöka reda ut olika berättarnivåer. Rådström är ju en modern författare som

inte nöjer sig med att berätta en historia rakt upp och ned, speciellt inte i *Sommargästerna*. Där bäddas handlingen in i en ram där en författare, kallad »Pär Rådström«, inte bara tänks berätta just denna historia utan dessutom resonerar om sin egen berättelse och konfronteras med dess karaktärer. I denna högggradigt metafiktionsroman blandas ständigt vad som egentligen är oförenliga ontologiska nivåer. Risken är dock stor att förvirringen snarare ökar än minskar om man oreflekterat lägger Genette som ett raster över framställningen. Brundin blir själv osäker på hur en rad saker egentligen skall förstås och presenterar olika motsägelsefulla lösningar. Poängen är dock att »narratologin« får bevisa att Rådströms text verkligen är ontologiskt instabil. Jag är inte så säker på att Genette skulle dra denna slutsats, men Brundin behöver den för att öppna för Baudrillard och beskrivningen av romanen som en hyperverklighet av postmodernt snitt.

Som Brundin själv påpekar är Baudrillard ingen litteraturteoretiker, men Brundin »tillåter sig«, som han uttrycker det, trots detta att använda sig av dennes begrepp och »överför« Baudrillards »mer samhällsorienterade teorier till det litterära området«. Om »vissa citat« som en följd av detta »kan tyckas märkliga« bör de, upplyser han, »läsas metaforiskt« (s. 215, not 20). Men kan man bara »överföra« en teori och dess begreppsapparat från ett område till ett annat? Och vad innebär det egentligen att läsa Baudrillard metaforiskt? Brundin avstår från att ställa frågor av detta slag och anför inga argument för det rimliga i sitt förfarande; han konstaterar bara att med »Baudrillards synsätt hotar [...] en ontologisk instabilitet att *implodera* textens hierarkiska struktur och med den alla ontologiska skillnader, så att endast *en* nivå återstår: *hyperverkligheten*, där det inte längre finns vare sig verklighet eller fiktion, bara en *simulering* av verklighet« (s. 15). Den essä av Baudrillard som Brundin här hänvisar till berör emellertid inte »texter«, som man kan förledas tro, och jag betvivlar att »Baudrillards synsätt«

över huvud taget tillåter fiktionslitteratur att i någon vettig mening implodera och upprätta hyperverkligheter. Det är karakteristiskt att Brundin inte heller gör den nödvändiga distinktionen mellan hyperverklighet som något som diskuteras i en roman och romanen som en skapare av eller kanske ett uttryck för en hyperverklighet. I romananalyserna diskuteras också detta på ett glidande sätt som gör det svårt att veta när det ena eller det andra avses. Att Rådström i *Översten* intresserar sig för något som skulle kunna beskrivas med begrepp som »simulering« och »hyperverklighet« kan nog de flesta hålla med om, men det innebär ju inte att själva romanen skulle förvandlas till en hyperverklighet. Kanske menar inte heller Brundin detta utan underförstår här något slags metaforisk Baudrillard-läsning. Det skulle å andra sidan innebära att Baudrillard faktiskt förlorade sin status som teoretisk grund och förvandlades till en som blott levererat några begrepp som i en viss mening kan användas för att beskriva vad Rådström ger uttryck för i sina romaner – men som lika gärna hade kunnat beskrivas med andra och mindre belastade begrepp. Men åtminstone i fallet *Sommargästerna* kan jag inte förstå annat än att det för Brundin är en viktig poäng att läsaren faktiskt tänks genuint osäker på romanens status som roman. Ibland kan man rentav få intrycket att Brundin ser Pär Rådström som en föregångsman som såg, förstod och gav uttryck för det som Baudrillard först 25 år senare formulerade. Sålunda tas dennes fantasifulla essä *Amerika* till intäkt för att redan *Ballong till månen* gav en korrekt bild av »den amerikanska kulturen« (s. 176 f.). Detta påstående förutsätter emellertid några långt ifrån självklara antaganden: dels att det existerar något sådant som en essentialistisk sanning om Amerika, dels att Baudrillard har formulerat den, dels att Dan Brundin kan avgöra att så är fallet. På ett liknande kritiklöst sätt hänvisas till Sartre och socialpsykologen George Herbert Mead, vilkas tankar behandlas som sanningar med giltighet även inom fiktionsframställning.

En stor del av avhandlingen ägnas åt att peka ut olika former av ontologisk instabilitet i de undersökta romanerna för att därigenom kunna hävda dem som hyperverkligheter i någon mening. Nu tycks mig emellertid Brundins krav på stabilitet vara sådana att ingen fiktionsframställning över huvud taget kan efterleva dem; även den mest tryggt realistiska roman måste ge upphov till ett ontologiskt flimmer. Därigenom undergräver också Brundin sitt syfte att på detta sätt komma åt »Rådströms egenart som berättare« (s. 9). Ett exempel är hans sätt att veckla in sig i fruktlösa diskussioner om skillnaden mellan faktiska, »pseudofaktiska«, fiktiva och »pseudofiktiva« miljöer (s. 57 f.). Den i Stockholm hemmastadda läsaren av *Sommargästerna* upptäcker nämligen att bland reellt existerande gator smyger sig in andra och av Lantmäterikontoret icke sanktionerade. Och i skärgården ligger det en påhittad ö mitt bland de verkliga. Detta leder enligt Brundin till en ontologisk instabilitet som får det att flimra för läsaren. Men så har ju i stort sett all fiktionslitteratur från Homeros och framåt fungerat utan att det har ställt till några problem. I *Ballong till månen* är det i stället »framför allt det *rollspel* gestalterna ägnar sig åt, som orsakar verkets ontologiska instabilitet« (s. 199). Bl.a. uppträder protagonisten Cyril som både falsk professor och artistimpresario. När kvinnan i en sångduo han lanserar skämtsamt kallar honom »professorn« finner Brundin att detta orsakar förvirring hos läsaren eftersom Cyril ju inte är hennes professor utan hennes impresario. Men ett sådant närmast bisarrt krav på logik torde omöjliggöra i stort sett all språklig kommunikation.

Dan Brundin klargör i sin avhandling att Pär Rådström var en modern författare som med förkärlek lekte med romanformen och gärna gav sig metafiktionen i våld. Han visar också att den samtida kritikens förväntningar på traditionellt berättade romaner kunde leda till missförstånd och att struktureringsprinciper som spatialitet och nodalitet kan diskuteras som komplement till den intrig som trots allt finns. Men alltför

ofta är Brundins resonemang av en art som leder till om inte ontologisk så dock metodologisk instabilitet; som läsare vet man inte riktigt hur man egentligen skall förstå det som sägs. Det finns även en genomgående kritiklös inställning till de auktoriteter som åberopas och en besvärande ovilja att pröva sina egna resonemangs rimlighet. Som helhet står därför avhandlingen på bräcklig och oreflekterad teoretisk grund och lämnar metodiskt åtskilligt övrigt att önska. Det gör att den också får svårt att generera hållbara resultat och insikter.

FD Sten Wistrand. Universitetslektor, Örebro universitet

Som en byracka

Maria Jönsson, *Som en byracka: Självbiografi, estetik och politik i Agneta Klingspors författarskap*
Umeå: Bokförlaget h:ström – Text & Kultur, 2006, 336 s. (diss. Umeå)

Vad hände egentligen med 1970-talets utskälda så kallade kvinnliga bekännelseförfattare i deras fortsatta litterära verksamhet? En del av svaret försöker Maria Jönsson ringa in i avhandlingen *Som en byracka: Självbiografi, estetik och politik i Agneta Klingspors författarskap*. Som undertiteln ger vid handen är det en författarorienterad studie, centrerad kring en självbiografisk problematik å ena sidan, och kring en estetisk å den andra. Den politik som det flaggas för står däremot i bakgrunden.

Avhandlingens syfte uppges vara att analysera hur »metaforen« *»kampen för att ta ordet«* (s. 20) gestaltas och utvecklas över tid i Klingspors skönlitterära författarskap. Utgångspunkten är två frågeställningar som dispositionsmässigt behandlas separat, men som likafullt, menar avhandlingsförfattaren, skall betraktas som nära sammanlänkade. När det gäller den första frågeställningen – »Hur gestaltas kampen för att ta ordet i det självbiografiska projektet?« (s. 20) – står böckerna *Inte skära bara rispa* (1977), *Tryggare kan ingen vara* (1979),

Nyckelroman (1994) och *Framkallning* (1999) i fokus. När det gäller den andra – »Hur gestaltas kampen för att ta ordet i det estetiska projektet?» (s. 20) – är det verk som i huvudsak analyseras novellsamlingen *Köttryckningar* (1990).

Omfångsmässigt ägnas den första frågeställningen ungefär dubbelt så mycket utrymme som den andra. Avhandlingen får därmed en slagsida åt Klingspors så kallade »självbiografiska projekt«, och medelst nedslag i, samt ett flitigt refererande till, framförallt de senaste decenniernas teoretiska diskussioner på det självbiografiska fältet införlivas undersökningen i en självbiografisk forskningstradition. Det är också frågan om Klingspors självbiografiska projekt, som i Jönssons framställning alltså överordnas frågan om det estetiska projektet, som kommer att uppehålla mig i det följande.

Redan inledningsvis gör Jönsson klart att hon inte är intresserad av det biografiska i någon positivistisk eller psykoanalytisk bemärkelse. »Denna studie är varken biografiskt eller psykoanalytiskt orienterad«, skriver hon, och fortsätter: »Det som intresserar mig är hur författaren Agneta Klingspor använder sig av och hänvisar till ett biografiskt material inom ramen för en litterär text.« (s. 24) Efter denna deklaration preciseras studiens undersökningsobjekt ytterligare: »Det jag undersöker är alltså *det sätt* som texten refererar till författarens biografi eller 'Agneta Klingspor', och hur hänvisningarna till det biografiska används i det övergripande projektet att ta ordet.« (s. 24) Likväl konstaterar Jönsson i den nästföljande meningen att »författarintentionen ändå« är »relevant i denna undersökning«: »Även om jag inte söker efter den biografiska personen Agneta Klingspors avsikter så är *författaren* Agneta Klingspor inte möjlig att skära av från texten. Med detta menar jag inte att min tolkning styrs av ett ständigt sökande efter 'författarens avsikt' – däremot att jag laborerar med författarinstanten i tolkningsprocessen.« (s. 24)

Anledningen till att jag dröjt mig kvar, och kommer att fortsätta dröja mig kvar vid dessa

– och andra – preciseringar av undersökningens förhållande till den biografiska författaren beror på att de utgör avhandlingens fundament, och att de blir problematiska. För att anspela på Seán Burkes övergripande resonemang i *The Death and Return of the Author* (1992) leder Jönssons försök att om inte dödförklara så i alla fall sätta författaren utanför texten inom parantes, till att dennes närvaro blir desto mer påtaglig.

Genomgående betonar Jönsson att vad som studeras är text och *inte* liv: »Metoden är textanalytisk« (s. 23); »Mina tolkningar av författarskapet ska förstås som just tolkningar av texter och inte som några sanningar om vare sig Agneta Klingspors liv eller underliggande drivkrafter.« (s. 25) Även om Jönsson själv uttryckligen poängterar att författaren inte går att skära av från texten driver hon försöket att avskärma sig från den biografiska författaren utanför texten så långt att hon upprättar en rad narratologiska distinktioner. I detta avseende betonas att »[f]örfattaren är som jag ser det inte identisk med den biografiska personen Agneta Klingspor och hennes liv«, utan författaren ska endast förstås som »den skapande, redigerande, producerande instansen till texten.« (s. 46) »Författaren« kan, hävdar Jönsson, i sin tur skiljas från »berättaren« – »den som oftast har ordet i Klingspors författarskap« – som kan skiljas från »berättarjaget« – som har ordet när berättaren inte har det. En fjärde berättarinstans som Jönsson urskiljer väljer hon, inspirerad av Kerstin Munck, att benämna »författarjaget«, vilket definieras som »ett jag som befinner sig både i och utanför berättelsen.« (s. 47) Och slutligen, konstaterar hon, finns det ett jag som befinner sig utanför samtliga dessa fyra instanser eller positioner och således utanför texten: »Utanför de fyra positionerna (Klingspor/författaren, författarjaget, berättaren, berättarjaget) finns det jag som texterna refererar till och som omtalas i texten [...]. Detta jag – existerande eller ej – befinner sig utanför texten, och därmed utanför denna analys.« (s. 49)

Dessa teoretiska gränsdragningar visar sig dock när de väl tillämpas på Klingspors texter vara svåra att upprätthålla. Ett belysande exempel är Jönssons sammanfattning av sin analys av hur författaren positionerar sig »inåt« i förhållande till berättaren i *Inte skära bara rispa* (s. 122 f.). »Författaren« sägs här hålla sig »i bakgrunden« för att låta »berättaren tala till synes i egen sak.« »Ändå«, konstateras det, »är den berättelse som berättas lika mycket författarens som berättarens. Författarens sätt att rama in, ordna och redigera i berättarens version ger upphov till en ny berättelse«. Vidare, framhåller Jönsson, försöker »författaren« genom »positioneringen inåt« »tala genom berättaren.« Likväl sägs »författaren« »upprätta en distans mellan sig själv och berättaren«, vilket leder fram till slutsatsen att »författaren tar ordet genom berättaren« samtidigt som »författaren« också »ger [...] berättaren ordet så att berättaren kan uttrycka den historia författaren har komponerat.« Därutöver sägs »författarjaget« ibland avbryta berättelsen för att mer direkt gripa in i texten: »Då och då bryter nämligen en annan röst in i texten – från det redigerande nuet – och korrigerar eller ändrar i berättarens text.« Dessa – och andra – försök att minutiöst reda ut de inbördes relationerna mellan författare, berättare, och författarjag får olyckligtvis till konsekvens att avhandlingen, som annars överlag är skriven på ett lätt och ledigt språk, då och då blir onödigt krånglig, mekanisk och svårgreppbar, vilket är synd eftersom det i viss mån skymmer vad Jönsson vill förmedla; det vill säga hur Klingspor går till kamp såväl med de litterära förutsättningarna att berätta sin livsberättelse som med de genuskodade villkor som en kvinnlig författare måste förhålla sig till om hon vill göra sin röst hörd på det litterära fältet.

Genom att konsekvent uttrycka sitt avståndstagande till den biografiska författaren – vilket de narratologiska distinktionerna jämte de mer explicita deklARATIONERNA alltså är tydliga exempel på – kan man säga att Jönsson, om än

oövertänkt, ansluter sig till den »biografiska bortträngning« som den danske självbiografiforskaren Jon Helt Haarder framhållit som utmärkande för en textcentrerad litteraturvetenskaplig metodologi med rötter i nykritiken, och med förgreningar i strukturalism och poststrukturalism (se hans artikel »Performativ biografisme: Litteraturvidenskapen og det intime liv«, i *Kritik* nr 167, 2004). I detta avseende är emellertid Jönsson långt ifrån ensam i dagens litteraturvetenskapliga forskning. Som goda litteraturvetare skolas vi i hög grad fortfarande in i ett tänkande där den biografiska författaren utanför den litterära texten anses oviktig och kan väljas bort efter behag. Men som alla som är det minsta bekanta med Freud vet, kommer det bortträngda alltid tillbaka på ett eller annat sätt. Till Jönssons försvar kan emellertid anföras hur hon nästan överdrivet klargör vad många annars ofta försöker mörka: att hon eftersträvar att *välja* bort den biografiska författaren, för att istället renodla ett textcentrerat perspektiv.

Men trots Jönssons uttalade strävan efter att genom dessa val undvika att hemfalla åt biografisk positivism, eller att begå referentiella felslut, hamnar hon genomgående i denna belägenhet själv. Om *Tryggare kan ingen vara* konstateras exempelvis att boken »utgav sig för att vara en fiktiv text men lästes som en bekännelse. Så också av författarens egen fader, sådan han gestaltas i böcker som *Framkallning* och *Nyckelroman*« (s. 145). Här finns överhuvudtaget ingen reflektion över textens förhållande till det som ligger utanför den. Tvärtom betraktas gestaltningen av fadern i dessa böcker utan vidare som referentiellt betingad, vilket för övrigt även är särskilt framträdande i den längre analysen av *Framkallning*.

Det finns emellertid en bärande tes i undersökningen som framstår som ännu vanskligare än försöken att upprätthålla strikta gränser mellan de stipulerade berättarinstanserna och i synnerhet mellan texten och det som ligger utanför den; gränsdragningar som av Jönssons analys att döma uppenbarligen inte låter sig

göras, och som går tvärsen mot den utmaning av gränsen mellan liv och text, fakta och fiktion, som Klingspor i sitt författarskap konsekvent uppehåller sig vid. Det gäller den för studien grundläggande argumentationen för att Klingspor i sitt författarskap genomgående arbetar med och förhåller sig till en »biografisk grundberättelse«. Även i detta avseende är det påfallande hur Jönsson omedelbart tar avstånd från det biografiska genom att tillkännage sina förbehåll: »Att jag talar om en grundberättelse betyder inte att jag läser författarskapet biografiskt. Jag är alltså inte intresserad av att säga något om Agneta Klingspor som person, hennes liv och faktiska erfarenheter. Däremot är jag intresserad av hur hennes texter använder sig av och refererar till en grundberättelse om barndom och uppväxt som återkommer i olika versioner.« (s. 45)

Även den biografiska grundberättelse som Jönsson vill lyfta fram och analysera hävdas alltså vara ett rent textuellt fenomen. Men vad består då denna egentligen av? Var går den närmare att lokalisera? Och vad motiverar att den karakteriseras som biografisk?

Litet senare återkommer Jönsson till att närmare diskutera vad hon lägger in i begreppet. Hon hävdar att *Inte skära bara rispa, Tryggare kan ingen vara* och *Framkallning* »hålls samman genom att de bearbetar samma biografiska grundberättelse«, vilket innebär att de »förhåller sig till ett liknande stoff, ett slags biografiskt råmaterial«. (s. 72) Var det biografiska råmaterialet som omtalas egentligen står att finna är dock svårt att komma underfund med. Men Jönsson tycks alltså mena att det finns i texten, och dessutom att det är ett tillräckligt villkor att samma tematik och motiv återkommer och bearbetas i olika versioner i dessa böcker för att man skall kunna betrakta dem som biografiska. »Alla böckerna«, skriver hon, »utgår från en liknande grundberättelse som handlar om ett barn som lever tillsammans med ett syskon och sina föräldrar i en medelstor svensk stad på femtio- och sextiotalet. Familjen lever under torftiga

förhållanden men strävar efter att upprätthålla en ärvd högborgerlig status«, och så vidare (s. 73). Även när det gäller resonemanget om den biografiska grundberättelsen faller alltså Jönsson tillbaka i en oproblematiserad referentiell läsning. Utan vidare diskussion tillskrivs den Klingspor som biografisk person.

När Jönsson på avhandlingens sista sidor sammanfattar sina slutsatser framstår den biografiska grundberättelsen – som här, och på andra ställen, också benämns »den självbiografiska grundberättelsen« – till och med som faktiskt existerande, tillgänglig för Klingspor att ta i bruk i den mån hon vill göra så: »Genom en repetition och lagring av ett antal teman och motiv från vad jag har kallat 'den självbiografiska grundberättelsen' vrider och vänder Klingspor på de självbiografiska generernas möjligheter att gestalta liv.« (s. 280 f.)

När allt kommer omkring förefaller dock den biografiska grundberättelsen som ingenting annat än en efterhandskonstruktion. Snarare än att existera i egen rätt, i väntan på att bli avtäckt och analyserad, tycks den i hög grad vara konstruerad utifrån de upptäckter och iakttagelser Jönsson gjort när hon i backspeglarna överblickat hela författarskapet och dess utveckling.

Denna cirkelbevisföring där det som skall analyseras samtidigt installeras utmärker även avhandlingen i dess helhet, och den kan beskrivas genom att låna några av de formuleringar som Jönsson inledningsvis använder för att utpeka de fallgropar hon i möjligaste mån försökt undvika, men som hon, kan man konstatera, ofrånkomligen trillar ned i. Framställningen färgas genomgående av en »konventionell hermeneutisk tolkningsprincip« som rör sig mellan »del och helhet«, och som därmed inte enbart, som Jönsson skriver, »riskerar [...] att bli självbegränsande eller resultera i cirkelresonemang, där det som ska förklaras förutsätts i undersökningens premisser« (s. 23 f., min kursiv.), utan som de facto *blir* just detta.

Christian Lenemark, doktorand, Göteborgs universitet

Varför män?

Torbjörn Forslid, *Varför män?*

Om manlighet i litteraturen,

Stockholm, Carlsson Bokförlag, 2006, 214 s.

I Torbjörn Forslids nya bok *Varför män?* är boken själva svaret på denna implicit ställda fråga om meningen och nyttan med att studera manliga författare som *just* män. Finns det skäl att söka och undersöka konstruktionen av maskulinitet?

Forslid berättar i inledningen av sin bok att då han presenterade sitt forskningsprojekt på ett högre seminarium för ett par år sedan möttes han av oförståelse. Den ena reaktionen var misstänksamhet mot att forskning kring män, de redan privilegierade, skulle ta tid och pengar från en ännu kämpande feministisk forskning. Den andra reaktionen var »ett roat leende i mungipan«, skriver Forslid. Kanske, antyder han, dolde leendena »en osäkerhet inför de ovana – i vissa sammanhang närmast tabuartade – frågorna om mannens inre liv, om känslorna och drömmarna bakom den yttre fasaden.«

De till synes diametralt olika reaktionerna blottar dock en likartad syn på maskulinitet som det som bara är, till skillnad från det kvinnliga som märks ut som *annat*. Liksom på 1800-talet blir könet liktydigt med kvinnan, medan mannen är människan. Den kulturellt konstruerade maskuliniteten osynliggörs. Genom löjets nedlåtande attityd markeras en gräns för hur vi får se på manligheten. Det är inte tillåtet att se den som konstruerad, och ständigt i kris.

Även om forskningen kring maskulinitet inte har vuxit direkt ur den feministiska forskningen, så kan man ändå se den som en effekt av det tänkande kring kön som feminism och queerteori utvecklats under de senaste decennierna. Inte minst queerteorins poängterande av att såväl kön som genus och sexualitet skapar varandra i ett komplext system av kulturella konstruktioner öppnar för en problematisering av mannen och hans relation till såväl kvinnor som andra män.

Torbjörn Forslid och andra maskulinitetsforskare problematiserar inte bara föreställningen om den naturliga manligheten, utan lyfter framför allt fram att skapandet av manligheten är en kamp som pågår oavbrutet. Till skillnad från feministisk teori ser inte maskulinitetsforskningen manligheten främst i relation till kvinnan, utan i relation till andra män. Maskuliniteten skapas i dikotomin manligt-omanligt.

Torbjörn Forslids bok *Varför män?* är lite av en svensk pionjärgärning i att konsekvent applicera ett maskulinitetsteoretiskt perspektiv på litteratur. Internationellt sett har litteraturvetenskapen kommit långt inom maskulinitetsforskningen, medan det i Sverige och Skandinavien hittills, med några få undantag, varit de historiska och sociologiska bidragen som dominerat. Utifrån dessa omständigheter framhåller Forslid litteraturen som ovanligt lämplig för »mer specifika studier av manliga roller och betenden«. Med en hänvisning till Martha Nussbaum menar han att just skönlitteraturen besitter den komplexitet och »tätthet« som krävs för en mer nyanserad diskussion av mänskligt agerande.

Forslids bok säger sig vilja följa »manlighetens förvandlingar i modern svensk litteratur«. I själva verket är det ett ganska tydligt begränsat fokus på litteratur från 1980 och 90-talen, som t.ex. Peter Kihlgård, Jan Guillou, Torgny Lindgren, Torbjörn Flygt, Jacques Werup och Jan Myrdal. Just på grund av att det finns så lite skrivet om maskulinitet inom litteraturvetenskapen hade det varit roligt att få veta mer om Forslids urvalskriterier. Som det är nu får vi bara anta att det är fråga om litteratur som har intresserat honom.

Att urvalet är så begränsat till nu levande författare gör att det inte finns någon idé om att teckna en historisk bakgrund eller utveckling av maskuliniteten. Däremot kan man se Forslids kapitelteman som en slags smygkronologi över mannens åldrar, från barn till gammal. Inom ramen för dessa teman vill Forslid särskilt fokusera rörelsen mellan ensamhet och gemenskap, mellan inre och yttre liv, med am-

bitionen att tränga bakom de entydiga klichéartade bilderna av mannen.

Just ensamheten spelar en stor roll i P.O. Sundmans författarskap »den svenska litteraturens mest utpräglade 'mansförfattare'«. Där finns berättelserna om de norrländska jagande männen, vars ambivalens mellan ensamhet och gemenskap spelas ut i komplicerade etiska turer bland jaktlagets medlemmar. Men framförallt i berättelsen om ingenjör André och hans fatalt misslyckade nordpolsfärd kommer Sundmans misstro mot teknikerns kyliga rationalism fram.

Forslid lyfter fram hur Sundman markerar att Andrés vetenskaplighet inte bara är naiv och felaktig, utan livsfarlig i sin blinda självtillräcklighet. Romanens, och senare även filmens, drama ligger i att de två andra expeditionsmedlemmarna någonstans vet detta men ändå följer André på denna självmordsexpedition, därför att andra värden, som manlighet och homosocial gemenskap, står på spel.

Mansbilden förändrades under slutet av 1800-talet. Tidigare var intellekt och mognad manlighetens främsta signum. Under seklets gång kommer fysiken att ställas i centrum och ett nytt mansideal som premierar kraft och driftskontroll växer fram. Manlighet förbinds därefter med hårdning och askes, och bergsklättring och idrottande växer fram som särskilt maskulina aktiviteter. I förlängningen av detta fanns upptäcktsresandet som en yttersta pol av manlighet. Det var ensamt, hårdande och samtidigt innebar det en möjlighet att sätta sitt avtryck på jungfrulig mark i västerlandets namn, med alla dess implikationer av sexualitet och rasism. Forslid visar övertygande hur Sundmans *Ingenjör Andrés luftfärd* kan förstås som en enda lång nedmontering av detta mansideal.

Man kan se Ingenjör André som en 1800-talets förstudie till den myt om machomannen som senare skulle växa fram i början av 1900-talet. I kapitlet »Machomän om natten« skriver Forslid om hur även författare som Guillou och Hemingway tematiserar machoidealets

sprickor. Även detta ideal har sina klassmarkörer, påpekar Forslid. Blir det alltför renodlat kroppsligt som hos Stallone blir det en lågklassmarkör, medan medelklassmannen bör ha en dos känslomhet och intellekt för att passera som godtagbar machohjälte.

Jämförelsen mellan Guillou och Hemingway är givande och visar inte minst att även machoidealet förändrats under det halvsekel som gått mellan de olika texterna. Hemingways manskildring är »enkönat kvinnofientlig« skriver Forslid. Forslid menar att hos Hemingway är det kvinnan som utgör hotet mot mannens maskulinitet, på ett sätt som inte alls förekommer hos Guillou. Denna historiska förskjutning hade varit intressant att få mera belyst. Vad säger den om maskulinitetens förändring under 1900-talet?

Ett genomgående problem i Forslids bok, som blir extra tydligt just i kapitlet om Hemingway, är att han håller en väldigt låg teoretisk profil. Det finns ett teoretiskt kapitel i början av boken »för den specialintresserade läsaren« och mycket av diskussionen med andra forskare är förlagd till noterna. Det är säkert en förlagspolitisk vilja som ligger bakom, och man skulle önska att teorin skulle kunna finnas där ändå utan att synas. Men Forslid lyckas inte alltid få den med sig och i Hemingwaykapitlet blir den intressanta analysen kvar i noterna, utan att riktigt ge återklang i brödtexten.

Bokens bästa kapitel är annars »Mannen i Malmö«. Där integrerar Forslid ett klass- och könsperspektiv på ett utmärkt sätt. Malmö framträder som en litterär stad i egen rätt, där arkitektur, språk och klass har sina benhårda skiljelinjer. Som en spegling av klass och könsdikotomierna blir industristaden Malmö arbetaren och mannen mot utbildningsstaden Lunds intellektuella feminisering. Genom hela kapitlet lyfter Forslid fram klassens tydliga del i identiteten, där manlighet stavas helt annorlunda i arbetarkulturen än i medelklasskulturen. Torbjörn Flygts klassresenär lämnar den fysiska brutalitetens maskulinitet och byter den mot att

»'vara intressant'« men tycker sig aldrig hitta fram. Lika lite som Jacques Werup, borgarbar-net vars omfamning av skånskans diftonger tjänade som ett kamouflage bland fotbollsplanens arbetarpojkar, någonsin lyckas frigöra sig ur sin kameleontiska identitet. »Ormtungan i språket« är hans konkreta uttryck för en specifikt skånsk erfarenhet av den dubbelhet och hemlöshet som följer på varje försök att överträda gränserna för klass och kön.

Med sin bok ger Forslid dessa författare en helt ny tolkningsram och öppnar samtidigt upp för maskulinitet som ett angeläget forskningsfält inom litteraturvetenskapen.

FD Claudia Lindén, Södertörns Högskola

Älskad och förnekad

Birgitta Theander, *Älskad och förnekad: Flickboken i Sverige 1945–65*

Göteborg: Makadam, 2006. 503 s. (diss. Lund)

Väcker namn som Puck, Fröken Sprakfåle, Lotta, Kulla-Gulla och Kitty omedelbara förväntningar?

Har titlarna *Ulla blir reporter*, *Malin, skyarnas drottning*, *Kerstin går till sjöss*, *Hanne och hotelltjuven* samt *Jössa Långben – nomadlärarinna* något gemensamt förutom att de inte verkar skildra flickor som endast bryr sig om en trång hemsfär? Ur Birgitta Theanders digra register i doktorsavhandlingen *Älskad och förnekad: Flickboken i Sverige 1945–65* kan man utläsa att samtliga ovannämnda flickböcker skrevs under pseudonym, av män. Det är ett av många tankeväckande faktum i Theanders undersökning av flickbokens väsen, men i detta fall ett som inte får något större spelrum i hennes analys.

Flickboken är en litteraturkategori som fått ett klivet bemötande. Den har älskats och slukats av generationer av kvinnliga läsare, samtidigt som dess status vacklat under decenniernas lopp. Flickboken har kallats sentimental,

sötsliskig och snömos. Under de samhällskritiska 1960- och 70-talen tynade den bort efter att i årtionden ha varit en oslagbart populär genre. Flickboken antogs vara indoktrinerande och upprätthållare av en förlegad genusrepertoar och ersattes därför av moderna förmodat genusneutrala ungdomsromaner.

Under 1990-talet blev det åter aktuellt att betona prefixet flick- inom olika discipliner. Flickforskningen, som omväderar tidigare uppfattningar om flickspecifika drag, gjorde sig gällande inom områden som sociologi, kulturstudier och litteraturvetenskap. Theanders doktorsavhandling skrivs i denna anda av uppvärdering och engagemang för en tidigare förbisedd kategori.

Marika Andræ har förtjänstfullt undersökt flickboken under perioden fram till 1945, med betoning på könskonstruktion i flick- respektive pojkböcker. Theander ägnar sig åt efterföljande 20-årsperiod, 1945–65. Där översiktsverk presenterar genren som borttynande eller utdöd visar Theander att efterkrigstidens flickbok i själva verket är livskraftig och inte passar in i de svepande generaliseringar som avser att kontrastera den mot moderna ungdomsromaner. Den sena flickboken bör istället, anser Theander, betraktas som en föregångare till ungdomsboken. Detta bland annat genom det flitiga bruket av jag-berättare och den psykologiska utformningen som tidigare tillskrivits ungdomsromanen, men som Theander visar även präglar flickböckerna.

Theander är nitisk och har läst samtliga 1022 titlar som utkom under den undersökta perioden. Hennes målsättning är att kartlägga hela perioden i motsats till tidigare forskning som endast stöder sig på ett urval förmodat representativa verk. Theander menar att fokuseringen på ett sporadiskt urval har snedvridit bilden av periodens flickbok. Detta lyckas hon övertyga om i viss mån. Det givande med en bred undersökning som denna är att den rubbar tidigare föreställningar genom att omfokusera. Problemet är däremot att skapa representativa

resonemang. Theander hemfaller till att vara försvarsadvokat för flickboken. Hon var hängiven flickboksläsare på 1960-talet och utgår delvis från sina tidiga läsupplevelser och minnet av det fängslande i flickböckerna, vilket är både ett risktagande angreppssätt och en pikant krydda.

Theanders metod är inte kvantitativ, menar hon själv. Hennes kartläggning är avsedd att vara ett dataregister och en minnesbank över det lästa. Trots detta återknyter hon i sin argumentation till procenttalen som baseras på kartläggningen som ett slags »siffrorna har sista ordet«-strategi: »En av de vanligaste föreställningarna om flickboken är att den skildrar en idyll. Den handlar om oskyldiga yrhätteputs och romantiska drömmar. [...] Några andra bekymmer än om hon ska klara geografiprovet och vad hon ska ha för klänning på lördag rymms inte i hjältinnans lilla ljuslockiga huvud. – Den här bilden är felaktig. I mitt undersökningsmaterial tar 46 % av flickböckerna upp allvarliga problem«, konstaterar Theander.

Trots att de siffror hon stöder sig på inte är exakta ger de fingervisningar om tendenser i materialet. Att argumentationen stöder sig på statistik fungerar då resonemanget hålls på ett generellt plan, men blir ett trubbigt redskap i detaljdiskussioner. Statistiken berättar att författarna är till 85 % kvinnor, omslagen består i 74 % av en flicka eller flera, 62 % av titlarna innehåller flicknamn eller angivelse om att boken handlar om flickor. Endast en femtedel av böckerna är långserieböcker. Marknadsdominerande är B. Wahlströms förlag men sammanlagt ger 42 förlag ut flickböcker, vilket skvallrar om vidden i efterfrågan av flickböcker.

Theander strukturerar avhandlingen genom att bemöta typiska föreställningar om periodens flickbok. Det gör hon synnerligen detaljerat och styrker sina påståenden med innehållsåtergivning och citat som har en utmattande effekt och ställvis skymmer argumentationen. En diskussion om varför nidsbilden av flickboken dominerat vore spännande, men Theander kon-

centrerar sig mer på kartläggning än på kontextualisering. Syftet med avhandlingen är att beskriva flickboken, visa på missuppfattningar och lyfta fram förbisedda drag. Textanalys, kontextualisering i historisk samtid samt återkoppling till flickforskning är hennes huvudsakliga analysredskap.

En förutfattad mening om flickboken hon punkterar med hjälp av statistik är »sex och död«-tabu. Döden förekommer faktiskt oftare än de rödhåriga hjältinnor som länge ansetts vara flickbokstypiska. Att siffrorna bygger på antalet titlar och inte på upplagestorlek snedvrider förstås representationsdugligheten. Vissa titlar har spritts i massupplagor och därmed i högre grad varit stilbildande, bland annat en del med rödhåriga hjältinnor. Det material som undersöks är den sena flickboken, medan de föreställningar om kategorin som Theander polemiskt tar avstamp i har uppkommit redan kring den tidiga flickboken, som hon inte inkluderar statistiska data om. Fördomar om genren förekom även i de tidiga flickböckernas samtid. Dessa schablonuppfattningar leker kvalitetsförfattare med i sina flickböcker, som Astrid Lindgren i *Kati i Amerika* 1951 eller Claque/Anna Lisa Wärnlöf i *Pellas bok* 1958. Med andra ord spelar det inte så stor roll att de rödhåriga hjältinnorna inte är mer än en viss procent i materialet, om detta inte problematiseras. Statistik som dominerande argumentationsmedel är således inte tillräckligt. Det skulle vara angeläget att belysa mekanismerna bakom schablonbilderna av genren och hur de har uppstått.

En föreställning om den efterkrigstida flickboken som Theander angriper är idyllen, som enligt henne överskuggas av teman som krig, rasism, klassklyftor, alkoholism, önskad graviditet, ungdomskriminalitet, skilsmässa, sjukdom och död. Frågan är om dessa teman ändå inte lindas in i idyll. Den allenarådande kärleken visar sig rymma variationsrikedom – som homosexualitet eller flicksvärmeri – samt ha en mer undanskymd roll än väntat. Yrkesdrömmar och vardagsslit förekommer jämsides med

drömmen om kärlek. Inte heller hemsfären som typisk skådeplats håller. Här finns pojkbokstunga äventyr, deckarintriger och resor till exotiska platser, men som Theander påpekar bör inte pojkboken vara något rättesnöre för flickbokens kvalitet.

Under den tid som undersöks slog ungdomskulturen igenom med jazz, rock och fritid. Detta avspeglas inte nämnvärt i flickboken. Ungdomskulturen objektifierade ofta flickan, vilket var ett bakslag för frigjordheten. Därför är inte ungdomskultur aktuellt i en genre som utgår från flickstyrka, eller med ett senmodernt uttryck flickmakt, det vill säga starka subjekt som kombinerar traditionella flickegenskaper med utåtagerande. Det som håller samman periodens flickbok är det personliga sökandet, att finna sig själv och pröva sina moraliska gränser. Flickboken har också beskrivits som humorlös, vilket strider mot Theanders personliga läsminnen. Hon menar att ungefär 25% av böckerna är humoristiska, bestående av situationskomik och verbal humor, där ett lättsamt självvironiskt grepp bekant från Merri Viiks & Ester Rignér-Lundgrens Lotta-böcker dominerar. Uppfattningen om flickboken som fadd sörja ifrågasätts av den rikedom av allusioner till kulturarvet som förekommer. En uppvärdering av vardagens estetik finns med, som en estetisering i form av flickans förhållande till klänningar, ett ämne som vore värt en studie i sig. Theander diskuterar även föreställningar om flickaktighet genom att kommentera fångenskapsmetaforik samt myter i förvandling. Här lyfts både Askungesagan och Drakdödar-sagan fram.

Småningom glider diskussionen över till att omfatta aspekter som språkdräkt och litterär kvalitet för att utnyttja i en kommentar om böckernas betydelse för läsekreten. Theander ringar in flickbokens svårfångade särprägel, det hon kallar en atmosfär eller attityd. Den byggs upp av ett lugn i framställningen, bland annat inleds böckerna sällan in medias res. Inriktningen på reflektion och analys tillsammans

med detaljskärpan bidrar till lugnet. Det som särskiljer flickböckerna från pojkböckerna är inifrånperspektivet där huvudpersonens tankar och känslor är bärande.

Avhandlingen inkluderar många utländska titlar, en har rentav fått pryda omslaget, Betty Cavannas *Going on Sixteen* (1945)/*Snart sexton* (1948). Drygt hälften av materialet består av svenska originaltitlar. Resten är översättningar från främst engelska, danska och norska. Trots detta kontextualiseras inte de utländska verken genom hänvisningar till internationell flickboks-forskning (som Cadogan och Craig 1976, Reynolds 1990, Fosters och Simons 1995, Mitchell 1995). Theander problematiserar inte heller det faktum att en betydande del av materialet är översättningar. Särskilt eftersläpningar gällande det översatta materialet är viktiga att notera, som att *Nancy Drew/Kitty* skrevs under 1930-talet men översattes till svenska först på 1950-talet. Inkluderandet av översättningar ger onekligen en slagsida. Birgitta Järvstads *Väg mot imorgon* (1961) som anses vara den första svenska ungdomsroman som skildrar ett samlag, ställs mot en dansk flickbok som tar upp ämnet, vilket inte innebär att Järvstad inte var först i Sverige.

Älskad och föraktad för en sparsmakad dialog med tidigare flickboks-forskning. Helst borde en samlad diskussion ha fått inleda för att tydligare visa vad som redan gjorts. Nu är polemiken för grovt vinklad. Samtliga tidigare forskarinsatser och kritikerbedömningar avfärdas som felaktiga. Fullt så onyanserad som Theander påstår är nog inte den tidigare behandlingen av flickboken. Theanders egna slutsatser görs mer iögonenfallande genom att kritiken av flickboken framställs som kompakt snedvriden. Men i själva verket skulle hennes argumentation inge mer respekt om dialogen med tidigare forskning varit mer balanserad. Exempelvis förekommer den direkta forskarföregångaren Marika Andræ förbluffande sporadiskt, vilket ger intryck av att det fanns ett tvärt glapp mellan flickboken före och efter 1945, vilket

knappast är fallet. Detta ryckiga samtal med forskarkollegor skapar en trovärdighetsklyfta i avhandlingen. Särskilt saknas kommentarer om den genuspolitiska agendan och möjligheten att göra motläsningar. Eftersom den tidigare forskningen, både nationellt och internationellt, har uppmärksammat sådana möjliga lässtrategier vore det på sin plats att kommentera sättet att läsa även dessa flickböcker på. Detta grepp användes inte minst av de forskare och flickboksläsare som skrev *Om flickor för flickor: Den svenska flickboken* (1990), som är en klar föregångare till denna undersökning.

Trots dessa invändningar är Theanders undersökning uppslagsrik. Den sätter fingret på en rad föreställningar om en genre och belyser därmed indirekt hur det litterära kretsloppet fungerar. Theander polemiserar mot uppfattningen att grundförutsättningen för flickboken är att flickan framställs som det andra könet, som Birgitta Josefsson menar i sin enligt Theander »principiellt negativa flickboksanalys« i *Kvinnornas litteraturhistoria* från 1983. Theander menar att flickboken med sin självklara lojalitet med flickan i själva verket visar att flickan är frigjord och gör genren till stärkande läsning. Flickbokens värde ligger i dess bredd, men även i de egenskaper som gör den till just flickläsning. Här florerar en flickrumskultur full av möjligheter till identitetsstärkande övningar, personliga relationer, skapande, förtrolighet, humor, erotik och moraliska ställningstaganden samt en förbluffande mångfald i ämnesval som borgar för en flickbild sprakande av diversitet. Inte minst framgår det att flickboken framhåller att det är viktigare att finna sig själv än att finna den rätte.

Birgitta Theander menar att flickboken dog på 1960-talet. Men lever den inte kvar under genusneutralitetens täckmantel i ungdomsromanen? Skymtar den inte fram i senmoderna Bridget Jones-hjältinner inom kategorin »chick lit«? Theanders synliggörande av bortglömda drag tyder på att flickboken var en långt mer inflytelserik genre än man tidigare har velat er-

känna. Avhandlingen är späckad av fakta som vore värda vidare granskning och som säkerligen vidareutvecklar uppfattningen om flickbokens betydelse.

FD Mia Österlund, *Abo Akademi*

Henrik Ibsen and the Birth of Modernism

Toril Moi, *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism: Art, Theatre, Philosophy*

Oxford: Oxford University Press, 2006, 396 s.

År 2006 firades 100-årsminnet av Henrik Ibsens dramatiker- och teatergärning. Den uppmärksammades med uppsättningar av Ibsens dramer på teatrar och i teve, seminarier och konferenser på universiteten och utgivning av flera böcker. Till de akademiker som lyckades bli färdiga med många års arbete just i tid till jubileet hör Toril Moi. *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism* publicerades detta minnesår, men först i norsk översättning, med titeln *Ibsens modernisme*. Född och uppvuxen i Norge, och nu professor i litteraturvetenskap vid Duke University, är Moi mest känd för feministiska teoristudier, som *Sexual/Textual Politics* och *Simone de Beauvoir: The Making of an Intellectual Woman*. När hon i senaste boken väljer att ägna sig åt en norsk kulturikon, som också sökte en internationell kontext, ger hon sig delvis ut i ny terräng, i och med den kulturhistoriska exposé i 1800-talet som bildar grund för läsningen av Ibsens dramatik.

Den bild som Moi inledningsvis presenterar av Henrik Ibsen är diametralt olik den hyllade författare och teaterman man möter i verk skrivna och utgivna i ett nordiskt sammanhang. Hon introducerar en dramatiker som inte fått det eftermäle han förtjänar och som betraktas som ganska ointressant. I internationella akademiska kretsar har Ibsen en position som kan betecknas som ambivalent; medan det är oom-

tvistligt att hans dramatik representerar teatermodernismens början anses han själv inte vara modernist. Därigenom blir han en konstnär som på en gång är viktig och oviktig för modernismens teori och historia. Denna prekära situation vill Moi göra något åt. Ibsen ska upprättas och få en ny position bland de anglosaxiska litteraturvetarna. Hon går till verket genom att frigöra Ibsen från den tolkningstradition som fixerar honom som författare av exalterade versdramer som utvecklas till att bli samhällsdebattör, varpå hon visar att Ibsen var en estetiskt medveten och nyskapande tänkare. Det är en traditionell kanoniseringsmetod: den manlige författaren blir geniförklarad genom att göras till teoretiker och filosof.

Tidigare försök att rädda Ibsen från 'tendenslitteraturens träskmarker' har till stor del gått ut på att betona den poetiska visionen i hans dramer. Hegelianska, mytiska eller metaforiska läsningar har öppnat Ibsens dramatik för metafysiska anspråk som vanligtvis reserveras för författare av Shakespeares dignitet. Det har också fört med sig att de kvinnliga karaktärerna i hans dramer har tolkats symboliskt och blivit bärare av frågor av tidlös, universell karaktär. Samtidigt har formen oftast förbisetts i sådana läsningar. Moi däremot framhåller en medveten och självreflexiv form som bidrar till meningskapandet. Hon behåller kontakten med debatten i Ibsens samtid men ser dramatiken som del i en estetisk och filosofisk diskussion. Tendenser som ofta hänförs till samhällsdebatten, äktenskapsproblematiken och den nya kvinnorollen omformas och underordnas en diskussion om idealistisk och modernistisk estetik.

Metaperspektivet på Ibsens dramatik integreras i en undersökning med ett brett upplägg. I bokens första del demonteras och granskas den modernistiska ideologi som ligger till grund för bilden av Ibsen som tråkig realist utan förmåga till metateatral reflektion. Därefter finns en biografisk genomgång för att ringa in Ibsens personliga plats i 1800-talets norska och kontinental kultursammanhang. Så följer en redo-

görelse för idealismens utveckling och dess betydelse som estetisk norm, från tysk romantik till sen 1800-talsrealism, samt för Ibsens interaktion med tidens visuella och teatrala teknologier. I de nästa två delarna står Ibsens dramatik i centrum, men även några dikter används för att spåra hans estetiska utveckling. Studien är uppbyggd med en näst intill perfekt dramatisk kurva, där handlingen genereras av Ibsens konfliktfyllda förhållande till idealismens ideal. Peripetin är förlagd till *Kejsar og Galilæer* (1873), det drama som Ibsen själv ansåg vara sitt huvudverk, något som Moi instämmer med, i meningen det mest centrala för förståelsen av hela produktionen. Trots att idealistiska tendenser finns kvar, diskuterar Ibsen i detta drama tro och skepticism på ett sätt som visar medvetenhet om idealismens absoluta bankrutt. Det mest intressanta partiet i Moïs bok är läsningen av den svit »modernistiska mästerverk« som inleds med *Et dukkehjem* (1879) och avslutas med *Fruen fra havet* (1888). I dessa dramer, menar Moi, behandlar Ibsen idealismen med ironiska grepp eller visar att den medför en destruktiv hållning. Det som stiger fram ur idealismens ruiner är en språklig skepticism som inte heller är hållbar. En dialog där yttrande och handlande inte stämmer överens och karaktärer som inte vågar möta varandra visar hur skepticism och »själv-teatralisering« förstör kärleken. Mot det prövar Ibsen att ställa representationer av det vardagliga, med äktenskapet som främsta figur. Kvinnans situation i detta framställs som avgörande för modernismens väg.

Et dukkehjem blir i Moïs läsning ett avfärdande av Hegels konservativa förståelse av kvinnans roll i äktenskapet och i familjen. Via Wittgensteins berömda kommentar att kroppen är själens spegel, och genom att lyfta fram de olika sätt som karaktärerna betraktar Nora på när hon dansar sin berömda tarantella, argumenterar Moi för att dramat är revolutionerande i sin syn på den uppträdande kvinnans kropp. Men framför allt är *Et dukkehjem* ett drama som frågar sig vad det kostar för två mo-

derna individer att bygga en relation baserad på frihet, jämlikhet och kärlek. Den frågan återvänder Ibsen till i alla de följande dramerna, men mest intensivt i *Fruen fra havet*. För Ibsen är kärlek bundet till tro på mänskligt språk och kommunikation, och att betvivla språket är att sätta sig själv i exil från mänsklig samvaro och kärlek. Just frågan om hur vi kan älska varandra i en värld där språklig kommunikation är opålitlig är det som gör Ibsens dramatik aktuell i våra postmoderna dagar, skriver Moi. Det är också anledningen till att Ibsens undersökning av äktenskapet och kvinnans situation är intressant för vår förståelse av moderniteten.

En av Moïs huvudpoänger är att tidigare studier av Ibsens dramatik varit förblindade av den modernistiska ideologi som sett realismen som modernismens bortstötta andra. Oppositionen får som konsekvens att realism framstår som en naiv och historiskt passé riktning, oförenlig med modernistiska formexperiment. De teoretiska ramar hon själv drar runt sin studie bygger emellertid också på föreställningen om en utveckling och ett brott. I hennes motsatskonstruktion heter förutsättningen för modernismens födelse idealismens död. Moi gör stor sak av sin 'nyupptäckt' att idealismen påverkade de estetiska normerna genom hela 1800-talet men slår in öppna dörrar när hon påpekar att idealismen inte dog tillsammans med romantiken. Att den lever kvar i 1800-talets realism är åtminstone de flesta som läst en termin litteraturvetenskap medvetna om. Riktigt hur idealismen manifesteras i denna litteratur kan dock vara svårt att få grepp om i litteraturhistorieböckerna, men Moïs genomgång av idealism som estetisk norm och litterärt uttryck är uttömmande och klagörande.

Henrik Ibsen and the Birth of Modernism är fascinerande läsning där alla bitar faller på plats under Ibsens brottningsmatch med idealism och modernistisk skepticism. Strävan efter helhet och symmetri producerar dock resonemang som ibland får mig att vilja protestera högljutt. Moi ser till exempel modernismen

som kvinnans befriare. Särskilt kvinnorna hade allt att vinna på modernismens seger över idealismens krav på en idealiserad representation av kvinnor, sexualitet och kärlek, skriver hon i bokens tredje kapitel. Det är en anakronistisk och förenklad syn som tyder på att Moi snärjt in sig i sitt starkt dikotomiska teoretiska nybygge. Någon plats för en tredje slagskämpe bland idealismens och modernismens härförare på det moderna genombrottets slagfält finns inte. De intellektuella och skrivande kvinnor som deltog i diskussioner både om estetiska ideal och äktenskapet är utelämnade i hennes historieskrivning. Utan tvivel kan Ibsens dramatik från *Et dukkehjem* och framåt läsas emancipatoriskt, och många kvinnor i 1800-talets slut såg också att dramat föreslog nya möjligheter både på scenen och socialt. Generellt kan dock knappast den modernistiska och, med Moïs vokabulär, proto-modernistiska estetiken och dess konstyttringar betraktas som en kvinnornas frihetsrörelse. Det moderna genombrottets motstånd mot idealismens religiöst färgade moral ingick i en biologisk och nihilistisk diskurs, som snarare än att främja bilden av kvinnor som intellektuella, självständiga individer betonade dem som sexuella varelser. Att kvinnosakens kvinnor, författare och konstnärer, fanns på båda sidor om det streck Moi drar mellan modernism och idealism talar för att modernismen inte kan ta åt sig äran för kvinnors ökade möjligheter under modern tid. Inte heller 1900-talsmodernismens formalism gav kvinnor några ökade möjligheter. Snarare blev kvinnan tillsammans med masskultur och socialrealism ett tecken för modernismens bortstötta, orena andra. I litteraturen, konsten och teatern blev också representationerna av henne ofta distanserade och fragmentariserade.

Moïs breda kulturhistoriska upplägg bereder plats för sammanhang och influenser för Ibsens dramatik som vanligen inte uppmärksammas. Hon utgår från att Ibsen ursprungligen ville bli målare och finner det därför relevant att undersöka hur Ibsens visuella föreställningsvärld såg

ut. Hon upprättar bland annat ett samband mellan måleri och teater genom att diskutera Diderots och Lessings estetiska teorier och skådespel. Panoramat, attityder och tableaux vivant var alla centrala konstformer inom den europeiska kulturgemenskap som Ibsen tillhörde. *Moi* visar hur många spår av denna visuella kultur man kan finna i Ibsens dramatik. Detta sammanhang tillsammans med fokuseringen av teatralitet och metateatrala grepp väcker en förväntan om en performativ läsning av dramerna, men istället behandlar *Moi* dem i huvudsak som litterära dokument, ur vilka hon utläser en filosofisk och estetisk diskussion. Hon håller sig emellertid inte konsekvent till denna läsart, utan glider ibland över i en läsning som tar hänsyn till att Ibsen var teaterpraktiker och att dramerna var avsedda att iscensättas. När hon analyserar *Vildanden* (1884) och beskriver scenbilden med loftet som ett fotografiskt negativ av det vindsrum som finns i förgrunden, läser hon dramat ur en tänkt åskådarposition. Några sidor senare följer en språkfilosofisk argumentation kring den svårighet att skilja mellan ett bokstavligt språk och ett metaforiskt som Gregers Werle försätter Hedvig i. Resonemanget bygger på en analys av dramatexten

som knappast tar hänsyn till vilka tecken som är dominanta eller vad som kan uppfattas från en åskådarposition. Något som späder på förvirringen är att *Moi* också, utan att kommentera det, kastar sig mellan att tala om Ibsens dramer och hans teater. Emellanåt blir det alltså oklart om hon grundar sina resonemang på litterära artefakter eller uppsättningar av dramerna och reella omständigheter kring föreställningarna.

Trots de problem analysförfarandet och de teoretiska ramarna för med sig erbjuder denna grundliga och välskrivna studie engagerande läsning, som till stora delar ger en ny bild av Ibsens författarskap. De observationer som *Moi* gör om de visuella influenserna, de metateatrala greppen och de kvinnliga karaktärernas funktion hos Ibsen öppnar för nya tolkningar och iscensättningsmöjligheter. Att hon lyfter fram idealismen som den betydelsefulla normen var under 1800-talet, och framhåller sambandet mellan perioden 1870–1914 och den period vi vanligen kallar modernism bereder också väg för nya läsningar, inte bara av dramatik utan också av andra genrer. Och Ibsen – ja, han framstår faktiskt som en något intressantare och mer betydelsefull man än tidigare.

FD Birgitta Johansson, Göteborgs universitet

Skribentinformation

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

Texter skickas som bifogade dokument via e-post till tidskriftens adress: tfl@lit.gu.se. 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).

Plusgiro 63 90 65-2

IBAN: SE47 9500 0099 6034 0639 0652

BIC: NDEASESS.



»kanonanhängarna behandlar litteratur, konst och kultur på exakt samma reifierande sätt som deras ideologiska fränder behandlat alla andra samhällsinstitutioner: som saker som kan föras ut på marknaden att privatiseras, utan tanke på att de utgör nödvändiga fästpunkter i den levande, pågående och sig själv alltid förnyande tradition som kallas samhället. Ty samhället behöver en kanon, och denna kanon finns alltid så länge samhället finns.« (Stefan Jonsson, »Kanon och kanoner. En e-postdiskussion«)