



TTT

Baroeken för Baroeken
2006

Kerna Baroeken

Baroeken som engångs
Vecket epigammiter marginella
Baroeken skning för 2006
Baroeken och Baroeken - Baroeken
Baroeken västra Gusilla - Baroeken
Baroeken i medeländet - Baroeken
Baroeken Nedstortad angel

Baroeken

TfL

Tidskrift för litteraturvetenskap

Redaktör och ansvarig utgivare: Ann Öhrberg

Redaktion: Anna Cullhed, Otto Fischer, Daniel Sävborg och Ann Öhrberg

Ekonomi: Mattias Pirholt

Prenumeration: Henrik Wallheim

Recensioner: Linn Areskoug, Gunnel Furuland, Anna Grettve och Sofi Qvarnström

Temareddaktör: Nils Ekedahl

Adress: Tidskrift för litteraturvetenskap

Litteraturvetenskapliga institutionen

Box 632

751 26 Uppsala

e-post: tfL@littvet.uu.se

Bidrag på upp till 37 000 tecken inklusive mellanslag. Bidragen levereras i utskrift till redaktionen samt som e-postbilaga (helst i rtf-format) till tfL@littvet.uu.se. Noter bör vara samlade i slutet av artikeln och utformade så att separat litteraturförteckning inte behövs. Titlar och citat bör vara väl kontrollerade. Datera alla manuskript och avsluta dem med ditt namn och adressuppgifter samt en kort formell författarpresentation. Korrekturändringar kan inte göras mot manuskriptet. Redaktionen ansvarar inte för obeställt material. Den som skickar material till TfL anses medge elektronisk lagring och publicering.

Prenumerationsavgift för hel årgång om fyra nummer är 180 kronor, för studerande 140 kronor. Lösnummerpris 75 kronor, dubbelnummer 100 kronor. Nummer ur äldre årgångar, 1997 och tidigare, 25 respektive 40 kronor. Prenumeration och lösnummer beställs från redaktionen genom inbetalning på postgiro 63 90 65-2.

För utrikes betalningar (samma pris):

IBAN: SE47 9500 0099 6034 0639 0652

BIC: NDEASESS

TfL utges av Föreningen för utgivande av Tidskrift för litteraturvetenskap, Lund. Medlemskap kan erhållas mot en avgift av 10 kronor.

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

TfL utges med bidrag från Vetenskapsrådet.

Grafisk formgivning (omslag): Mia Frostner

Grafisk formgivning (inlaga): Hanna Hård

Tryckning: Fyris-Tryck AB, Uppsala.

ISSN: 1104-0556

TfL

Tidskrift för litteraturvetenskap
Trettiofemte årgången ~ Nummer 1 2006

Tema: Barock

- Barocken – än en gång 3
Inledning
(Nils Ekedahl)
- Vecket, epigrammet, marginalen 10
Några nedslag i den internationella barockforskningen runt år 2000
Anders Cullhed
- Tårar och emblematik 27
Barocka drag i William Shakespeares *Titus Andronicus*
Anna Swärdh
- Om folkbokens vackra Grisilla 45
Bokhistoria, dygdemoral och erotik
Lars Burman
- Miscellanea
- Det kodade meddelandet 62
Metaforisk interaktion och dödslängtan
i Per Olov Enquists *Nedstörtad ängel*
Axel Englund

Recensioner

- 79 Magnus Fernberg
Kåseristil
Göteborgsstudier i nordisk språkvetenskap
(Anna-Lena Carlsson)
- 83 Sara Kärrholm
Konsten att lägga pussel
Deckaren och besvärjandet av ondskan i folkhemmet
(Lars Wendelius)
- 86 Lars Lönnroth
Ljuva karneval!
Om Carl Michael Bellmans diktning
(Annie Mattsson)
- 89 Kristina Persson
Svensk brevkultur på 1800-talet
Språklig och kommunikationsetnografisk analys av en familjbrevväxling
(Petra Söderlund)
- 93 Birthe Sjöberg
Den historiska romanen som vapen
Viktor Rydbergs Fribytaren på Östersjön och hans ungdomsjournalistik
(Henrik Wallheim)
- 98 Medverkande i detta nummer

Barocken – än en gång

Inledning

Varför ett nummer med barock som tema? Frågan är inte enbart retorisk. Inom en akademisk disciplin som i allt högre grad domineras av den moderna och postmoderna epokens litteratur finns det säkert en och annan som reser frågan på allvar. Finns det skäl att uppmärksamma barockens litteratur och finns det verkligen något nytt och väsentligt att säga om den? 3

I egenskap av temareaktör för detta nummer vill undertecknad mena att det faktiskt gör det. Även om barocken för närvarande hör till det som tycks ligga vid sidan av den svenska litteraturvetenskapens disciplinära synfält, förs på andra håll en livaktig och mångfacetterad diskussion, inte sällan med inspiration hämtad från aktuell filosofisk, kommunikationsvetenskaplig och historisk teoribildning. Mest intensivt bedrivs denna forskning på kontinenten, där man inte bara avkodar texterna retoriskt, utan också kontextualiserar dem på bred front. Man drar sig inte heller – som kommer att framgå – för att ge sig i kast med de gamla frågorna om epokens mentalitet och litteraturens och konstens relation till de sociala och politiska strukturerna. Till följd av de svenska litteraturvetarnas anglosachsiska orientering och starka fokusering på svenskspråkig litteratur har dock denna forskning haft svårt att vinna genomslag i vårt land – i den mån den uppmärksammas sker det gärna inom ramen för de olika språkämnen. Det finns därför goda skäl att uppmärksamma barocken i TFL, både som teoretiskt begrepp och som litterär och retorisk praktik.

Ett annat skäl att uppmärksamma barocken är barockbegreppets notoriskt tvetydiga ställning i svensk litteraturhistorieskrivning. Att begreppet har haft – och fortfarande har – svårigheter att vinna hemortsrätt torde knappast vara en överdrift. Introduktionen av det skedde sent i förhållande till kontinenten – liksom till Danmark – och även om begreppet genom åren har kommit att brukas i en rad sammanhang har det ofta försetts med reservationer på ett sätt som skiljer det från motsvarigheter som 'renässanshumanism' och 'romantik', liksom för den delen också

'modernism'. Det förefaller symptomatiskt att det ännu idag omges med anföringstecken i ett svenskt litteraturvetenskapligt arbete om 1600-talet, så vitt det inte avvisas som helt och hållet obrukbart.

Från början var *barroco* en pejorativ benämning, en senare tids veder-
namn på en stil som inte överensstämde med klassicismens och realismens
föregivet naturliga ideal. Av konsthistorikern Heinrich Wölfflin gavs be-
greppet emellertid ett positivt innehåll, och det dröjde inte länge innan
det överfördes till litteraturforskningens område, särskilt i Tyskland, där
det under 1920-talet fick beteckna en antitetisk, »manieristisk« stil och en
på en och samma gång livsbejakande och dödsbesatt mentalitet, typisk
för trettioåriga krigets tid. Att beskrivningen tog färg av forskarnas egna
erfarenheter av första världskriget är tydligt, och under det följande seklet
kom studiet av barockens litteratur också att bli ett studium av en ambi-
valent, djupt krismedveten mentalitet. I efterkrigstidens kulturklimat ut-
sattes detta vidlyftiga barockbegrepp emellertid för skarp kritik, och mot
bakgrund av E. R. Curtius magistrala uppgörelse med det i *Europäische
Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948) och René Welleks kritiska
granskning i »The Concept of Baroque in Literary Scholarship« (1946)
skedde under de följande decennierna en 'retorisk vändning' inom den
litterära barockforskningen, vilken innebar att 1600-talets litteratur kom
att studeras med utgångspunkt i såväl antik som renässanshumanistisk
retorisk och litterär tradition. Under 1960-talet utkom en rad studier, fr.a.
i Tyskland, där man sökte förstå det 'barocka' med utgångspunkt i tidens
närmast överrika retoriska och poetologiska handboks litteratur och dess
antika källor.ⁱ

Sitt definitiva genombrott i svensk litteraturhistorieskrivning fick barock-
begreppet i den andra delen av *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria*, ut-
given 1956. Begreppet möter dock redan i föregångaren *Illustrerad svensk
litteraturhistoria*, i vars kända tredje upplaga från 1927 Schüeck ägnar det
en kort diskussion. Här är den pejorativa innebörden fortfarande mycket
påtaglig, och generellt karakteriseras riktningen som en »stiltförsämning«,
präglad av överlastad mytologi, svulstig bombasm och vek sentimentalitet
i kontrast till renässansens »sunda realism«. Stiernhielm räknas till renäs-
sansen, vars innersta strävanden sägs sammansmälta i hans författarskap,
och tidsmässigt förlägger Schüeck den svenska barocken till 1600-talets
sista decennier, med Johan Paulinus Lillienstedt och Gunno Eurelius Dahl-

i En översikt över denna vändning ges i Bernt Olsson, »Den nya tyska barockforskning-
en«, *Samlaren* 89 (1968), s. 93–102. Welleks artikel ingår i omarbetad form i dennes
Concepts of Criticism (New Haven, 1963).

stierna som främsta namn.ⁱⁱ Barocken framstår därmed närmast som ett kort stickspår på en litteraturhistorisk utvecklingsbana som i sin helhet pekar fram mot realismens litterära ideal.

En viss distans till barockbegreppet kan fortfarande anas också i *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria*. Likväl var det i och med detta verk som begreppet etablerades i svensk litteraturhistorieskrivning. Ansvarig här för var Carl Fehrman, som i avsnittet »Karolinsk barock och klassicism« (utförligast i andra upplagan 1967) lade det till grund för skildringen av den svenska litteraturen från Columbus till Triewald. Han nämner inledningsvis Curtius och Welleks kritik av begreppet, vilken han delvis instämmer i, men i slutänden menar han att det ändå har sitt berättigande, då det ger namn åt »stilen mellan renässansen och klassicismen«. I första hand brukar han barockbegreppet som en stilbenämning, som tillsammans med begreppet 'klassicism' fungerar som poler i ett spänningsfält: medan 'barock' betecknar en ord- och bildrik antitetisk stil inriktad på att överraska och skapa *pathos*, står 'klassicism' för förnuftets, klarhetens och nykterhetens reaktion mot svulst och extravagans. Stilidealen utslöt dock inte varandra, och Fehrman gör en poäng av att en och samme författare mycket väl kunde skriva både barockt och klassicistiskt, allt beroende på genre, syfte och publik.ⁱⁱⁱ

Det som ger Fehrmans barockbegrepp dess särprägel är emellertid det faktum att det inte bara står för en samling stilistiska egenheter, utan sträcker sig utöver det rent formella. I antydd anslutning till den tidigare kontinentala barockforskningen gör han ett försök att sammanbinda stil och världsåskådning: kännetecknande för barocken är enligt honom sökandet efter korrespondenser mellan människa och natur, glädjen över »kosmos rika mångfald och sinnrika inrättning«, liksom en paradoxal spänning »i själva livsupplevelsen«. Till skillnad från begreppet 'klassicism' kommer 'barock' härigenom att härbärgera specifika mentalitets-historiska drag, vilket ger det karaktär av övergripande epokbestämning.

Med Fehrmans bidrag blev namnet 'barock' till synes vedertaget i svensk litteraturhistorieskrivning. Det återkommer också – om än definierat på annat vis – både i Bernt Olssons och Ingemar Algulins *Litteratu-*

ii Henrik Schück & Karl Warburg, *Illustrerad svensk litteraturhistoria*, 3. fullständigt omarbetade uppl. utg. av H. Schück, *Andra delen, reformationstiden och stormaktstiden*, Stockholm, 1927, s. 299 ff.

iii Carl Fehrman, »Karolinsk barock och klassicism«, *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria. Del 2, Karolinska tiden, frihetstiden, gustavianska tiden*, red. E. N. Tigerstedt, 2 bearb. uppl., Stockholm, 1967, s. 8 ff.

rens historia i Sverige (1987) och i *Den svenska litteraturen. Från forntid till frihetstid* (1987). I båda verken presenteras barocken först och främst som stilriktning. Starkast tonvikt på det formella lägger Bernt Olsson, som med begreppet avser en hypotaktisk, antitetisk och sönderbruten stil, introducerad omkring 1670 och dominerande fram till ca 1730.^{iv} Kurt Johannesson, som står bakom avsnittet »Karolinsk barock – adelsprakt och kungahyllning« i det senare verket, betonar i likhet med Fehrman spänningen mellan 'barockt' och 'klassicistiskt', men menar samtidigt att båda begreppen kan förenas i en syntes, där de två riktningarnas stilmedel ses som möjliga grepp inom ramen för en och samma retoriska repertoar. Typisk för Johannessons skildring är betoningen av publikens och uppdragsgivarnas betydelse för den känslighet för stil och yttre form som han finner i periodens litteratur.^v

Det ovan sagda kan ge intryck av att barockbegreppet har stått oemotsagt i svensk litteraturforskning. Så är dock inte alls fallet. Snarare är det påfallande hur ofta det har försetts med reservationer, liksom hur det – i den mån det har brukats – har fått fungera som beteckning för tämligen snävt avgränsade stilfenomen. Ett tecken på begreppets svaga ställning är även dess så gott som totala frånvaro i svenska litteraturvetenskapliga avhandlingar om 1600-talet ända fram till idag.

Flera forskare har också tagit avstånd från begreppet helt och hållet. En av dem är Magnus von Platen, som i sin avhandling om Johan Runius (1954) riktade kraftig kritik mot det. Väpnad med Curtius och Welleks kritiska granskningar uttalar han en närmast total förkastelsesdom över de då aktuella tyska »barocksynteserna«, och som sammanfattning av sin kritik anför han det från Curtius övertagna omdömet att »endast okunnigheten kan upprätthålla barocksyntesens stilkriterium«. Han betonar den både stilistiska och innehållsliga kontinuiteten med antikens och renässanshumanismens klassisk-retoriska tradition, vilket gör att han i barockbegreppets ställe vill återinföra termen 'senrenässans': »Humanism och barock erbjuder en på väsentliga punkter enhetlig bild. Linjerna från Petrarca, Plejaden och humanistestetiken förblir i det hela obrutna. Man sammanfattade förr de två perioderna under namnet 'senrenässans'. Det är inte utan att man önskar tillbaka denna vida och associationsfria

iv Bernt Olsson & Ingemar Algulin, *Litteraturens historia i Sverige*, Stockholm, 1987, s. 90 f.

v Kurt Johannesson, »Karolinsk barock – adelsprakt och kungahyllning«, *Den svenska litteraturen. Från forntid till frihetstid*, red. L. Lönnroth & S. Delblanc, Stockholm, 1987, s. 243 ff.

beteckning.« Icke desto mindre gör han vid flera tillfällen bruk av barockbegreppet, vilket han säger sig acceptera till nöds som litteraturvetenskapligt *fait accompli*. I det får dock ingen djupare innebörd inläggas, understryker han, utan närmast bör det förstås som synonymt med epoknamn som »1600-tal« och »stormaktstid«.^{vi}

Direkt anknytning till von Platens gensaga har Stina Hanssons jämnt fyrtio år yngre inlägg »Så skev är ingen brukbar pärla! Det omöjliga barockbegreppet« (1994). Också här är avståndstagandet från barockbegreppet som sådant klart uttalat. I likhet med von Platen betonar hon kontinuiteten i retorisk och litterär tradition, och liksom han föredrar hon 'senrenässans' som benämning på hela perioden från renässans till romantik. Samtidigt pekar hon, i anslutning till aktuell teoribildning kring muntlig och skriftlig kultur, på hur perioden i sin helhet kan ses som en övergångsfas, där skriftliga uttryckskonventioner successivt kom att dominera över muntliga. Detta fick till följd att förhållandet till traditionen komplicerades: kunde renässansens författare bruka den som en oföränderligt aktuell repertoar tvingades författarna under senare delen av 1600-talet att mystifiera förhållandet till traditionen och »skruva upp« uttrycksmedlen, något Hansson tycker sig se i barockförfattarnas komplexa spel med allusioner, »manierismer« och avancerade metaforer.^{vii} Samtidigt som begreppet 'barock' – liksom f.ö. även 'klassicism' – starkare än eljest här definieras i stilistiska termer grundas det alltså i ett teoretiskt grundantagande av närmast mentalitetshistorisk karaktär.

Stina Hanssons inlägg innebar en väsentlig teoretisk fördjupning av barocken som fenomen. Än så länge har det dock endast fått en efterföljare – att så är fallet torde snarare bero på att antalet svenska litteraturvetare med barock som specialitet är så få, än på något principiellt motstånd – nämligen Mats Malm, som i *Det liderliga språket. Poetisk ambivalens i svensk 'barock'* (2004) har utvecklat bilden av barocken som uttryck för en fördjupad insikt om textens karaktär av text. Frågan om barockbegreppets innebörd – i titeln försiktigtvis placerad inom anförings-tecken – står i centrum för studien, vilken genom att följa de olika sätt varmed ett sinnligt, njutbart språk legitimerades i 1600-talets svenska litteratur utmynnar i en bestämning av barocken som en historisk period där renässansens vetenskapliga och mediala utveckling resulterade i en

vi Magnus von Platen, *Johan Runius. En biografi*, Diss., Stockholm, 1954, s. 302.

vii Stina Hansson, »Så skev är ingen brukbar pärla! Det omöjliga barockbegreppet«, *I diktens spegel. Nitton essäer tillägnade Bernt Olsson*, red. Lars Elleström, Peter Luthersson, Anders Mortensen, Litteratur, teater, film, ny serie 10, Lund, 1994, s. 91 ff.

»fokusering på representationen«. I stället för att se barockens litteratur som uttryck för en viss mentalitet menar Malm att båda ska ses som uttryck för en historiskt specifik mediesituation. Därmed framstår barocken närmast som en mediehistorisk brytningsfas.^{viii}

Mentalitet, stil, epok – sätten att definiera barocken är fortfarande många. Likväl är det tydligt att det finns perspektiv som har fått ringa genomslag i svensk litteraturvetenskap samtidigt som de har dryftats ingående i internationell forskning. Ett sådant är den kristna allegoresens förskjutningar i 1600-talets litteratur. Dess förekomst har givetvis noterats av många, men något försök till samlad värdering av dess retoriska och litterära betydelse har aldrig företagits – av begripliga skäl, bör man väl tillägga. I kontinental forskning har barockförfattarnas ifrågasättande av språkets referentiella funktion inte sällan poängterats, liksom hur spelet med emblem och allegorier destabiliserar förhållandet mellan tecken och betecknat. Samtidigt är det tydligt hur den kristna allegoresen utgjorde en resonansbotten eller gemensam ram för leken med betydelse, något som inte minst framgår av Eira Storsteins och Peer E. Sørensens *Den barokke tekst* (1999), en presentation av dansk barocklitteratur närmast avsedd för skolbruk men med åtskilligt att ge även för forskare. Ett annat perspektiv utgör latinet, ett i högsta grad levande språk för 1600-talets författare. Lämningsarna från tidens latindiktning är många, och trots att det snart gått fyra decennier sedan Kurt Johannesson i avhandlingen *I polstjärnans tecken. Studier i svensk barock* (1968) pekade på dess betydelse för förståelsen av den svenska barocken återstår mycket att göra. Här väntar viktiga uppgifter för latinfilologer som vågar avvika från textetablerandets upptrampade spår och ge sig i kast med litteraturhistoriska problem. Ett tredje perspektiv som förtjänar större uppmärksamhet är spelet med olika genrer i barockens texter, de inte sällan abrupta kliven över genregränserna och det ur genrepoetikens synvinkel respektlösa kombinerandet av olika genrer.

De artiklar som följer nedan är tänkta att ge prov på vad begreppet 'barock' kan stå för i dagens litteraturvetenskapliga forskning. Perspektivet är avsiktligt internationellt orienterat, och till skillnad från i denna inledning kommer det som kan kallas 'svensk barock' att beröras endast i förbigående. Tanken har varit att artiklarna ska ge exempel både på aktuell teoretisk diskussion kring barockbegreppet och på litterära praktiker som på ett eller annat sätt kan beskrivas som barocka.

viii Mats Malm, *Det liderliga språket. Poetisk ambivalens i svensk 'barock'*, Stockholm/Ste-hag 2004, s. 218–255.

Först ut är Anders Cullhed, kännare av spansk barocklitteratur och författare till studien *Diktens tidrymd. Studier i Francisco de Quevedo och hans tid* (1995). Hans artikel ger en översikt över det senaste decenniets barockforskning, framför allt på den europeiska kontinenten, men delvis också i USA. Den visar hur svårdefinierat barockbegreppet är, men också hur livlig och infallsrik diskussionen kring det är, liksom att begreppet ingalunda låter sig fångas i enbart stilistiska kategorier. Tvärtom är de mentalitetshistoriska perspektiven i högsta grad levande, liksom mediehistoriska, representationsteoretiska och politisk-historiska sådana. Översikten ger därmed i sig perspektiv på den svenska diskussionen av barockbegreppet.

Anna Swärdh, anglist och författare till avhandlingen *Rape and Religion in English Renaissance Literature* (2003), tar i sin artikel upp barocka drag i Robert Southwells (1561–1595) diktning och William Shakespeares *Titus Andronicus* (1594). Barockbegreppet har av tradition inte brukats inom anglosachsisk litteraturvetenskap. Som Swärdh visar finns dock tydliga kopplingar mellan de båda författarna och den katolska motreformationens tårdrypande, starkt känslolösa retorik, liksom med dess förkärlek för emblematiskt bildspråk. De texter som granskas närmare i artikeln låter sig därför placeras in i en vidare barock kontext. Avslutningsvis gör Swärdh ett försök att belysa vad detta sätt att uppfatta *Titus Andronicus* kan betyda för receptionen av dramat idag.

Shakespeare utgör väl idag närmast inbegreppet av litterär kanon. En annan sida av barocken möter i Lars Burmans analys av den ständaktiga Grisillas förvandling från renässansnovell till svensk bokmarknadsprodukt. Burman, som tidigare bl.a. har studerat petrarkistisk kärleksdiktning, låter läsaren se barocken ur folkbokens låga perspektiv, även om han betonar att också detta slags litteratur huvudsakligen var ett högreståndsfenomen. Det typiskt barocka finner Burman i berättelsens dygdekult, men han sätter också fingret på de ovannämnda genreöverskridandena i epokens litteratur: till formen hör berättelsen om Grisilla till de »låga« genrererna, men till sitt innehåll speglar den paradoxalt nog en dygdekult av exklusivt aristokratiskt slag.

Inledningsvis ställdes frågan huruvida det är befogat att ägna ett nummer av TFL åt barocken. Tanken med det hittills sagda har varit att övertyga läsaren om att så är fallet. Hur barocken ska definieras teoretiskt och hur epokens texter ska förstås är dock upp till var och en att själv ta ställning till. Därför: tag och läs!

Nils Ekedahl

Vecket, epigrammet, marginalen

Några nedslag i den internationella barockforskningen
runt år 2000

- 10 Barockbegreppet liknar en av den förmoderna litteraturens stående figurer: den österländska fabelfågeln Fenix, som med cykliska mellanrum – jag lånar Ovidius' formulering från *Metamorfoserna*, XV.392 – »reparet seque ipsa reseminet» (»återställer och återföder sig själv»).¹ Dess tidiga historia är numera tämligen välkänd: här följer jag en av de bäst informerade och renommerade skribenterna i sammanhanget, den italienske litteraturhistorikern Giovanni Getto. Redan kring 1700-talets mitt började upplysta andar i Italien och Frankrike häfta etiketten barock på kulturen från det föregående seklet, detta *cattivo secolo della lingua* (»språkets usla sekel»), känd för sin svulst och dåliga smak. Den redan pejorativt färgade termen *secentismo* dög inte längre. Man behövde en tydligare karaktäristik, ett klatschigare slagord, och fastnade då för termen barock. Dess ursprung är omtvistat. Tyska och franska forskare har hänvisat till den franska beteckningen för en skev och oregelbunden pärla: den kunde beskrivas som *baroque*, en term hämtad från portugisiskans *barroco*. Å andra sidan tog de italienska litteraturvetarna – främst bland dem Benedetto Croce – helst fasta på de inhemska 15- och 1600-talshumanisternas polemik mot skolastikens skenbart övertygande men i grunden förrädiska slutledningar, inte sällan skällda för »sillogismi in barbara e in barocco».²

När barockbegreppet nu vann spridning hos encyklopedister, romantiker och kulturhistoriker kom det först och främst att tillämpas på 1600-talets bildkonst – måleriet, skulpturen och arkitekturen – och snart också på samma sekels musik. Termen fick sitt stora genombrott inom humaniora, befriad från sin pejorativa innebörd, i den schweiziske konsthistorikern Heinrich Wölfflins verk, främst *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915), och då var det måleriet som stod i fokus. Fortfarande är det också så – det är i alla fall mitt intryck – att »barocken» står tämligen ohotad inom såväl den bild- som den musikvetenskapliga forskningen. Det verkar råda en i varje fall ungefärlig konsensus om de

egenskaper (exempelvis de våldsamma kontrasterna, flerstämmigheten, affektladdningen) i Caravaggios måleri, Berninis skulpturer, Borrominis kyrkor och Bachs musik, som låter dem falla under den övergripande karaktäristiken barock.

Termen har också, efter vissa trevande interdisciplinära importförsök under 1800-talet, kommit att etablera sig inom litteraturvetenskapen. René Wellek har i en känd uppsats 1946 granskat dess användningsområden och betydelseförskjutningar på internationell nivå, och Getto redogör nogsammt för dess applikationer på *seicento*-poeten Giambattista Marino och hans efterföljare hos i synnerhet italienska litteraturhistoriker under 1900-talet.³ Av såväl Welleks som Gettos exposéer framgår det att man under förra seklets förra hälft gärna tänkte sig en barock livskänsla (*Lebensgefühl*) eller till och med världsåskådning (*Weltanschauung*) som bredde ut sig över det sena 1500-talets Europa och som skulle ha präglat tidens samtliga konstyttringar – inbegripet de litterära – för något hundratal år framöver, genompyrda av motreformationens trosglöd jämte en fåfänglighets- och förgängelsekänsla som tog sig monumentala eller patetiska uttryck. Denna tradition av tysk *Geistesgeschichte* färgade på sitt sätt också ett verk som länge negligerades inom den akademiska forskningen men som förunnats en renässans under de senaste årtiondenas poststrukturalistiska genomslag inom humaniora, nämligen Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* från 1925 (tryckt 1928).⁴

Naturligtvis var också barockforskarna av denna äldre skola stilhistoriskt medvetna, exempelvis pionjären på fältet Fritz Strich – som försökte göra för den tyska barocklyriken vad hans landsman Wölfflin gjort för barockens måleri – för att inte tala om mer kända litteraturvetare som Leo Spitzer eller Ernst Robert Curtius.⁵ Men efter kriget kom så småningom de stilistiska och retoriska aspekterna att dominera den litterära barockforskningen. Omsvängningen blev troligen skarpast inom det tyska språkområdet, där man försökte förstå epokens litteratur på grundval av 15- och 1600-talens sällsynt rika teoribildning på poetikens och retorikens domäner. Kort sagt: om en diktare excellerade i patetiska utrop och färgstarka metaforer, behövde det inte betyda att han eller hon skrev i något särskilt upphetsat tillstånd. Det kunde lika gärna (eller hellre) indikera att vederbörande poet applicerade de övliga retoriska knepen för att spela på läsarnas affekter. Likaså kunde barockens många utmärkta erotiska dikter läsas som övningar i hyllningstalets genre, *genus demonstrativum*. Och så vidare. Därutöver kom barocklitteraturens växelverkan med andra konstarter, diskursiva fält och framställningsformer att sättas under lupp – i synnerhet uppmärksammade man emblematikens roll i samman-

hanget, den tidigmoderna epokens effektivaste tillämpning av Horatius' gamla diktum *ut pictura poesis*.

Samtidigt kom den litterära barockforskningen över huvud att ta intryck och vitaliseras av den ymnigt florerande litteraturvetenskapliga teoribildningen efter kriget. Här spelade de olika nationella forsknings-traditionerna en dominerande roll. Italien och Spanien – varifrån så många av de avgörande impulserna till den europeiska barocken hade utgått – höll sig länge i bakgrunden. I England och USA ägnade man åtskilligt analytiskt skarpsinne åt vad som ända sedan seklets början, T. S. Eliots tongivande essäistik och en likaså inflytelserik antologi av Herbert Grierson 1921 kallats *the school of Donne* eller »the metaphysical poets«, medan barocketiketten aldrig fick något riktigt genomslag i den anglosaxiska världen.⁶ På senare tid har den också fått ett övermäktigt alternativ i termen *the early modern*, ett begrepp som på engelska och tyska (*die Frühmoderne* eller *die frühe Neuzeit*) kommit att vinna bred acceptans genom samtliga humanistiska discipliner.

Jämte England var Frankrike länge det land som gjorde störst motstånd mot »barocken«, först och främst för den lyskraftiga klassicerande strömning som man länge identifierade med *le grand siècle* över huvud och som fortfarande utgör stommen i det litterära nationalarvet. Smakdomaren Boileaus förkastelsedom över de föregående generationernas dunkel, excesser, dubbeltydigheter och triviala poänger (italienska påfund som tilltalade »Le vulgaire«) föreföll ha satt outplånliga spår.⁷ Men här kom ytterligare en schweizare, Jean Rousset, att med sina skrifter i ämnet – först och främst genombrottsboken *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon* (1953) – att förändra panoramat.⁸ Roussets fenomenologiska infallsvinkel kom för det första att bryta mark för en ny uppmärksamhet på det sena 15- och det tidiga 1600-talets franska poeter, Jean de Sponde, Théophile de Viau, Agrippa d'Aubigné med flera, och för det andra bidrog den till att ifrågasätta gränslinjen mellan barock och klassicism, långt suddigare än vad Boileau och hans gelikar velat medge: fascinationen för flimrande metamorfoser och disparat metaforik letade sig långt in i de sobra reglmakarnas egna led.

Samtidigt blev de idéhistoriska och sociologiska infallsvinklarna på 1600-talets litteratur ett stående inslag på universitetens agenda. Här hade den ungersk-brittiske konstvetaren och historiematerialisten Arnold Hauser banat väg med sin stora *The Social History of Art* (1951), men på senare år har Michel Foucaults arbete *Les mots et les choses* (1966) spelat en långt större roll, närmare bestämt de kapitel som behandlar renässansens genomgående kunskapsform eller *episteme*, strukturerad i enlighet

med likheter och analogier, i kontrast till den senare klassicitetens logik, byggd på den rationella orsakslagen.⁹ Numera ägnas ett ansenligt forskningsintresse, ska vi strax se, åt barocklitteraturens komplexa interaktion med epokens sociala och mediala verklighet, inte bara med motreformationens propagandistiska offensiv – dekretet i Trent – utan med den absoluta furstemaktens framställningsformer och föreställningsvärld över lag.

När allt detta är sagt kvarstår man fortfarande med intrycket att barocken förblivit något obekvämt i den litteraturvetenskapliga begreppsarsenalen, inte bara för den anglosaxiska skepticisms skull. Det beror i hög grad, tror jag, på epokens teoretiska spretighet: skillnaderna är exempelvis avsevärda mellan de nordeuropeiska poetikskrifterna, där det gällde att över huvud etablera regelverket för en konstilliteratur på det egna folkspråket, och de avancerade terminologiska orgier i metaforteori och *concettismo*, som präglade piemontesaren och jesuiten Emanuele Tesauros *Il canocchiale Aristotelico* (1654) eller hans ordensbroder spanjoren Baltasar Graciáns *Agudeza y arte de ingenio* (1648).¹⁰ Det finns rentav forskare som helt sonika velat göra sig av med termen »barock« i litteraturvetenskapliga sammanhang, här i Sverige först och främst Stina Hansson.¹¹ Men också de skribenter som arbetar med begreppet i fråga vidgår gärna dess teoretiska svårigheter och oklara täckning. En av dem som gjort mest för att gjuta liv i det på tämligen abstrakt epistemologisk nivå, den franske filosofen Gilles Deleuze, konstaterar i sin studie om det barocka »vecket« (1988): »De bästa uppfinnarna av barocken och dess bästa kommentatorer har tvivlat på begreppets konsistens, förfärade över den godtyckliga utbredning det riskerade att ta, mot deras egen vilja. Så fick vi en inskränkning av barocken till en enda konstart (arkitekturen) eller till en allt starkare avgränsning av perioder och regioner, ja, vi fick rentav ett radikalt nej: barocken hade aldrig funnits.«¹²

Men även om det råder viss tveksamhet kring termens relevans och tillämpning expanderar obestriddigen en brokig internationell litteraturvetenskaplig barockforskning kring detta sekelskifte. Förvirringen visar sig, eller kan visa sig, fruktbar. De djärvaste framstötarna på området kommer troligen från Tyskland, Frankrike, Spanien och (i kraft av den vitala hispanistiken på ett antal stora universitet) USA. I det följande avser jag – naturligtvis utan varje anspråk på fullständighet – att lyfta fram några exempel på den här spännande och livaktiga verksamheten, där begreppet »barock« på ett eller annat sätt kommer i fokus.

Inget av de franskspråkiga verken i ämnet kan kringgå barockens laddade förhållande till den franska klassiciteten. I sin stora översikt *Le baroque littéraire français* (1997) relaterar Bertrand Gibert franskklassicismen till den monarkiska absolutismen, till spirande borgerliga idéer om återhållsamhet på en rad livsområden jämte jansenismens inlagor mot fantasin. Boileaus och hans meningsfränders principiella polemik mot barocken, konstaterar han, fick en nationell slagsida: man pläderade för fransk smak, kontroll och elegans gentemot de ostyriga diktarna från Italien och Spanien. Först och främst gällde det att hålla rent mot det mäktiga Spanien, den stormakt som mer än någon annan i 1600-talets Europa seglade upp som den stora rivalen till kardinalens och solkungens Frankrike. Likafullt tenderar Gibert att uppfatta barocken som den övergripande strömningen i det stora seklets franska kultur. Där urskiljer han i likhet med somliga av sina föregångare (som Victor-Lucien Tapié) ett dubbelt ansikte: också de stramaste av franskklassiska tragedier uppfördes i pompös barock inramning. Klassicismen reagerar och tar kontur mot fonden av den barockkultur som sträckte sig genom hela århundradet, från den store vältalaren Jacques Bénigne Bossuets predikstolar till preciösernas salonger.¹³

Gibert ger sedan ett mycket brett panorama över epoken, präglad av inflytandet från Trent, motreformationens satsning på bilder och retorisk förförelse, dess egenartade legering av jesuitisk militans med spansk mystik, av Ignatius de Loyolas psykodramatiska meditationstekniker med en Graciáns tonvikt på förställning, kontroll och list i hovlivet. Särskilt intressant blir han när han lyckas relatera barockens ideologiska brytningar, i tecknet av den nya vetenskapen, byggd på iakttagelse och experiment, till enskilda konstgrepp och stilfigurer. Så förklarar Gibert periodens intresse för anamorfosen – en bild som måste iakttas ur en speciell synvinkel, exempelvis snett eller i en narrspegel, för att kunna förstås – med hänvisning till dess genomgripande perspektivism, i sin tur en pendang till känslan av att ha förlorat en fast punkt, själva centrum i tillvaron, lika kännbar hos skeptikern Montaigne som hos jansenisten Pascal eller jesuiten Gracián. Ett citat ur den senares formidabla roman *El Criticón* skulle ha kunnat stå som motto för de här avsnitten ur Giberts bok: »que todas las cosas del mundo se han de mirar al revés para verlas al derecho« (»alla ting i världen måste betraktas upp- och nedvända för att man ska kunna se dem rätt«).¹⁴ Här, hos Gracián, blir det först en spegel som för-
mår återge verklighetens sanna utseende.

Giberts bok utmärker sig inte särskilt för några innovationer i begreppshandlingen men övertygar genom sitt internationella perspektiv. Över lag kommer flera av de aktuella utblickarna på en europeisk barock

från just Frankrike, möjligen till följd av den (jämförelsevis) klena inhemska uppställningen på fältet. Förhållandet blir mycket tydligt hos Roussets efterföljare Claude-Gilbert Dubois, som på motsvarande sätt – i *Le Baroque. Profondeurs de l'apparence* (1973) – anlägger en rad aspekter på den europeiska barockens bildspråk, »mentalitet« och »sensibilitet« för att sist och slutligen knyta dem till motreformationens och den absoluta furstemaktens direktiv, till den pråliga hovkulturens och de långa krigens sekel.¹⁵ Det kontinentala perspektivet framgår redan av titeln på Dubois' uppföljare *Le baroque en Europe et en France* (1995). Här vänder sig författaren med viss skärpa mot den forskningstradition, representerad av katalanen Eugenio d'Ors (1881–1954), Ernst Robert Curtius m.fl., som velat urskilja återkommande barockperioder genom litteraturhistorien, och lika litet vill han reducera periodens egenart till dess uttrycksformer. Snarare försöker han komma åt de sociala och politiska »substrat« som »medger framställningen av dessa former«. Här står barockbegreppet starkare än någonsin. »Det finns en barock ideologi, och det finns filosofiska och politiska former för ett barockt förhållande till världen.«¹⁶

Ur denna europeiska synvinkel framträder barocken som ett ostentativt spektakel, fullt av underbara metamorfoser, praktfulla hovceremonier och teatrala *trompe l'oeil*-effekter. Epokens borrhande oro över världens fåfänglighet och tidens gång domesticeras på sinnrika vägar i den politiska despotismens hägn, som allra effektivast genom den franska klassicismen. Dubois lyfter fram de ideologiska och estetiska normer – av typen hegemoni, auktoritet eller motsatsernas enhet – som den klassiska smaken i själva verket delade med den barocka jesuitismen. I det här perspektivet framträder den franska barocken följaktligen varken som klassicismens fond, motsats eller förstadium. Snarare tänker sig Dubois Boileaus och Racines *classicisme louis-quinzième* som den modererande franska versionen av den breda barocka strömning som kännetecknar den europeiska litteraturen alltifrån den manieristiska upptakten under det sena 1500-talet till utblomningen i rokokons tecken under 1700-talets förra hälft.¹⁷

Ytterligare två franska, särdeles tunga inlagor i ämnet ska nämnas. Deras upptakter är signifikativa. »*Requiescat in pace*: det är vad man skulle vilja säga om barocken efter de många kungörelserna av dess bortgång; ändå väcker den fortfarande en rad passioner. Vem är då denna döende, som inte upphör att dö och alltjämt besvarar kritiken?« Så inleder Michèle Clément sitt panorama från 1996 över *Une poétique de crise: poètes baroques et mystiques (1570–1660)*, och i sitt svar hänvisar han i stor utsträckning till skedets mystik.¹⁸ Det sena 1500-talets och 1600-talets barocka poesi och mystiska litteratur dokumenterar en postkopernikansk

»representationskris«, som sätter själen, orden och språket i den kända världens ställe, i akt och mening att förhålla sig till en lika okänd som oändlig gudom. Clément arbetar på sitt sätt, förefaller det mig, i Foucaults efterföljd (dock utan namns nämmande), och hans – företrädesvis nationella – perspektiv på epoken är lika innovativt som problematiskt: för att kunna rädda barockbegreppet åt sin utredning tvingas han sortera in 1600-talslitteraturens retoriskt-ostentativa excesser, vad eftervärlden skulle kalla svulst, under etiketten manierism.¹⁹

»Stackars Barock med sitt franska öde! Längre föraktat, lika länge som den positivistiska regimen varade, har numera adjektivet 'barock' blivit så panegyriskt i Frankrike, och det har utsatts för en sådan inflation, att det genom att vilja karaktärisera allt kommit att betyda ingenting.« Så lyder den något resignerade upptakten till Benito Pelegríns *Figurations de l'infini. L'âge baroque européen*, (2000), ytterligare ett vägande franskt bidrag till den europeiska barockens historieskrivning, denna gång med ett skäligen tunt nationellt inslag. Det är med viss skärpa som författaren, bördig från Barcelona och likaså hemmastadd i vad som på det spanska språkområdet ofta kallas nybarock, *neobarroco*, vänder sig mot »de harmoniska myterna« och deras fruktan för dissonanser, ett uppbrutet formspråk, kakofoni.²⁰ Genom sitt 450-sidiga verk tecknar han ett skede i en våldsam brytningstid, formligen sönderslitet mellan tradition och innovation, gammal kosmologi och nya världsbilder, aristokratisk smak och folkligt-karnevaliska uttrycksformer, sublimes koncept och grotesk metaforik. Pelegríns inledande resignation visar sig sålunda skenbar. Bara några sidor senare slår han fast att »Barocken är en ny världsuppfattning som tar sig uttryck i sina sätt att iakttä världen, att uppfatta den, att framställa den, tvärs igenom kulturens alla manifestationer.«²¹

Sättet att beskriva barocken i skarpa kontraster är förvisso inte nytt, tvärtom. Här framträder till och med »barockmänniskan« med sin svindel över oceanens vidder eller det nya världssalltet, kompletterad med sina onda föraningar, ett exemplar jag trodde somnat in med förra seklets *Geistesgeschichte*.²² Ändå röjer Pelegrín väg för ett bredare kulturhistoriskt perspektiv på epokens litteratur, där de – först och främst spanska, portugisiska och engelska – koloniala företagen kom att spela en stor, på många sätt en avgörande roll. Här ägnas rejäl uppmärksamhet åt barockens geopolitiska diskurser, astronomiska fascination och astrologiska spekulation, dess konstanta utflykter mellan himmelskt och jordiskt, lika betecknande för en förgrundsfigur som Marino som för den geniala nunnan i vad vi numera kallar Mexico City, Sor Juana Inés de la Cruz. Såväl det utflytande form- eller bildspråket i periodens diktning som Galileis

kikarsikte och koloniseringen i västerled lyder den expansionsprincip, ett konstant *plus ultra*, som genomsyrar det sjuttonde seklet i Pelegríns framställning.²³

Lejonparten av den tyska barockforskningens bästa prestationer från senare år inskränker synvinkeln till den egna litteraturen. Vad man förlorar i överblick och jämförande perspektiv vinner man inte sällan i avgränsning, tydlighet och precision. Samtidigt slår man gärna vakt om efterkrigstidens starka inriktning på stilistik och retorik. I sin studie över *Inscriptio. Rhetorik und Poetik der Scharfsinnigen Inschrift im Zeitalter des Barock* (1999) kartlägger Thomas Neukirchen sålunda den skarp-sinniga stenstilens genomslag i det tyska 1600-talets »inskrifter«: motton, deviser, valspråk och liknande litterära kortformer. Inskrifternas teoretiska underlag, visar det sig, bestods väsentligen av Tesauro men hade också inhemska talesmän, såsom Jakob Masen vars *Ars nova argutiarum* trycktes 1649 (fem år före piemontesarens *Cannocchiale*). Noga taget gick teorin om »skarpsinnet«, *argutia*, ut på att utveckla ett regelverk på grundval av retorikens lära för argumentation (*inventio*) och utsmäckning (*elocutio*). Det skarpsinne man ville åstadkomma på den vägen siktade till överraskning och förundran hos läsaren, först och främst genom ovanliga förknippningar av tankar och ett djärvt bruk av figurer och troper. Redan den inflytelserike 1500-talsfilologen Julius Caesar Scaliger hade förknippat detta slags *argutia* med språkets knapphet, *brevitas*, allra helst i epigrammets form.²⁴ Så kom de tyska barockpoeterna att tillägna sig olika tekniker för *inscriptio*, testade och kommenterade av Georg Philipp Harsdörffer och andra. Av särskilt intresse är Neukirchens iakttagelse att de vanligen lade den här konstlärans filosofiskt-teologiska implikationer (framträdande hos Tesauro) åt sidan för att i stället framhäva skriftmediets betydelse. 1600-talet såg över huvud ett nytt intresse för skriftens materiella visualitet: den framstod inte bara som ett hölje för det talade språket utan som en figur för det lästa eller »signifikatet« – här låter Neukirchen inte överraskande Benjamins barockavhandling komma till heders. Barockens värld blev, i de lärdas kretsar vill säga, inte bara läs- utan också skrivbar: en viktig bakgrund till Rousseaus skriftkritik under det nästkommande seklet.²⁵

Tre år före Neukirchen hade Thomas Althaus genomlyst vad han i sin doktorsavhandling kallade *Epigrammatisches Barock*, dock med en annan inriktning på epistemologiska, mentalitets- och perceptionshistoriska problemställningar. Där konstaterar han (med en djärv generalisering) att 1600-talets intellektuella sällan lyckades tänka i stora sammanhang; deras kunskap var nedbruten till begränsade diskursiva kluster, på ungefär

samma sätt som tidens filosofer i Augustinus' och Montaignes efterföljd gärna bröt ned tiden i dess enskilda ögonblick. Så får vi en »epigrammatisering« av den mänskliga reflexionen på det ena området efter det andra, som Althaus avläser i skedets emblemsamlingar och florilegier, hos Martin Opitz, Johann Scheffler (Angelus Silesius), Christian Hofmann von Hofmannswaldau med flera tyska poeter. På den vägen hoppas han nå fram till en ny »epokförståelse av barocken«, en periodbild som här och var kommer överraskande nära moderniteten, som då Althaus (visserligen inom citattecken) talar om »der 'Moderne' des Barock« i tecknet av vetandets atomisering eller rentav desorientering.²⁶

En värdefull översikt över aktuella frågeställningar inom – företrädesvis – den tyska barockforskningen levererade Dirk Niefanger år 2000 med en volym kallad *Barock* kort och gott. Här fäster man sig särskilt vid författarens uppfattning av barocken som en fas i det tidigmoderna Europas historia och vid hans breda, bildnings-, kultur- och vetenskaps-historiska vinkling på epoken. Det kan säkert vara nyttigt för en sentida litteraturvetare att påminna sig att poesin under 1600-talet ofta betraktades som en bisyssla till värdigare angelägenheter, ett redskap i de talrika tillfällesdiktarnas händer, en disciplin som kunde läras in och tränas upp, först och främst på retorisk väg. Lika påpassligt framhåller Niefanger att den omtalade tyska »förseningen« i förhållande till Syd- och Västeuropas barocklitteratur ingalunda blir så självklar om man tar hänsyn till landets rika latinspråkiga diktning, först och främst representerad av jesuiten Jacob Balde, »den tyske Horatius« kallad. Mitt bland Niefangers trots allt tämligen genomtröskade teman (petrarkismens paradoxer, poeternas slipade språkspel o.s.v.) kan man också glädjas över en oväntad analogi mellan Angelus Silesius' epigrammatiska ros – den är »ohn warumb«, utan varför, den »blühet weil sie blühet«, blommar därför att den blommar, och »fragt nicht ob man sie sihet«, frågar inte om man ser den – och Gertrude Steins berömda diktum »A rose is a rose is a rose«, kanske som ett sätt att understryka det senare ledet i bokens övergripande epokbeteckning, *die frühe Neuzeit*.²⁷

Det tidigmoderna Tyskland och Europa står först och sist i fokus för två mäktiga volymer som utgått från den tyska barockforskningens högborg, den Arbeitskreis für Barockforschung som huserar i Wolfenbüttel, betitlade *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit* (2000). Här börjar man kunna urskilja en typ av infallsvinklar på 1600-talets litteratur, som redan etablerats på framför allt engelsk- och spanskspråkigt håll. De lösgör det litterära barockstudiet från den hårda bindningen till de retoriska och poetologiska föreskrifterna. Jag får nöja mig med att exempli-

fiera med två av uppsatserna ur denna rika studiesamling. Där analyserar Wilfried Barner två sonetter av Paul Fleming och Quirinus Kuhlmann, bara för att peka på vad Opitz' för hela skedet stilbildande poetik *inte* lär oss om de här dikterna. I hans *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624) står ingenting om sonetternas antitetiska struktur, ingenting om de stilarter som bestämde en sonett eller om de ämnen (*materiae* eller *res*) som ansågs passa till en sonett: religiösa, erotiska, panegyriska o.s.v.²⁸

Efter en imponerande snabbexposé över 15- och 1600-talens poetiker i Frankrike, Tyskland och England konstaterar Barner att de domineras av en »stilpatologisk« tendens, närmare bestämt av varningar för diverse fördärvliga stildrag och av negativa exempelsamlingar. Han frågar sig nu i vilken utsträckning samma skrifter kan formulera kategorier för diktarnas eget »spelrum« i det utbredda regelverket, och han fastnar för begreppen *ingenium* (begåvning) kontra *natura*, *licentia poetica* (den poetiska friheten) och *decorum* eller *aptum*, vad som lämpar sig i olika sammanhang. Barner får naturligtvis inte läsas så att han tänker sig någon modern subjektivitet avteckna sig i hägnet av de här termerna. Men där urskiljer han ett antal »mjuka« regler invid de »hårda« utmönstringsmekanismerna, liksom han fastnar för ett antal »tomma platser«, *Leerstellen*, i poetik- och retorikböckerna. De eftersatte inte bara diktverkens uppläggning eller *dispositio*, utan de utelämnade hela genrer: först och främst romanen men också figurdikterna med deras visualiseringstekniker. Här urskiljer Barner en »lekens« eller »spelets« tilltagande autonomi, som undandrog sig den doktrinära systematiseringsivern. Han rekommenderar oss – välgörande, tror jag – att på allvar ställa oss frågan om förhållandet mellan diktlära och spelrum i barocklitteraturen, att inte bara gå från poetikböckerna till de litterära verken utan också den motsatta vägen och försöka utläsa vilka regler som impliceras av texterna själva, vad gäller såväl stil som struktur och genre.²⁹

På liknande sätt invänder Barbara Bauer mot bilden av barockdiktingen som resultatet av en uteslutande systemstabiliserande, uppdragstrogen och konformistisk verksamhet. Utan att på något vis ifrågasätta litteraturens samspel med poetik och retorik försöker hon i Foucaults efterföljd frilägga en ny jagkonstitution i skedets dikting. I det sammanhanget pläderar Bauer för en dekonstruktiv läsart och en »supplementär hermeneutik«, som ser till barocktexternas mångtydighet och inte gör sig beroende av författarnas *explicita* avsikter med sitt skrivande. Men lika bestämt avvisar hon en Paul de Mans immanenta angreppsvinkel på litterära texter och talar sig varm för den samhällliga, genrehistoriska och estetiska kontextens betydelse. Hon exemplifierar med en sonett av

Fleming, där hon bakom det stoiskt stålsatta subjektet skickligt avtäcker spåren av ett jag som lider av sin vanmakt. På den vägen vill Bauer läsa *mot* de normativa föreskrifterna och nå bortom rolljaget (uppbyggt på grundval av romerska auktorer) för att finna »ett konkret lidande jag« – som emellertid bara har tillgång till ett språk format av den klassiska retoriken och Opitz' poetik. Huvudsaken är att flera konkurrerande diskurser – såväl subversiva som normuppfyllande – rör sig genom den barocka texten, kännetecknad av »polyperspektivitet, dialogicitet och flertydighet«. ³⁰

I Bauers uppsats är det inte svårt att ana det fruktbara inflytandet från den dekonstruktion och anglosaxiska nyhistoricism som kommit att spela en avsevärd roll för hispanistiken på området. Där har på senare tid Fernando de la Flor, litteraturprofessor i Salamanca, kommit med flera tunga inlagor. Den främsta av dem är kanske 2002 års *Barroco: representación e ideología en el mundo hispánico (1580–1680)*. På ungefär samma sätt som Bauer vände sig mot sin föregångare Conrad Wiedemann och hans enkla syn på barocken som systemkonformistisk, ett instrument för social disciplinering och legitimering av maktens status quo, formar sig De la Flors studie till en replik på den självklara utgångspunkten för all modern spanskspråkig barockforskning, nämligen historikern José Antonio Maravalls *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica* (1975). Där tonar bilden av den spanska barocken fram som en på det hela taget hegemonisk »struktur«, en i grunden konservativ kultur som med stark förankring i motreformationens, monarkins och aristokratins intressen siktade till att domesticera Spaniens befolkning och bevara nationen intakt mot de krissymtom och utmaningar som härrörde från 1600-talets nya vetenskaper, världsbild och spirande kapitalistiska ekonomi. ³¹

De la Flor reserverar sig mot Maravalls uppfattning av barocklitteraturen som ett utslag av propagandistiskt maktsspråk. Där urskiljer han snarare skeptiska underströmmar, en »kulturell logik« som siktar till överträdelse och sträcker sig *plus ultra* – ett synsätt han delar med Pelegrín. För det ändamålet hänvisar han till den kubanske prosaisten Severo Sarduys tal om en *neobarroco* och till den nämnde Deleuzes teori om det barocka »vecket«. Genom det spanska 1600-talets diktning urskiljer så De la Flor, tvärs emot Maravalls ideologikritiska och strukturalistiska panorama, en radikal skepsis och en värdekritik, vad han kallar melankoliska strategier och bittra energier, förtvivlans diskurser och en »dödsdrift« som motsätter sig alla positiva bestämningar, inbegripet förnuftets. ³²

Man kan förstås fråga sig hur De la Flor får den här dystra bilden att gå ihop med den översvallande pompa och ståt som utvecklades i den barocka

konstens Spanien. På sitt sätt skulle man kunna säga att han uppdaterar den pessimistiska version av landets sena 15- och 1600-talslitteratur som en gång Stephen Gilman gav i en inflytelserik uppsats 1946.³³ Men där den nordamerikanske forskaren tog fasta på de asketiskt-affektladdade inslagen hos motreformationens lugubra auktorer är De la Flor benägen att generalisera sin framställning av en självdestruktiv och dödsbesatt, rentav »biblioklastisk« kultur.³⁴ I detta perspektiv blir Spanien ett mörkt – men litterärt lysande – undantag från det Europa som just nu, i den tidigmoderna epoken, höll på att befria sig från medeltidens teologiska paradig för att ta steget in i den moderna rationalitetens värld. Detta Spanien led i själva verket av en såväl teknologisk och militär som ekonomisk »depression«, som emellertid kompenseras genom exempellösa laddningar av symbolisk energi i landets konst och litteratur. De tog sig uttryck i en »negativ estetik«, i en förkärlek för klärobskyr och skuggspel, i en »exil från världen« eller en stolt solipsism (som hos Luis de Góngora), alternativt i satirisk aggression och obscen burlesk (som hos Francisco de Quevedo). Samtiden verkade sakna riktning och styrkraft; mest av allt betecknade den en återvändsgränd eller ett »veck« i historien – här lånar åter De la Flor sin metaforik från Deleuze.³⁵

Till det intressanta med De la Flors arbete hör hans uppmärksamhet på koloniseringen av Den nya världen, ett företag som de spanska barockpoeterna konfronterade med tystnad eller öppen skepsis. I Góngoras berömda *Soledades* framstår imperiebygget som ett förödande misslag, dömt att mynna i katastrof. De la Flor läser dessa bägge långdikter eller *silvas* från 1610-talet som en skarp maktkritisk inlaga och därtill som ett bidrag till det litterära självgisslet i Spanien, hos andra författare och konstnärer stegrat till en heroisk martyrkänsla. Mot den bakgrunden blev verkligheten, precis som i Calderóns *comedia*, en »dröm«, föremål för en metafysisk illusionism i bjärt motsats till Descartes' cogito (som kom att förutsätta en handfast realitet, *res extensa*); alternativt föll den samman till en ruin eller stelnade till en dödsmask, ungefär som i Benjamins barockanalys.

Den spanska barockpoetiken uppfattar De la Flor huvudsakligen som en effekt av den aristoteliska filosofins och den tomistiska skolastikens fortsatta dominans i landets intellektuella liv. Eftersom det numera rörde sig om en tomism på tomgång, kom den att växlas över i ett poetiskt register och avlockas hela serier av sinnrika analogier – en »sakral konceptism« – eller fantasifulla slutledningar. Så kom poetiken att rädda teologin: inkarnationens och nattvardens mysterier blev i ökande utsträckning föremål för diktarnas spetsfundigheter eller *agudeza* (allt under det

att de nya experimentella vetenskaperna var i full färd med att likvidera den gamla dialektiken i det övriga Europa).³⁶ På motsvarande sätt kom de vittra spanjorerna att ägna avsevärd energi åt figuren, skriftbilden, den intrikata symbolen, anamorfofen, över huvud signifikanten, i akt och mening att göra rättvisa åt den labyrintiska värld som föreföll kura ihop sig i ett ändlöst kosmos. Därav diktarnas nya komplexitet. De la Flor citerar gillande Sarduy: den gongorinska anomalin återgår sist och slutligen på Keplers nya världsbild.³⁷

Den dominerande gestalten i epokens spanska poetik var Baltasar Gracián, ägnad en utförlig monografi av Arturo Zárate Ruiz: *Gracián, Wit, and the Baroque Age* (1996). Här framträder en trolig bild av den spetsfundige jesuiten och moralisten från Zaragoza, mer intresserad av epistemologi, argumentation och idébildning än av retorikens troplära, blott och bart förstadiet till det skarpsinne han hyllade, det slags begreppsliga *ars combinatoria* eftervärlden skulle kalla konceptism.³⁸ Men Zárate Ruiz lyckas knappast förnya huvuddragen i vår bild av Gracián, och hans skarpa kontrastering av konceptismen mot det gongorinska eller så kallade »culteranistiska« metaforfyverkeriet är inte längre aktuell inom forskningen. Snarare var konceptismen den kognitivt och ideologiskt kvalificerade basen för culteranismens gnistrande bildspråk, sådant vi möter det hos t.ex. Góngora.

Denne cordobesiske poet – som besitter ungefär samma exklusiva spetsposition inom den spanskspråkiga (många skulle säga den europeiska) barocklyriken som senare Stéphane Mallarmé hos symbolisterna – figurerar i flera tänkvärda studier i en uppsatssamling som hör till de bästa i ämnet från senare år, *The Image of the Baroque* från 1995, frukten av ett nordamerikanskt symposium två år tidigare. Där bidrar ett av de verkligt tunga namnen inom 1900-talets spanska barockforskning, Elias Rivers, med en skiss över Góngora och hans läsare, särskilt intressant när dessa läsare visar sig krympa till en enda. Den högdragne poeten undvek nämligen länge det som han tyckte vulgära boktrycket, och mot slutet av sitt liv övervakade han själv en kalligrafiskt fulländad kopia av sina samlade dikter, utskriven på kalvskinn, överlämnad till nationens starke man, Gaspar de Guzmán, greve och hertig av Olivares, ett år efter hans bortgång 1627. Rivers kommenterar: »Den här aristokratiska gesten, som medvetet kringgick tryckpressens mekanik för massproduktion, med dess kommersiella köpare, visade upp en konstfullt tillverkad och unikt auktoritativ kopia av den berömde poetens verk, att presenteras på herrskapsmanér för en enda läsare, kungens premiärminister, de facto Spaniens regent.«³⁹ Det är tydligt att det teknologiskt överspelade pergamentet

omgavs av en kulturell nimbus, samma exklusiva aura som ett drygt milennium tidigare fått nordafrikanen Martianus Capella att utge sig för att skriva sin praktfulla allegori om bröllopet mellan Filologin och Mercurius, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, på papyrusrullar.

Medieteknologiska och nyhistoriska infallsvinklar gör sig gällande på flera olika håll i den alldeles färska studiesamlingen *Hispanic Baroques. Reading Cultures in Context* (2005), en volym som också aktualiserar den latinamerikanska litteraturen under det övergripande barockbegreppet (eller egentligen begreppen – observera titelns skrivning av »barocker« i plural). Här utgår snart sagt samtliga av de tretton bidragsgivarna från Stephen Greenblatts tanke om 15- och 1600-talskulturens förmåga att fånga upp litteraturens avvikande röster i sitt av Makten noggsamt reglerade nätverk. Samtidigt är de observanta på vissa undertoner, biklanger och anspelningar som kringgår nätverkets »containment« för att karva ut olika spelrum och motståndsfickor i kulturens marginaler. Hos de latinamerikanska författarna, exempelvis, får vi en »Barroco de Indias«, kännetecknad av ett Janusansikte. Å ena sidan smugglar peruanen Lunarejo eller de mexikanska skriftställarna Sigüenza de Góngora och Sor Juana in flera språk och trossystem i sina författarskap, som därmed låter »alteritet« och »identitet« växla med varandra för att skissera en utopi om en ny och annorlunda amerikansk civilisation – men å andra sidan gör de sig också (antingen listigt eller nödtvunget) till språkrör för metropolens »hegemoniska diskurser«. ⁴⁰

I den här antologin befinner vi oss långt från den rätt och slätt retoriska avkodningen av barocka texter. Kontextualiseringen dominerar på olika sätt samtliga bidrag. Flera av dem – också de som fokuserar den latinamerikanska litteraturen – betonar, *pace* Maravall, att avancerad dialogicitet och flerstämmiga diskurser också låter sig registreras hos metropolens egna skriftställare, hos en Cervantes eller rentav en konservativ spefågel som Quevedo. Även här spelar Deleuzes tanke på det barocka vecket en roll, som i William Eggintons representationsteoretiska uppsats »Of Baroque Holes and Baroque Folds«. Egginton utgår från den avancerade perspektivism som absorberar läsaren eller åskådaren i det litterära eller bildkonstnärliga verket (typfall: *Don Quijote* eller Velázquez' berömda målning *Las meninas*). Den får nu harmoniera med (eller illustrera) Deleuzes emblem för barockepoken, det »veck« han lanserar som ett motdrag till Descartes' »håll« som i själva verket var en kvarleva från renässanskulturen och som förutsatte den traditionella bilden av själen som ett hus med fönster och dörrar ut mot världen. Deleuze vill nu, i akt och mening att etablera en ny bild av barockkulturen, ersätta huset med den psyko-

fysiska »monad« som står i centrum för Leibniz' filosofi. Där finns inte längre dessa fönster och dörrar, dessa passager från inner- till yttrevärld eller tvärtom, utan bara veckbildningar som eliminerar varje klar gränsdragning mellan inre och yttre till förmån för en osäker perspektivism.⁴¹

Där skulle ett senare skede återställa ordningen genom en »dissociation of sensibility« (termen är ett inlån från T. S. Eliot), men det är uppenbart att vårt eget sekelskiftes postmoderna civilisation, med dess mediala fikcionalisering av verkligheten, har förutsättningar att känna igen sig i denna barockkultur – för att tala med David R. Castillo: »De förvirrande känslorna av alienation, klyvnad och brist på autenticitet som vi förknippar med vår digitala tidsålder är inte lätta att skilja från den tidigmoderna erfarenheten av meningsförlust och från den barocka fascinationen för livets teatralitet och skenets bedrägliga natur.«⁴² Ytterligare andra bidrag till *Hispanic Baroques* fokuserar den multimediala barocken, de offentliga spektaklen och författarnas »self-fashioning« – här är det Greenblatt som står för vokabulären – på det spanska litterära fältet. Paola Marín, slutligen, faller in samme Greenblatts begrepp om »Freedom« och »Containment« i titeln på sin uppsats om Sor Juana, och då råder det inget tvivel om författarinnans »behov att avvika« från den rådande imperie-, lärdoms- och könsordningen.⁴³ Hennes *plus ultra*, skulle man vilja tillägga, är från första början färgat av en närmast dödsföraktande ambition att låta marginalen expandera in mot sidans centrum, antingen detta heter Metropolen, Myndigheten eller Manligheten.



Av denna tämligen heterogena skara forskare blir man kanske inte mycket klokare på innebörden av termen barock. Inte ens en så samvetsgrann begreppsarkeolog som John M. Steadman verkar nå något riktigt tillfredsställande resultat i sin utredning *Redefining a Period Style* (1990). Där pekar han på de uppenbara svårigheterna att på något enkelt sätt binda syntax till kosmologi, att exempelvis associera hypotax och en sluten form med ett slags världssyn eller samhällsideal, paratax och öppen form med ett annat.⁴⁴ Själv verkar Steadman trots allt fastna för vissa »dramatic emphases« som framhäver rörelse, paradox och överraskning i framställningen av *ethos*, *dianoia* (tänkandet) och *pathos*, inte bara i barockens dramatik utan likaså i epiken och lyriken.⁴⁵ Var och en kan lätt se hur ungefärlig också denna bestämning är.

Under alla förhållanden visar en besiktning som den ovanstående hur paradoxalt starkt det notoriskt undflyende barockbegreppet står i den internationella forskningen. Den anglosaxiska litteraturvetenskapen avvarar det visserligen gärna, men dess alternativa etikett *metaphysical* förefaller i själva verket minst lika problematisk, och de försök som gjorts att generalisera den till kontinentala författarskap har inte rönt någon efterföljd.⁴⁶ Så om jag inledde den här lilla exposén med att likna barockbegreppet vid en mytisk och litterär varelse, fågel Fenix, metamorfosernas symbol framför andra, är det inte mer än rätt att fullborda den med ett lika tidsenligt koncept. Den litterära barocken påminner sist och slutligen om en tidig-modern figur som förts på tal här ovan: anamorfosen. Vi ser den överallt, men den framstår som ganska intetsägande, möjligen dekorativ men lika ofta irriterande, liksom i vägen. När den plötsligt verkar avge sin egentliga eller åtminstone en belysande innebörd, finner vi att vi tagit ett steg åt sidan. Vår uppfattning av barocken verkar dömd att förbli skev eller idiosynkratisk, beroende av perspektiv och blickpunkt.

Noter

- 1 Ovidius, *Le metamorfosi. I-II*, red. & övers. E. Oddone, Milano 1991.
- 2 Giovanni Getto, »La polemica sul Barocco« (1967), omtryckt i författarens *Il Barocco letterario in Italia*, Milano 2000, s. 391 f.
- 3 *Ibid.*, s. 415 ff., René Wellek, »The Concept of Baroque in Literary Scholarship«, omtryckt och kompletterad med ett »Postscript 1962« i *Concepts of Criticism*, red. S. G. Nichols Jr, New Haven 1971 (1963), s. 69 ff.
- 4 Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, red. R. Tiedemann, Frankfurt am Main 1978 (1955).
- 5 Fritz Strich, »Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts«, *Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte: Franz Muncker zum 60. Geburtstag, dargebracht von Mitgliedern der Gesellschaft Münchener Germanisten*, München 1916, s. 21 ff.
- 6 Griersons antologi *Metaphysical Lyrics & Poems of the Seventeenth Century*, Oxford 1921, anmäldes av Eliot samma år under rubriken »The metaphysical poets«. Recensionen står omtryckt i *Selected Prose of T. S. Eliot*, red. F. Kermode, London 1975, s. 59 ff.
- 7 Jfr Nicolas Boileau-Despréaux, *L'art poétique*, red. A. Buck, München 1970, I.66–83, II.105–26.
- 8 Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris 1953.
- 9 Arnold Hauser, *The Social History of Art*, London 1951, Michel Foucault, *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966, s. 60 ff.
- 10 Emanuele Tesauro, *Il canocchiale Aristotelico*, red. A. Buck, Bad Homburg v. d. H. 1968, Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio. I-II*, red. E. Correa Calderón, Madrid 1969.

- 11 Se Hanssons uppsats »Så skev är ingen brukbar pärla! Det omöjliga barockbegreppet« ur *I diktens spegel. Nitton essäer tillägnade Bernt Olsson*, red. L. Elleström, P. Luthersson & A. Mortensen, Lund 1994, s. 83 ff.
- 12 *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris 1988, s. 46 f.
- 13 Bertrand Gibert, *Le baroque littéraire français*, Paris 1997, s. 39 f.
- 14 Baltasar Gracián, *El Criticón*, red. S. Alonso, Madrid 1980, s. 182.
- 15 *Le Baroque. Profondeurs de l'apparence*, Bourdeaux 1993 (1972), s. 63, 67.
- 16 *Le baroque en Europe et en France*, Paris 1995, s. 2.
- 17 *Ibid.*, s. 9 ff., 61 ff., 155 ff., 283 ff.
- 18 *Une poétique de crise: poètes baroques et mystiques (1570–1660)*, Paris 1996, s. 9.
- 19 *Ibid.*, s. 349 ff.
- 20 *Figurations de l'infini. L'âge baroque européen*, Paris 2000, s. 11, 13.
- 21 *Ibid.*, s. 20.
- 22 *Ibid.*, s. 22 (»l'homme du Baroque«).
- 23 *Ibid.*, s. 52.
- 24 *Inscriptio. Rhetorik und Poetik der Scharfsinnigen Inschrift im Zeitalter des Barock*, Tübingen 1999, s. 15 ff.
- 25 *Ibid.*, s. 16, 118 f., 237 ff., 262.
- 26 *Epigrammatisches Barock*, diss., Berlin-New York 1996, s. 26, 349 ff.
- 27 Dirk Niefanger, *Barock*, Stuttgart-Weimar 2000, s. 11, 63, 99 ff., 116.
- 28 Wilfried Barner, »Spielräume. Was Poetik und Rhetorik nicht lehren«, *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, red. B. Becker-Cantarino, M. Bircher, F. van Ingen, S. Solf & C.-P. Warncke, Wiesbaden 2000, s. 49.
- 29 *Ibid.*, s. 63 ff.
- 30 Barbara Bauer, »Naturverständnis und Subjektskonstitution aus der Perspektive der frühneuzeitlichen Rhetorik und Poetik«, *ibid.*, s. 114 ff.
- 31 *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona 1996 (1975).
- 32 Fernando de la Flor, *Barroco: representación e ideología en el mundo hispánico (1580–1680)*, Madrid 2002, s. 13 ff.
- 33 »An introduction to the ideology of the Baroque in Spain«, *Symposium* 1946, s. 82 ff.
- 34 De la Flor 2002, s. 23.
- 35 *Ibid.*, s. 32 ff.
- 36 *Ibid.*, s. 253 ff.
- 37 *Ibid.*, s. 345 ff.
- 38 *Gracián, Wit, and the Baroque Age*, New York 1996.
- 39 Elias Rivers, »Góngora and His Readers«, *The Image of the Baroque*, red. A. Scaglione & G. E. Viola, New York 1995, s. 114.
- 40 Se utgivarnas »Introduction« till *Hispanic Baroques. Reading Cultures in Context*, red. N. Spadaccini & L. Martín-Estudillo, Nashville (Tennessee) 2005, s. xxiii.
- 41 *Ibid.*, s. 55 ff.
- 42 »Horror (Vacui): The Baroque Condition«, *ibid.*, s. 100.
- 43 »Freedom and Containment in Colonial Theology: Sor Juana's *Carta atenagórica*«, *ibid.*, s. 213 f.
- 44 *Redefining a Period Style. »Renaissance,« »Mannerism,« and »Baroque« in Literature*, Pittsburgh (Pennsylvania) 1990, s. 121.
- 45 *Ibid.*, s. 119
- 46 Så klassificerade exempelvis José Manuel Blecia i sin grundläggande utgåva av Quevedos diktning de första tolv dikterna som »Poemas metafísicos«, *Obras completas. I. Poesía original*, Barcelona 1963, s. 1 ff.

Tårar och emblematik

Barocka drag i William Shakespeares *Titus Andronicus*

The Oxford Companion to English Literature berättar att termen »baroque« beskriver »highly ornamented verse or prose, abounding in extravagant conceits« och att den sällan används om engelska författare.¹ Den metafysiska skolan har beröringspunkter med det barocka i sitt drastiska bildspråk, och speciellt tydlig är kopplingen hos de så kallade religiösa metafysikerna. Richard Crashaw (1612/13–49) tillhör dessa, och han är den engelske poet som oftast diskuteras i termer av barock, med inflytande från Luis de Gongora (1561–1627) och Giambattista Marino (1569–1625).

Några decennier tidigare än Crashaw var Robert Southwell verksam. Han var engelsman, katolik och skrev runt 1590 poesi och prosa i enlighet med motreformationens barocka stilideal. I det följande ska jag först kort redogöra för Southwells stil – dess ursprung i motreformationens estetik och dess typiska uttryck – för att sedan diskutera barocka influenser och deras funktion i William Shakespeares (1564–1616) tidiga drama *Titus Andronicus*.² Mot bakgrund av denna diskussion kommer jag avslutningsvis att beröra två moderna uppsättningar av pjäsen.

Southwell och motreformationens barocka estetik

Traditionellt har den engelska reformationen beskrivits teleologiskt som det nödvändiga och logiska svaret på religiösa och politiska missförhållanden eller som resultatet av politiskt maktspel.³ På senare tid har dock långsamheten i processen framhållits, med historikern Christopher Haigh som den starkaste förespråkaren för den så kallade revisionistiska synen. Tillsammans med kollegor som Eamon Duffy och J. J. Scarisbrick gör han oss medvetna om såväl kriser och bakslag i reformationsprocessen som regionala skillnader och det faktum att delar av befolkningen förblev katoliker även efter den elisabetanska reformationen.⁴ Peter Holmes pekar på det unika i den engelska situationen: »There was no other country

in Europe where the problem existed as it did in England, where Catholicism was proscribed and yet there survived a sizeable minority willing to express resistance to a Protestant settlement.«⁵ Southwells författarskap utgjorde en del av detta motstånd.

Liksom andra unga män från katolska välbeställda hem begav sig Robert Southwell (1561–95) utomlands för att få sin utbildning. Han studerade först vid seminariet i Douai och senare i Rom för att 1586 återvända till England som jesuitpräst. Hans återkomst sammanföll med en ökad polarisering mellan protestanter och katoliker i hemlandet där de anti-katolska stämningarna ökat till följd av bland annat påvens bannlysning av Elisabet 1570, Bartolomeimassakern på protestanter i Paris 1572, och olika komplotter mot drottningens liv. Den spanska armadan hotade landet 1588. Samtidigt hade katolska präster vigda på kontinenten börjat återvända och det interna katolska motståndet i form av vägran att gå i kyrkan, sk »recusancy«, ökat. Det hårdnande klimatet reflekterades i strafflagstiftningen: i början av 1580-talet blev det likställt med högförräderi att omvända eller låta omvända sig till katolicismen och böterna för vägran att delta i protestantisk gudstjänst höjdes dramatiskt; efter 1585 gjorde en katolsk präst sig skyldig till högförräderi endast genom att vistas på engelsk mark. Southwell hann verka i sex år innan han fängslades 1592, och knappt tre år senare avrättades han. Författarskapet var en viktig del av hans verksamhet, eftersom antalet katolska präster i England vid denna tid var begränsat och det skrivna ordet fungerade som ersättning för eller förlängning av prästernas arbete. Manuskript kopierades och hemliga tryckpressar sattes upp. Under ett enda år, 1595, trycktes tre av Southwells texter i sju utgåvor, delvis säkerligen till följd av avrättningen men troligtvis också på grund av texternas litterära kvalitét. John R. och Louise Roberts hävdar att han var sin tids mest lästa religiöse poet att döma av antalet utgåvor.⁶

Southwells oftast antologiserade och antagligen mest kända dikt, »The burning Babe« (1602), är ett bra exempel på hans katolskt barocka stil. Den samtide Ben Jonson ska ha sagt om dikten att han gärna skulle förstöra många av sina egna dikter om han hade skrivit den.

»The burning Babe«

As I in hoarie Winters night
Stoode shivering in the snow,
Surpris'd I was with sodaine heate,
Which made my hart to glow;

And lifting up a fearefull eye,
To view what fire was neare,
A pretty Babe all burning bright
Did in the ayre appeare;

Who scorched with excessive heate,
Such floods of teares did shed,
As though his floods should quench his flames,
Which with his teares were fed:

Alas (quoth he) but newly borne,
In fierie heates I frie,
Yet none approach to warme their harts,
Or feele my fire, but I;

My faultlesse breast the furnace is,
The fuell wounding thornes:
Love is the fire, and sighs the smoake,
The ashes, shame and scornes;

The fuell Justice layeth on,
And Mercie blowes the coales,
The metall in this furnace wrought,
Are mens defiled soules:

For which, as now on fire I am
To worke them to their good,
So will I melt into a bath,
To wash them in my blood.

With this he vanisht out of sight,
And swiftly shrunk away,
And straight I called unto minde,
That it was Christmasse day.⁷

Juldagens vision beskriver det lidande Kristusbarnet som renar människornas befläckade själar, först genom eld och sedan genom bad i blod. Tematiken är religiös, och konkretiseras genom ett bildspråk som är karakteristiskt för motreformationens barock: sökt, emblematiskt bildmässigt, fysiskt påtagligt med ofta förekommande blod- och tårflöden och, som i exemplet, renade strömmar och eld. Typisk är blandning av sinnligt och andligt bildspråk, en drastisk kontrast mellan bild och innehåll, ofta med lätt överraskande effekt till följd av de oväntade sammanställningarna.

Sålunda reflekterar uttrycket den katolska världsbilden: det andliga speglas och är närvarande i det fysiska vilket understryker kontinuiteten mellan de två världarna.

De katolska poeternas barocka stil har sin grund i de retoriska och litterära ideal som reflekterar motreformationens strävan efter inre uppstramning: i poesin skulle renässansens dekadens ersättas av en sant kristen diktning vars mål var att så väl instruera som underhålla. Medlet var en affektiv estetik med influenser från bland annat emblematikteori och Ignatius av Loyolas meditationsteknik, som lade stor vikt vid att skapa levande, realistiska och fysiskt påtagliga bilder för kontemplation.⁸ Det brinnande Kristusbarnet i Southwells juldikt är ett bra exempel på en sådan bild. Att tårar flödar ofta i den katolskt barocka diktningen hänger även det samman med dess grund i motreformationens tridentinska program, som underströk vikten av ånger och försonande tårar för frälsning. Resultatet blev en tårdrypande poesi som även fungerade som exempel och stöd vid tillfällen då få präster fanns till hands. Southwells moderna utgivare noterar denna funktion hos den långa berättande dikten *Saint Peters Complaint*: »The 'Complaint,' embodying the Catholic doctrine of penance as defined by the Council of Trent, which explicitly stated that when no priest was available reconciliation with God might be contained through perfect contrition, offered to English Catholics spiritual consolation and strength«.⁹ Inledningsraderna illustrerar den tårdrypande stilen:

Launche foorth my Soul into a maine of teares,
Full fraught with grief the traffick of thy mind:
Torne sailes will serve, thoughtes rent with guilty feares:
Give care, the sterne: use sighes in lieu of wind:
Remorse, the Pilot: thy misdeede, the Carde:
Torment, thy Haven: Shipwracke, thy best reward.

...

Give vent unto the vapours of thy brest,
That thicken in the brimmes of cloudy eies:
Where sinne was hatchd, let teares now wash the nest:
Where life was lost, recover life with cries.
Thy trespasse foule: let not thy teares be few:
Baptize thy spotted soule in weeping dewe.
(*Saint Peters Complaint, The Poems*, 1–6, 13–18)

Här skickas själens skepp ut på ett hav av tårar som till slut fungerar som ett renande dop. Trots bilden förmedlas en nästan klaustrofobisk känsla av ångest och ånger, »remorse«, och häri ligger budskapet: genom stark

och sann botfärdighet uppnås själens räddning. De många referenserna till tårar är typiska.

Förutom ett emblematiskt bildspråk och starka kontraster mellan sinnligt och andligt, karakteriseras alltså den motreformatoriska barocka stilen av tårar och botfärdighet. Den tårdrypande poesin är så pass känd i England att den kommenteras och övertas av protestantiska poeter, och inflytande från motreformationens estetik och Southwells diktning på samtiden har under senare år diskuterats i större utsträckning.¹⁰ För att illustrera hur ett sådant inflytande kan se ut, och vilken effekt det kan ha, ska jag i det följande diskutera ett exempel från Shakespeares.

Tårar och emblemantik i Shakespeares *Titus Andronicus*

Titus Andronicus är Shakespeares tidigaste pjäs, först tryckt och spelad 1594. I sin makabra humor är den mycket våldsam och skruvad och den väcker starka reaktioner när den spelas – nu senast har en bearbetad version i Tyskland fått publiken att skälla ut skådespelarna för att vältra sig i våldsamheter.¹¹ Pjäsens fiktiva handling utspelar sig i ett av inbördes stridigheter splittrat Rom. Efter tio år i strid återvänder den romerske generalen Titus Andronicus, medförande som krigsfångar goternas drottning Tamora, hennes söner Alarbus, Demetrius och Chiron samt moren Aaron, hennes slav och älskare. Roms kejsare har nyss avlidit och hans son Saturninus vinner med Titus hjälp kampen om tronen över sin bror Bassianus. Trots detta hamnar Titus och hans falang snabbt i onåd hos Saturninus som tar Tamora till maka. Hennes äldste son Alarbus har dessförinnan offrats av Titus för att sona hans egna söner som dödats i kriget. Detta offer, som skett i religionens namn, sätter igång den hämnd- och våldsspiral som sedan eskalerar genom pjäsen. Elva mord, en våldtäkt, tre avkapade händer, två avhuggna huvuden, en utdragen tunga, en kanibalistisk Thyestes-måltid och en levande begravning – allt ryms inom pjäsens fem akter. Händelseförloppet är snabbt, ofta med inslag av svart humor av ett ganska osmakligt slag och med många blodiga detaljer.

Pjäsen har länge setts som Shakespeares sämsta och avfärdats som en ung författarens misstag. På senare tid har den emellertid ägnats mer seriöst intresse. Några kritiker har placerat texten i samtidens religionskonflikt och givit den en historisk kontext som gör den mer begriplig. John Klause har argumenterat för Southwells inflytande på pjäsen som han ser som »imbued with the politics of religious warfare».¹² Själv har jag modifierat och utvecklat Klausens argument i en analys som pekar på ett ännu

tydligare och mer konsekvent samtidsengagemang: det går att läsa pjäsen som en nära nog allegorisk översikt över 1500-talets inhemska religionsstridigheter. Medlemmarna i Titus falang är en av två grupper vars stridigheter eskalerar till följd av ett offer i religionens namn: de anklagas för avgudadyrkan, skälls för att ägna sig åt »popish tricks and ceremonies«,¹³ drivs i exil, förknippas med martyrskap, och ägnar sig åt kannibalistisk matlagning med referenser till nattvarden. Allt bidrar till att förankra texten i dess samtid av religionskonflikt när katoliker lämnade landet och skälldes för att vara avgudadyrkare i de anti-katolska texter och propaganda. Titus och hans fränder gråter dessutom ovanligt mycket. Här ska jag fokusera på tårdrypande klagan och emblematiskt bildspråk, två inslag som genom kopplingen till motreformationens barocka estetik bidrar till att placera Shakespeares pjäs i dess samtid.

Tårar flödar i hela tredje aktens långa första scen. I scenens början leds Titus söner till fängelset i väntan på att bli avrättade för mordet på Bassianus. Titus vänder sig till tribunerna och ber för deras liv:

For these two, tribunes, in the dust I write
My heart's deep languor and my soul's sad tears.
Let my tears staunch the earth's dry appetite;
My sons' sweet blood will make it shame and blush.

Exeunt [all but Titus].

O earth, I will befriend thee more with rain
That shall distil from these two ancient ruins
Than youthful April shall with all his showers.
In summer's drought I'll drop upon thee still;
In winter with warm tears I'll melt the snow
And keep eternal springtime on thy face,
So thou refuse to drink my dear sons' blood.

...

And let me say, that never wept before,
My tears are now prevailing orators.

(3.1.12–22, 25 f.)

Mitt i den tårdrypande klagan gör Lucius entré med dragna vapen och påpekar det hopplösa i Titus situation: »The tribunes hear you not, no man is by, / And you recount your sorrows to a stone« (3.1.28 f). Ändå fortsätter Titus klaga:

yet plead I must,
{And bootless unto them.}
Therefore I tell my sorrows to the stones,

Who, though they cannot answer my distress,
 Yet in some sort they are better than the tribunes
 For that they will not intercept my tale.
 When I do weep, they humbly at my feet
 Receive my tears and seem to weep with me
 (3.1.35-42)

Näste man att nalkas är Marcus, som med orden »Titus, prepare thy aged eyes to weep« (3.1.59) presenterar den lemlästade och våldtagna Lavinia. Titus tycker sig nu stå på en klippa omgiven av »a wilderness of sea« (3.1.95) som hotar att dränka honom. Marcus näsduk har redan dränkts av hans tårar och kan inte tjäna till att torka Titus kinder. När Lucius försöker torka Lavinias tårar är situationen densamma: »His napkin with his true tears all bewet / Can do no service on her sorrowful cheeks« (3.1.147 f). Aaron dyker nu upp och kräver Titus hand i pant för sönerns liv, får den, och lämnar Titus till tårdrypande böner: »If any power pities wretched tears, / To that I call« (3.1.209 f), säger Titus, och sänder sina suckar till himlen. Återigen kopplas tårar och hav samman när han utbrister »I am the sea« och han fortsätter med att likna Lavinia vid det gråtande himlavälv:

She is the weeping welkin, I the earth.
 Then must my sea be moved with her sighs,
 Then must my earth with her continual tears
 Become a deluge overflowed and drowned
 (3.1.225-30)

Först när Aaron kommer tillbaka med Titus söners avhuggna huvuden bestämmer sig gruppen att hämnas istället för att sörja. Då har redan en stor del av scenen ägnats åt tårar och klagan, ibland sammankopplat med böner, ibland med hav och översvämning, ofta med hopp om räddning och Lucius tårar har definierats som »true tears«.

Utdraget från *Saint Peters Complaint* fick ovan tjäna som typexempel på den tårarnas poesi jag anser fungerar som referenspunkt för Titus tårdrypande klagan och hela aktens ymniga tårflöden. Möjligen kan Shakespeare ha tagit direkta intryck av Southwells texter. Situationerna skiljer sig visserligen åt: medan den ångerfyllda Petrus vänder sig till Kristus, »Whome weeping winnes, repentant sorrow moves« (754) för att rädda sin egen själ, gråter Titus för att rädda sina söners liv. Likväl är likheten i gestaltningen av förtvivlan, tårarnas mängd, kopplingen mellan tårar, böner och hav, och det hopp om räddning som är förknippat med dem gemen-

samt. *Saint Peters Complaint* trycktes först 1595, men fanns troligtvis tillgänglig i manuskriptform tidigare (Southwell fängslades 1592 och skrev sannolikt ingenting i fängelse). En av Southwells prosatexter som trycktes redan 1591 var *Marie Magdalens Funeral Teares* och även den är intressant som möjlig referenspunkt för Titus klagan, och scenens fokus på tårar. Texten, som beskriver den gråtande Maria Magdalena vid Kristus tomma grav, uppmanar uttryckligen till tårar, eftersom deras makt är stor:

But feare not *Mary* for thy teares will obtaine. They are too mighty oratours, to let any suite fall, [and] though they pleaded at the most rigorous bar, yet haue they so perswading a silence, and so conquering a complaint, that by yeelding they ouercome, and by intreating they commaund. They tie the tongues of all accusers, and soften the rigour of the seuerest Iudge. Yea they win the inuincible, and bind the omnipotent. When they seeme most pittiful, they haue greatest power, and being most forsaken they are most victorious. Repentant eies are the Cellers of Angels, and penitent teares their sweetest wines, which the sauer of life perfumeth, the taste of grace sweetneth, and the purest colours of returning innocency highly beautifieth. This dew of deuotion neuer falleth, but the sunne of iustice draweth it vp, and vpo[n] what face soeuer it droppeth, it maketh it amiable in Gods eie. For this water hath thy heart beene long a limbecke, sometimes distilling it out of the weedes of thy owne offences with the fire of true contrition. ... Yea this onely water hath quenched Gods anger, qualified his iustice, recouered his mercy, merited his loue, purchased his pardon, [and] brought forth the spring of all thy fauors. ... Till death damme up the springs, they shall neuer cease running: and then shal thy soule be ferried in them to the harbour of life, that as by them it was first passed from sinne to grace, so in them it may be wasted from grace to glorie.¹⁴

Frank Brownlow kallar apostrofen till Marias tårar »a prose hymn on tears as a sacrament of penitence, compassion, and mercy, able to remake the cosmos«. ¹⁵ Här är situationen något mer lik den i pjäsens tredje akt, eftersom tårarnas makt att övertyga diskuteras, även om det fortfarande naturligtvis rör sig om tårar som uttrycker genuint känd ånger; och själen kommer att färdas på dem som på ett hav. Om »true contrition«, sann botfärdighet, likt alkemistens eld destillerat tårarna i hjärtats retort kommer de att vinna Guds kärlek och räddning. Det kan här noteras att Lucius tårar benämns »true tears« och att tårar, böner och hav sammankopplas i Shakespeares pjäs.

I ett annat stycke av texten uttrycker Maria en önskan att fler ska gråta

tillsammans med henne. Hennes sorgsenhet över att vara den enda gråterskan vid graven tycks närmast hopplös. På ett liknande sätt såg vi att Lucius noterade det hopplösa i Titus situation. Titus såg hur stenarna på marken tycktes gråta med honom, och Maria vänder sig även hon till gravens stenar och ber dem gråta med henne: »Sorrow with me at the least thou O tombe, and thawe into teares you hardest stones« (21v–22r).¹⁶ Maria tror också, likt Titus, att stenarna hon tilltalar svarar henne, när hon hör ekot av sin egen klagan (27v–28r).

Det finns alltså tre huvudsakliga likheter mellan Titus och Maria, och mellan Titus och Petrus: mängden tårar, tron på tårars övertalande kraft, och detaljer vad gäller bilder och fraser. Det är möjlighet att Shakespeare tagit intryck av Southwells texter, och som allmän litterär och historisk kontext till gråtandet i tredje akten är den motreformatoriska tårediktningen inte osannolik. Även om det finns goda skäl för Titus och hans fränder att beklaga sig är tårarna helt enkelt många och för konsekvent använda för att vara betydselösa.

Även *Titus* bildspråk för emellanåt tankarna till motreformationens barocka estetik. I Shakespeares pjäser finns få scenanvisningar, men en av de mer uppseendeväckande beskriver öppningen av andra aktens tredje scen: »*Enter the Empress' Sons with LAVINIA, her hands cut off and her tongue cut out, and ravished*« (2.3 s.d.). Titus bror Marcus träffar på den våldtagna och lemlästade Lavinia irrande i skogarna, och när han beskriver henne och sin reaktion på synen i en lång monolog avtar det hitills högt uppskruvade tempot. Pjäsens antagligen starkaste scen utgör på så sätt samtidigt en paus i handlingen. I monologens första halva återfinns ett bildspråk som för tankarna till det barocka:

If I do dream, would all my wealth would wake me;
 If I do wake, some planet strike me down
 That I may slumber an eternal sleep.
 Speak, gentle niece, what stern ungentle hands
 Hath lopped and hewed and made thy body bare
 Of her two branches, those sweet ornaments
 Whose circling shadows kings have sought to sleep in
 And might not gain so great a happiness
 As half thy love. Why dost not speak to me?
 Alas, a crimson river of warm blood,
 Like to a bubbling fountain stirred with wind,
 Doth rise and fall between thy rosed lips,
 Coming and going with thy honey breath.
 But sure some Tereus hath deflowered thee

And, lest thou shouldst detect him, cut thy tongue.
 Ah, now thou turn'st away thy face for shame,
 And notwithstanding all this loss of blood,
 As from a conduit with three issuing spouts,
 Yet do thy cheeks look red as Titan's face,
 Blushing to be encountered with a cloud.

(2.3.13-32)

36

Anna Swärdh
Tårar och emblematik

Scenen kan ses som något av en reflektion över hela pjäsens kaotiska situation, med Lavinia som en representant för det destruktiva hämndförloppets lemlästande och dödande. Bildspråket är starkt och stilserat, ordvalet makabert i beskrivningen av den stympade Lavinia. Resultatet är chockerande, men förtingligandet av Lavinia fungerar också distan-serande. Det är som om Marcus värjer sig mot synen samtidigt som han måste beskriva den för att förstå.

D. J. Palmer har i en artikel jämfört Marcus försök att ge uttryck för det ofattbara med Richard Crashaws barocka sensibilitet.¹⁷ Och de bisarra bilderna av kapade grenar, en bubblande fontän och en trasig rörledning har just den bildmässighet och oväntade konkretion som utmärker det barocka. Möjliga referenser till martyrskap förstärker den katolska referenssfären: Maurice Charney ser en likhet mellan Lavinias blod och martyrerna i John Foxes *Actes and Monuments* (1559, på engelska 1563), medan Klause visar att kopplingen till martyrskap stöds av likheter med ett stycke ur Southwells prosatext *An Epistle of Comfort* (1587/88). Klause pekar på flera likheter mellan Shakespeares text och stycket hos Southwell som handlar om martyrskapets ära, men mest slående är liknelserna vid toppade eller avhuggna träd och rör- eller vattenledningar. »The lopping time has come«, säger Southwell om möjliga framtida martyrer och beskriver dessa som grenar toppade och huggna (»lopped«, »hewed«) från den katolska kyrkans träd. Även Southwell använder en rörledning för att beskriva blodflödet: martyrernas »veynes are conduits, out of which [God] meaneth to drive the streames«.¹⁸

Marcus fortsätter att förtingliga Lavinia på ett emblematiskt sätt även i den följande aktens tårdrypande första scen när han berättar hur hennes tunga, »that delightful engine of her thoughts«, slitits från hennes mun, »that pretty hollow cage / Where, like a sweet melodious bird, it sung / Sweet varied notes, enchanting every ear« (3.1.83-87). När man samtidigt föreställer sig Lavinias uppenbarelse blir krocken mellan ord och bild slående. I en tidigare scen har vi hört den döde Bassianus kropp beskrivas med en bild av liknande emblematiskt slag. Aaron har lurat med sig Titus

söner till den grop där Bassianus ligger mördad för att misstänkliggöra dem för mordet. Quintus har trillat ner i gropen och rapporterar till sin bror vad han ser:

Lord Bassianus lies berayed in blood
All on a heap, like to a slaughtered lamb,
In this detested, dark, blood-drinking pit.

...
Upon his bloody finger he doth wear
A precious ring that lightens all this hole,
Which like a taper in some monument
Doth shine upon the dead man's earthy cheeks
And shows the ragged entrails of this pit.

(2.2.222-24, 226-30)

Quintus beskrivning av den döde som ett slaktat lamm i en håla som tycks levande är stark och emblematisk i sin bildmässighet. Referenser till gravljus och gravkammare klingade vid denna tid mer katolskt än protestantiskt. Michael Hattaway beskriver situationen som »an unfixure of imaginative realism ... and baroque formality in which the perceived reality is turned into something akin to a sculptured funarary icon«. ¹⁹

Tredje akten förenar den emblematiske och den tårdrypande stilen i en kort andra scen som inkluderades först i folioutgåvan 1623, och alltså inte fanns med i de versioner som trycktes 1594, 1600 och 1611. Titus, som själv slår sig för bröstet med sin enda kvarvarande hand, vänder sig här till den stympade Lavinia:

Thou map of woe, that thus dost talk in signs,
When thy poor heart beats with outrageous beating,
Thou canst not strike it thus to make it still.
Wound it with sighing, girl, kill it with groans,
Or get some little knife between thy teeth
And just against thy heart make thou a hole,
That all the tears that thy poor eyes let fall
May run into that sink and, soaking in,
Drown the lamenting fool in sea-salt tears.

(3.2.12-20)

Istället råder han henne att sarga sitt hjärta med suckar och stönande, eller göra ett hål i bröstet där tårarna kan rinna in och dränka hjärtat. Bilden är målande, med ett personifierat hjärta beskrivet som en liten varelse, en »lamenting fool«, i Lavinias bröst. Här har vi alltså ett tyd-

ligt exempel på tårdrypande emblematik av det bildliga slag som är så typiskt för det katolskt barocka uttrycket. Exemplet förenar de två slags barocka inslag jag berört ovan: tårdrypande klagan och emblematiskt bildspråk.

När vi diskuterar en text och dess referensvärld kan vi naturligtvis inte bortse från genreförväntningar och andra konventioner och influenser. I en hämndtragedi förväntar vi oss blod och ond bråd död. Senecas dramer utgör en klassisk källa till sådant, och Shakespeares samtida Thomas Kyd och Christopher Marlowe hade nyligen rönt framgångar med *The Spanish Tragedy* (1592) och *The Jew of Malta* (c. 1592), två inflytelserika och bloddrypande pjäser. Trots detta kan en del av det estetiska uttrycket i *Titus* spåras till den motreformatoriska barocken. I de ovan diskuterade exemplen från pjäsen är tematiken och estetiken barocka på samma sätt som Southwells poesi och prosa, och det är möjligt att Shakespeare influerats direkt av honom. Sedd på detta sätt blir pjäsen en kommentar till samtidens religionsproblematik, och texten är faktiskt tillräckligt systematisk för att tillåta en närmast allegorisk läsning av religionsstridigheterna i 1500-talets England, där både protestanters och katolikers destruktiva hållning och handlingar porträtteras och kritiseras. En sådan historisk läsning av *Titus Andronicus* förklarar mycket i en extremt våldsamt och ganska udda pjäs och får den att framstå som något mindre bisarr än vid ett första ögonkast. Den är en text av sin tid, och förstås alltså kanske bäst som ett skruvat och kritiskt porträtt av den tiden. Men hur får denna insikt oss att se på moderna uppsättningar av *Titus Andronicus*?

Två moderna tolkningar: Julie Taymor och moment:teater

Trots att den länge ansetts dålig eller osmaklig har *Titus Andronicus* spelats med framgång under det sena 1900-talet: Peter Brooks uppsättning från 1971, med Laurence Olivier och Vivien Leigh som Titus och Lavinia, och Deborah Warners uppsättning från slutet av 1980-talet är kanske de mest kända. Nyligen hade vi möjlighet att se både en film och en svensk produktion.

Julie Taymors film *Titus* från 1999 bevarar ovanligt mycket av originaltexten, men fokus ligger på det bildmässiga. Produktionen är stiliserad och genomdesignad: en begränsad färgskala i kombination med scenlika ytor och utrymmen ger ett teatralt intryck. Man skulle kunna hävda att Taymor i det tablåartade, emblematiska ligger i linje med pjäsens barocka uttryck, och ändå är skillnaderna i resultatet stora.

Miljön är en blandning av ett antikt Rom i ruiner, 30-talets fascistiska Italien och en sorts gotisk nutid. Kostymerna lånar drag från samma tider och färgerna i kostym och dekor är begränsade till svart, vitt, rött och metalliska färger, med undantag för skogsscenerna. Bilderna är hela tiden mycket påtagliga som just bilder, vare sig de beskriver ett dekadent överlastat palats eller en tom vägkorsning. Bildmässigheten fungerar bra när bilderna kommenterar eller förstärker text och handling, som i första aktens Colosseumscen där soldaternas robotlika koreografi utgör en fond till Titus triumfatoriska hemkomst, eller i den MTV-klippta scenen då Lavinia frenetiskt skriver namnen på våldtäktsmännen i sanden till ackompanjemang av rockmusik med inklippta stiliserade bilder från våldtäkten. Oftast är resultatet mindre lyckat. Med undantag för de scener som utspelas i skogen, är bilderna antingen för övertydligt förklarande, eller förvirrande och helt enkelt i vägen för ord och handling.

Taymor har inspirerats till sitt visuella berättande av Shakespeares bildspråk. Filmens spänning mellan realism och surrealism ska, som hon säger, spegla Shakespeares blandning av »very direct, simple and visceral actions with immense poetic verbal imagery«, och Taymor ansåg det viktigt att översätta de språkliga bilderna till visuella.²⁰ Detta genomförs inte minst i vad Taymor kallar »Penny Arcade Nightmares«, de korta sekvenser av bildcollage som dyker upp med jämna mellanrum tänkta att spegla karaktärernas inre tankar och kaos. John Wrathall beskriver dem som det tydligaste uttrycket för Taymors eklektiska strategi, och han fortsätter: »It is as if, in her effort to put the play across as powerfully as possible, she grabs whatever comes at hand – an unfettered, scattershot approach which is justified, in her view, by the source play's gamut of styles, from tragedy to outrageous black comedy and surrealism.«²¹ Uttryckt något mindre diplomatiskt skulle man kunna säga att Taymor i Shakespeares ibland överraskande men alltid motiverade bilder finner en ursäkt att associera fritt. Intressant nog klipper Taymor bort flera av Shakespeares egna bilder, till förmån för sina egna. Marcus tal till Lavinia, delvis citerat ovan, är till exempel hårt nedskuret och istället får vi se den lidande Lavinia placerad på en piedestalliknande stubbe i underklänning i en bildsekvens som återkommer med viss variation. Regissören associerar själv bilden till Marilyn Monroe med uppblåsande kjol, stympade statyer som Venus från Milo, och Degas balleriner. Det är ganska svårt att lista ut vilket budskap hon menar att detta ska sända till publiken.²² Ett generellt problem med filmen är också att intentionen bakom delarna såväl som helheten inte tycks helt klar. Pjäsen talar direkt till vår tid, anser Taymor, en tid som ständigt matas med sex och våld i nyheter och som underhåll-

ning. Den har här en roll att fylla, eftersom den pekar på »the undeniable poetry of human tragedy«, samtidigt som Shakespeare har skapat en »condemning dissertation on this addiction [to violence] and basic nature of mankind«. ²³ Våldet är en del av vår natur; det är förkastligt; det är samtidigt vackert – detta är Taymors läsning av pjäsen och det är möjligen också vad filmen förmedlar. ²⁴ Tyngdpunkten hamnar dock på det vackra i och med bildernas påtaglighet, skönhet och inte alltid meningsfulla associationsrikedom.

Mot bakgrund av diskussionen kring barocka uttryck i Shakespeares pjäs kan man alltså hävda att något av den barocka estetiken bibehålls i Taymors film. Berättandet är starkt bildmässigt på ett stiliserat, emblematiskt vis, och i ett par korta sekvenser klart barockt med eld, änglar och avkapade lemmar. Men resultatet är frustrerande. Det blir yta för ytans skull eftersom så många associationer drar åt olika håll och eftersom ytan är så estetiskt tillrättalagd. Vad jag hävdar är ett barockt uttryck hos Shakespeare utgör en del av en större kontext: det förmedlar något mer än yta genom att skriva in pjäsen i en viss tid, en viss stil. Budskapet hos Taymor, så vitt vi kan enas om ett, blir allmängiltigt ytligt; maktbegär och hämnd utgör grunden till krigets destruktivitet och liksom vår fascination för våld tycks dessa krafter ofrånkomliga. Slutligen är tolkningen helt humorbefriad.

I moment:teaters uppsättning av *Titus Andronicus* 2002 i regi av Andreas Boonstra spelar däremot humorn en framträdande roll. I denna uppsättning drivs det med allt från en mängd samtidsföreteelser till teaterkonventioner och publikens förväntningar på en Shakespearepjäs på ett respektlöst, underhållande och ibland mycket effektivt vis. Kritikernas reaktioner var synnerligen blandade: *Svenska Dagbladets* Ola Johansson fann det hela »snyggt och medvetet«, medan *Dagens Nyheter*s Ingegärd Waaranperä såg »varken politik eller teater« i vad hon kallade en »fånigt förvrängd« och »slarvigt repeterad« historia. ²⁵ Man kan tycka vad man vill om den hårt kortade texten och den ojämna översättningen, och huruvida det ibland ofokuserade spelet berodde på dålig repetition eller en icke-naturalistisk intention kan vara svårt att avgöra. Klart är att uppsättningen var politisk och konsekvent så.

Handlingen utspelas här och nu. Kostymen är samtida med hårfärg och peruker som markör av gruppillhörighet (istället för goter och romare har vi »svartperuker« och »vitperuker«). ²⁶ Aarons »shejkdress« utgörs av en palestinasjal. Scenbilden bidrar med varumärken som »Bassianus Klein«, »Bossus«, »Marcus Polo«. Metareferenser i form av *DN*-recensionen samt ett bud med paket till moment skärper platsens bestämning ytterligare.

Detta skiljer sig radikalt från Taymors överallt och ingenstans.

I denna vår omedelbara samtid utspelar sig alltså det blodiga hämnddramat, och det fungerar som en skarp kritik av diverse samtidsföreteelser, främst den nyliberalistiska hyllningen av kapitalismen: »den enda vägens politik« nämns på scenen. Även om en etnisk konflikt antyds genom de olika hårfärgerna, hamnar fokus på oengagemangets destruktivitet. Marcus alltjämt Taube-tolkande vissångare är en främmande fågel i denna värld som fått en trött resignerad Titus att överge sina tidigare ideal. Det är de ungas värld, och pjäsens yngre generation, alla i olika grad egotrippade, naiva, eller dumma, har anammat kommersialismens och individualismens ideal. De självcentrerade Saturninus och Bassianus och Lavinias bimbolika pop-prinsessa åtrår alla kändisskapet och för Tamoras söner Chiron och Demetrius definierar pyramidformade lampor (»pyramid lights«) höjden av framgång. Titus överlevande söner är klonade. Förutom hos Marcus finns en viss integritet hos Aaron, som faktiskt lyckas fly med sin nyfödde son, och hos Tamora, vars styrka och hårdhet vinner sympatier. Å andra sidan undergrävs denna integritet av den bisarra *Pulp Fiction*-inspirerade dans och den skur av amerikanska svordomar (»fuck«, »shit«) som inramar deras kärleksmöte. Populärkulturen får sig fler slängar av sleven. Det drivs med stenhårda machoideal i replikskiftet mellan den landsförvisade Lucius och Titus, båda frenetiskt rökande: »– Kan du ta hand om lill-Lucius medan jag är borta? – Det vet du«. Och Titus med familj firar jul framför TVn, som visar sten-sax-påse för de lemlästade åskådarna. Allt knyts samman i sista akten. Under slutuppgörelsens middag äter man pizza och dödar varandra med en biff (minns veganernas slagord »kött är mord«), och det bisarra tilltaget understryker det besinningslösa i dödan-det. Marcus håller ett kort tal om försoning, men hämndidealet segrar när Lucius svarstal – han har utnämnts till kejsare – snart övergår i ett av talen George W. Bush höll efter 11 september-attacken. Här tas perukerna av och det desillusionerade budskapet riktas direkt till oss, den samtida publiken. I Shakespeares text är hoppet om en möjlig försoning starkare, men där finns också en stor tveksamhet: pjäsen slutar med tvivelaktiga begravningsriter, det som först startade våldsspiralen. Till skillnad från Taymor tar alltså Boonstra och moment fasta på denna osäkerhet och underblåser den ytterligare. Och i likhet med Shakespeare hittar moments uppsättning en förklaring till våldets djävulskap i sin samtid: medan Shakespeare placerar sin pjäs i efter-reformationens religionsstridigheter pekar moment på nyliberalismens, kapitalismens och individualismens destruktivitet.

Uppsättningen använder sig även av musik, och till viss del rekvisita, på ett sätt som får en liknande effekt som Shakespeares barocka bildspråk.

Jag noterade ovan hur ett sådant bildspråk med starkt kontrasterande nivåer mellan bild och innehåll hos Shakespeare används för att beskriva och förmedla det ofattbara samtidigt som det som distanserar grepp är ett sätt att hantera detta. Hos moment uppstår en liknande chockeffekt när musiken krockar med det som sker på scenen. Marcus inledande »Änglamark« och Lavinias hälsningssång till Titus, »Kärleken Kommer«, kontrasterar starkt mot det samhälle och de ideal vi ser porträtteras, men tydligast blir krocken i scenen där våldtäkten på Lavinia planeras. Till ackompanjemang av »Do, re, mi« från *Sound of Music* visar Aaron med rörelser hur Chiron och Demetrius ska gå till väga, och de unga männen härmar rörelserna (slag och samlagsrörelser). Resultatet är en totalt motbjudande krock mellan å ena sidan den glatt naiva sången och de bilder av sånglektion vi associerar den med, och å andra sidan den »kunskap« de grova rörelserna på scenen förmedlar. Samtidigt fungerar den som förstärkning av just det naiva i ynglingarnas karaktärer som de framställs här. Slutligen blir det hela så effektivt eftersom scenen är humoristisk; men humorn är oroande och skrattet halvt ofrivilligt. Här åstadkoms alltså något som Taymor hävdar intresserar henne, men som hon misslyckas kommunicera med sina vackra bilder: att porträttera vår fascination för våld som underhållning på ett sätt som får oss att ifrågasätta den. Rörelserna upprepas senare i Lavinias charad, när hon med gester berättar om våldtäkten för sin familj i en scen som Maria Edström speciellt berömde i Sveriges Radios *Kulturnytt*.²⁷ Musiktemat återkommer när Titus dödar Chiron och Demetrius. Vad gäller rekvisitan som används för att illustrera de blodiga aspekterna av dramat fungerar även den effektivt. Den redan nämnda biffen, en plastkasse med den offrade Alarbus »tappra inälvor«, och sinnrikt använda baconskivor för att illustrerar stympade armar ger återigen stor chockeffekt med små medel. Det vardagliga och i situationen oväntade (plastkasse, bacon, biff) krockar starkt med det extrema våldet. Jämför Shakespeares trasiga vattenledning som liknelse för Lavinias stympade kropp.

Man kan alltså hävda att även moments uppsättning av *Titus Andronicus* använder sig av barocka effekter i en del av sina scener. Men framför allt är det en uppsättning som på ett konsekvent sätt placerar Shakespeares pjäs i vår tid och får den att fungera som en svidande kritik av den tiden. Istället för religionsmotsättningar och deras destruktivitet kritiserar nyliberalism, kapitalism, individualism, kommersialisering, populärkultur, rasism och oengagemang som det som begränsar, förstör och förgör människorna, deras relationer och värde. En specifik referensvärld byts mot en annan och pjäsen blir därmed relevant här och nu.

Avslutning

Robert Southwells poesi och prosa är ett exempel på tidig engelsk barock diktning, som omsätter motreformationens stilideal i poetisk praktik. Ovan har jag hävdad att Shakespeares *Titus Andronicus* influerats av Southwell och det barocka uttrycket, och kort diskuterat effekten av detta. Genom en medvetenhet om hur barock estetik fungerade i sin samtid kan vi förstå denna pjäs på ett nytt sätt och utifrån denna förståelse kan vi sedan bedöma moderna tolkningar. Taymors pseudo-barocka estetik har inte idag sådana konnotationer som det barocka uttrycket hade i England för 400 år sedan och fungerar inte heller klargörande. Resultatet blir »vacker« Shakespeare, men svårbegriplig. Däremot att som Boonstra helt byta referenssfär, med bibehållna »barocka« chockeffekter, är i detta fall ett betydligt mer effektivt sätt att kommunicera något bortom ytan. Och just genom sitt budskap ligger Boonstras *Titus Andronicus* i mina ögon betydligt närmare Shakespeares.

Noter

- 1 Margaret Drabble, red., *The Oxford Companion to English Literature*, fifth ed., Oxford 1985.
- 2 Denna artikel bygger på min avhandling, främst kap 1 och 2, och för mer ingående resonemang och dokumentation hänvisar jag till den. Anna Swärdh, *Rape and Religion in English Renaissance Literature: A Topical Study of Four Texts by Shakespeare, Drayton and Middleton*, Uppsala 2003.
- 3 Se t ex A. G. Dickens, *The English Reformation*, 1964, University Park PA 1991; G. R. Elton, *Policy and Police: The Enforcement of the Reformation in the Age of Thomas Cromwell*, Cambridge 1972.
- 4 Se t ex Christopher Haigh, *English Reformations: Religion, Politics, and Society under the Tudors*, Oxford 1993; Eamon Duffy, *The Stripping of the Altars: Traditional Religion in England c.1400–c.1580*, New Haven 1992; J. J. Scarisbrick, *The Reformation and the English People*, Oxford 1984.
- 5 Peter Holmes, *Resistance and Compromise: The Political Thought of the Elizabethan Catholics*, Cambridge 1982, s. 82.
- 6 John R. och Louise Roberts, »'To weave a new webbe in their owne loome': Robert Southwell and Counter-Reformation Poetics«, *Sacred and Profane: Secular and Devotional Interplay in Early Modern British Literature*, red. Helen Wilcox, Richard Todd och Alasdair McDonald, Amsterdam 1996, s. 63 ff.
- 7 Robert Southwell, »The burning Babe«, *The Poems of Robert Southwell, S. J.*, utg. James H. McDonald och Nancy Pollard Brown, Oxford 1967.
- 8 För motreformationens poetik se t ex A. D. Cousins, *The Catholic Religious Poets from Southwell to Crashaw: A Critical History*, London 1991, kap 1; Alison Shell, *Catholicism, Controversy and the English Literary Imagination, 1558–1660*, Cambridge 1999, s. 57 ff, s. 72 ff.

- 9 McDonald och Brown 1967, s. lxxxviiiif.
- 10 Se t ex Frank Brownlow, *Robert Southwell*, New York 1996; Cousins 1991; Shell 1999.
- 11 Se t ex notis i *Dagens Nyheter* 2002-02-05 om Berliner Ensembles uppsättning.
- 12 John Klause, »Politics, Heresy, and Martyrdom in Shakespeare's Sonnet 124 and *Titus Andronicus*,« 1999, *Shakespeare's Sonnets: Critical Essays*, red. James Shiffer, New York 2000, s. 224.
- 13 William Shakespeare, *Titus Andronicus*, utg. Jonathan Bate, Arden Shakespeare, 3 utg., 1997 (1995), 5.1, s. 76.
- 14 Robert Southwell, *Marie Magdalens Funeral Teares*. STC 22950, 55v–56v.
- 15 Brownlow 1996, s. 41.
- 16 Tanken på ett gemensamt, trösterikt gråtande (som kan spåras till Paulus Romarbrev 12.15) uttrycks även i pjäsen: »we will mourn with thee; / O, could our mourning ease thy misery!« (2.3.56 f); »To weep with them that weep doth ease some deal« (3.1.245).
- 17 D. J. Palmer, »The Unspeakable in Pursuit of the Uneatable: Language and Action in *Titus Andronicus*,« *Critical Quarterly* 1972:14, s. 321 f.
- 18 Klause, s. 232 f. Ovidius använder bilden av en trasig rörledning i berättelsen om Pyramus och Tisbe.
- 19 Michael Hattaway, *Elizabethan Popular Theatre: Plays in Performance*, London 1982, s. 199.
- 20 Angående bl a Lavinia som hjort säger Taymor: »These images became quite concrete in my mind and seemed crucial in the physical telling of the tale. Verbal motifs would become visual ones.« Julie Taymor, *Titus: The Illustrated Screenplay, Adapted from the Play by William Shakespeare*. New York 2000, s. 183.
- 21 John Wrathall, »Titus: Bloody Archades: John Wrathall talks with Julie Taymor«, *Film / Literature / Heritage: A Sight and Sound Reader*, red. Ginette Vincendeau. London 2001, s. 126. Taymor beskriver själv dessa sekvenser (Taymor 2000, s. 183–85).
- 22 Hennes egen bild är lika estetiskt behaglig som de andra och fungerar därför dåligt som kritik av objektifierandet av kvinnan, om det nu är tanken. Taylor säger själv att sådana referenser »are not literal but suggestive, playing upon archetypes that have become the vocabulary of our time« och att hon fann bilden av Monroe »an apt modern ironic parallel adding to this scene of humiliation and rape.« (Taymor 2000, s. 181, 184). Se även Wrathall 2001, s. 128 f.
- 23 Taymor 2000, s. 174.
- 24 Jag har svårt att se den tillagda ramberättelsen som klagörande: en pojken leker krig vid köksbordet och dras in i pjäsen där han agerar unge Lucius roll och vandrar i slutet med Aarons nyfödde son i armarna mot gryningen. Taymor kommenterar: »As counterpoint to Shakespeare's dark tale of vengeance is the journey of the young boy from childhood innocence to passive witness and finally to knowledge, wisdom, compassion and choice« (Taymor 2000; s. 185).
- 25 Ola Johansson, »Vanvettigt rolig Titus-teater«, *Svenska Dagbladet* 20021104, 58; Ingegård Waaranperä, »Oreflekterat och långtråkigt. Teater Moment lämnar scenen död och tom«, *Dagens Nyheter* 20021107.
- 26 Citat och referenser i det följande är från manus, *Titus Andronicus*, av William Shakespeare, övers. Joakim Stenshäll och Jan Mark, bearb. Pontus Stenshäll och Andreas Boonstra, slutversion, Gubbängen 20020806; egna anteckningar från föreställningen 20021107; och e-postkommunikation med Andreas Boonstra 2006-01-26, 2006-01-27, 2006-02-15.
- 27 Kulturnytt P1 2002-11-12.

Om folkbokens vackra Grisilla

Bokhistoria, dygdemoral och erotik

45

Texter vandrar. I en artikel i *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1998 beskrev jag hur Petrarcas moralfilosofiska klassiker *De remediis utriusque fortunæ* fick en helt ny och överraskande form när den under titeln *Speculum morale (Moralspegel)* »översattes« till svenska av linköpingläroaren Arvidus Olai Scheningensis år 1641.¹ Men även andra av Petrarcas dygdestärkande texter nådde Sverige i ny gestalt under 1600-talet. Medan Arvidus Olais »översättning« tillkom för skolans behov, och som investering i översättarens framtida karriär, utgavs berättelsen om den ståndaktiga Griseldis, i Sverige kallad Grisilla,² som bokmarknadsprodukt. Stoffet är gammalt men fick novellform och utarbetad intrig av Boccaccio. Det var emellertid i Petrarcas version berättelsen fick europeiskt genomslag. När griseldisberättelsen nådde Sverige skulle den visa sig passa väl in i barockens dygdekultur, trots sin inplacering i en »låg« genre. Tidens ständiga diskussion om dygdens väsen och uppenbarelser avspeglas väl i verket, som på svenska kallas *En skön och merckeligh historia om Grisilla*.

Berättelsen om Grisilla tillhör den svårhanterliga kategorin »folkböcker«. Den äldsta belagda svenska editionen är från 1622. Bevarade editioner finns från 1636, 1644 och 1654.³ Verkets popularitet var inte uttömd i och med 1600-talet utan många senare editioner finns.⁴ Ändå är den svenska folkspråkliga receptionen sen och av mindre omfattning än till exempel den danska. Redan 1528 trycktes i Hamburg en dansk översättning, bearbetad efter en lågtysk version. Verket trycktes om tre gånger under 1500-talet, och fram till 1876 är ytterligare ett tjugotal danska editioner kända.⁵ Till och med Island har en tidig griseldisreception vilken speglas i en rad handskrivna versioner.⁶

Om *Speculum morale* kan uppfattas som dygdeundervisning riktad till den manliga studerande ungdomen är berättelsen om Grisilla ett dygdemönster för kvinnor. På titelsidan betonas att griseldisberättelsen, tillsammans med den i samma volym tryckta historien om en läkardotter som ge-

nom märkliga omständigheter blev grevinna, är: »Lustiga och nyttiga til at läsa/ synnerligha för Quinfolck/ som här lära/ huru the sigh tolemodeligen hålla skola.« I förordet skriver översättaren att eftersom de öden som övergick Griseldis »kunna ännu sigh tildraga/ så kunna godha Quinnor hafwa henne til godh Tröst/ Exempel och nyttigh Lärdom.« Den didaktiska motiveringen saknas alltså inte. Väsentligt är emellertid att klargöra verkets skilda funktioner i olika tids- och miljösammanhang. För Petrarca var berättelsen uppenbarligen inte samma äktenskapshandledning som den förfaller ha upplevts som i det svenska 1600-talet. Inte heller behöver de patriarkala lärosatserna om äktenskaplig fördragsamhet vara förklaringen till verkets framgång på marknaden. Att kvinnor utgjorde en viktig del av *Grisillas* publik är uppenbart, ty som folkspråkligt läsgods var boken tillgänglig även för den stora merpart av kvinnor som saknade en »lärdd« skolunderbyggnad. Men om kvinnor ur det läsande samhällsskiktet hörde till boktryckarens ekonomiska målgrupp måste verkets framgång förklaras inte bara utifrån dess moraliserande tendens – som nog inte



När herr Volter red på jakt mötte han ofta bonddottern Grisilla. Då såg han ofta »täckeliga och kärliga på thenne Jungfrun/ icke medh några okyska tanckar eller begärelse/ vthan allenast berömde hennes Seder/ Tucht och Lekamens deyeliga Skapnadh [...].«

Illustrationerna är hämtade ur den tyska utgåvan av *Ein Lobwirdige Hystory/ von der demütigen vnd gehorsammen fraw Gryselde [...]*, Straßburg 1540. (Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel.) Editionens sammanlagt elva bilder gjorde naturligtvis folkboken mer attraktiv och leder tankarna till modernt berättande i serietidningar och graphic novels. De svenska 1600-talseditionerna var inte illustrerade.

utan vidare accepterades av, låt oss säga, myndiga överstinnor som styrde godset under makens krigstjänst – utan även av andra faktorer. I den fortsatta undersökningen av hur Petrarcas text kom att förstås i den svenska, stormaktstida miljön ingår inte bara en redogörelse för verkets väg till Sverige utan även berättartekniska nedslag och en närmare redogörelse för hur dygdeläran i *Grisilla* kan betraktas i ett socialt sammanhang.

En slitstark lantmannadotter

I det svenska 1600-talsförordet beskrivs griseldisberättelsens spridning. Griseldis är »beskrifwen aff *Francis[c]o Petrarcha*, doch icke först vthan vthdragin aff *Bocatij Walske Böker/* och vthsatt på Latin/ sådan är hon ock vthdragin aff Latinen på Tyska/ men nu warder hon och så affsatt på Swenska«. Den anonyme översättarens korta redogörelse behöver kompletteras. Griseldis kallas hos Boccaccio Griselda och hennes berättelse utgör den sista novellen i *Decamerone*. Hos Boccaccio tar stoffet formen av en rapp berättelse, koncentrerad på handlingen och utan alltför stora psykologiska komplikationer. Fabeln förblir sedan i stort sett densamma i den fortsatta traditionen. En italiensk markgreve gifter sig med en vacker, dygdig men fattig lantmannadotter. Han utsätter hennes trohet och lydnad för en rad gräsliga prov, först genom att föra bort de gemensamma barnen under föregivande att dottern och sonen skall dödas. Åren går och när greven åter vill pröva sin hustru låtsas han skilja sig från henne och skickar henne hem lika fattig som hon kom. Slutligen tvingas hon passa upp på det bröllop som greven skall hålla med en ung och högättad jungfru. I allt visar hjältinnan sin dygd, och slutligen avslöjar markgreven att den nya bruden ingen annan är än deras egen dotter. Greven är nu övertygad om Grisillas trofasthet och lydnad. Hon återinsätts i makt och ära och återförenas med man och barn.

Det är helt rimligt att den svenske översättaren först nämner Petrarcas namn i sin översikt av verkets bakgrund. Som sjuttioåring översatte Petrarca vännen Boccaccios italienska novell till latin under titeln *De insigni obedientia et fide uxoria*.⁷ Det var i denna avfattning som berättelsen spreds över Europa, tidigt hos Chaucer som »The Clerk's Tale« i *Canterbury Tales*, sedan i rader av översättningar och bearbetningar. Nästan genomgående är det Petrarcas latiniska version som ligger till grund för den tidiga receptionen.⁸

Petrarcas version av griseldisberättelsen skiljer sig i flera avseenden från Boccaccios. Framförallt ges berättelsen ett etiskt innehåll. Markgreven är

Guds redskap i prövningen av Griseldis/människan. Hennes dygd och lydnad är kristet förebildliga, och hon kan alltså ses som ett *exemplum* för *fides* och *virtus* – trohet och dygd. Berättelsen kan tillspetsat sägas vara ett led i traditionen av dygdeprövningar från den bibliske Job över Samuel Richardsons oändligt populära *Pamela* (1740) till gårdagens kiosk-litteratur där prövningar av hjältinnans ståndaktighet och karaktär ingick som viktiga element. Inom denna tradition sker en gradvis förändring av dygdens funktion. I äldre texter vilar dygdesynen på moralfilosofiska och andliga motiveringar men utvecklas senare i en alltmer materialistisk riktning, om än under en mask av kristna värderingar.

I Petrarcas avfattning av griseldisberättelsen har dygden primärt ett filosofiskt, andligt och socialt värde. Dygdens lön är inte furstemaktens kräsligheter utan det rena samvete med vilket den bortstötta Griseldis återvänder till faderns fattiga koja endast iklädd en särk. Hon säger i den svenska översättningen att hennes enda skatt är trohet:

Jag gick blott och naken af min Faders Hws/ nakot wil iagh ock så gå tjt. Doch tyckes migh itt/ icke wara tilbörliht/ at thet lijff som hafwer burit och födt tijn Barn til Werldenne/ skal gå aldeles blott för hwars mans Ögon/ therföre/ om tigh täckes/ beder iagh och begärer aff tigh/ at tu för then Jungfrudom skull/ som iagh förde til tigh/ wille vnna allenast en Särck/ medh hwilken iagh må skyla tijn arma Tienstaqwinnes Lekamen/ then som doch på någon tjd hafwer warit tijn kära Echte Hustru. Her Volter kunne icke hålla sigh länger/ vthan Tårarna lope aff hans ögon så strijdt/ at han



Herr Volter befäller att Grisilla skall kläs av allt gammalt och i stället få »nya kosteliga Kläder/ både til hand och foot.« Lagg märke till skorna.

näppliga kunne framföra thesse ord: Jag är til fredz/ behält then eena Särcken. Han wenda sigh/ och gick ifrån henne med gråtandes ögon. (*Grisilla*, 1644, s. Biv^r f.)

Läst som etisk-religiös traktat blir berättelsen en parabel över dygd i motgång, och människoskildringens paradoxer blir oväsentliga. Citatet kastar annars ljus över den orimliga situation den stackars Griseldis hamnar i. Markgreven underkastar henne omänskliga prövningar, och rörs samtidigt till tårar över hennes ståndaktighet. Sedd ur ett psykologiskt perspektiv är naturligtvis berättelsen högst otillfredsställande, men dess litteraturhistoriska betydelse och värde ligger inte minst i den kreativa motsättningen mellan en realistisk berättarteknik och berättelsens didaktiskt-moraliska uttolkning; Griseldis förkroppsligar den kristna dygden. Men varken den medvetna berättartekniken eller det moralfilosofiska budskapet förmår förklara verkets ofantliga popularitet. Det kommer så småningom att framgå att den humanistiska dygdeuppfattningen utnyttjades som en del i en eskapistisk dröm om social framgång.

49

Lars Burman ~ Om folkbokens vackra *Grisilla*

Texttradering och herrgårdsläsning

Vi lämnade spåret från Boccaccios *Decamerone* till den svenska *Grisilla* hos Petrarca. Det är också dennes omtolkning av berättelsen som bestämmt dess fortsatta historia. Vägen till Sverige gick över Tyskland där läkaren Heinrich Steinhöwels inflytelserika tyska översättning *Von grosser stätikeit ainer frowen Grisel gehaissen* publicerades 1471. Den trycktes i Augsburg, knutpunkt för den tidiga tyska humanismen.

Den svenska 1600-talsversionen av griseldisberättelsen nådde Sverige över Danmark. Dels visar överensstämmelser i textutförandet detta och dels är sammanställningen av Griseldis med berättelsen »en *Doctoris Dotter*« främst ett danskt fenomen. I både den danska Hamburg-editionen från c. 1557 och i editionen från 1592 ingår båda texterna i samma tryck.⁹

Om verkets mottagande och spridning i Sverige vet vi nästan ingenting, men ett försök att bestämma produktions- och konsumtionsförhållanden bör utgå från begreppet »folkbok«. Termen har i tysk och nordisk forskning kommit att beteckna en typ av prosaberättelser som utmärks av viss anonymitet, underhållande karaktär och framgång på bokmarknaden. Genren har ofta nedlåtande betraktats som »läsning för folket«, men Henrik Schück har föregripit senare litteratursociologisk forskning genom att placera folkboksgenren i dess riktiga sociala omgivning. Han konstaterar att det är anakronistiskt att till reformationstiden överflytta synen på den

faktiskt ännu på Schücks tid levande folkbokstraditionen: »Icke blott i Sverige, utan ock i det öfriga Europa voro dessa berättelser en kär läsning äfven för de mest bildade.«¹⁰ Schücks formulering bör till och med skärpas. Renässansens prosanoveller var nog en kär läsning för i första hand de mest bildade. När det gäller den tidiga tyska receptionen av griseldisberättelsen har Ursula Hess med hjälp av enskilda exemplars proveniens, biblioteksförteckningar och ett fåtal samtida omnämmanden kunnat visa att läsarna främst finns att söka inom det sena 1400-talets hög-, mellan- och lågadel samt i det översta patricierskiktet.¹¹ Läget var sannolikt detsamma ännu i stormaktstidens Sverige. Litteraturläsarna och bokägarna tillhörde nog främst adeln eller ett smalt skikt av framgångsrika affärsmän, akademiker och ämbetsmän, samt deras familjer och hushåll.

Ytterligare ett av Schücks konstateranden är värt att citera. Prosanoveller av *Grisillas* typ »tillhörde den literatur, hvilken lästes, men ej den, som förvarades på bokhyllorna.«¹² Schücks tillspetsade påstående är av stor vikt. Kategorier som uppbyggelselitteratur, etiska traktater, anspråksfull konstdiktning hade en god överlevnadsförmåga eftersom exemplar bevarades i institutionella samlingar som universitetsbibliotek eller kyrkobiljotek. Det var sämre beställt med folkböcker som sällan införlivades i denna typ av samlingar och dessutom – till skillnad mot många seriösare tryck – flitigt lästes och förbrukades. Hess kan för den tyska senmedeltida bokmarknaden göra liknande konstateranden. Det råder en påfallande diskrepans mellan antalet bevarade exemplar av 1400-talets tretton griseldiseditioner och det totala antalet tryck vilket kan skattas till c. 4000.¹³

Den gren i den europeiska griseldisreceptionen på vilken den svenska utgåvan skjuter skott, går alltså över en dansk och en lågtysk tillbaka till Steinhöwels högtyska avfattning tryckt 1471 men spridd i handskrift senast 1462.¹⁴ Den sista bevarade tyska editionen av Steinhöwels text trycktes 1620, alltså två år före det första belagda svenska trycket.¹⁵ Steinhöwels tidiga humanistiska version upplevdes i Tyskland uppenbarligen som alltför ålderdomlig och ersattes med nya bearbetningar.¹⁶ Förhållandet speglar den generellt sett sena svenska receptionen av renässansens/humanismens litterära stoff. Behovet av nya svenska griseldisutgåvor visar att verket nådde en publik som förmodligen först under 1600-talet konstituerades i Sverige: en läsande och bokkonsumerande grupp bestående av adel, prästerskap och ett stråk inom borgarståndet, tillsammans stor nog att ge bokproducenterna tillräcklig avsättning. Att folkböckerna var populär läskost även inom adeln framgår av Fru Lustas uppräknig av nöjesläsning i Stiernhielms *Hercules*. Hon nämner vid sidan av annan suspekt underhållning inte bara *le Cento-novella*, det vill säga Boccaccios

Decamerone, utan också *Marcolfus*, *Finck Riddare*, *Skön Magelona*, *Melusina* vilka alla kan kallas folkböcker.¹⁷ Särskilt *Melusina* fick klä skott för vissa tyska teologers angrepp på novellgenren.¹⁸

Men *Grisilla* nämns inte av Stiernhielm, och den har också en sådan tendens att berättelsen knappast utgjorde ett lämpligt mål för ortodox kritik. Därtill är den kristna dygden ett allför viktigt tema. Istället kunde *Grisilla* ses som en martyrlegend med lyckligt slut eller, som redan nämnts, ännu hellre ett retoriskt exempel på äktenskaplig lydnad. Men hur förklaras då dess dragningskraft på publiken, inte minst kvinnorna, till vilket boken på den svenska titelsidan särskilt riktas?

Dragningskrafterna dygd, spänning och social ambition

För det första kan naturligtvis historien fungera som den var tänkt hos Petrarca – som en parabel över kristen dygd. Belöningsaspekter viker då undan till förmån för den ståndaktighet och kristna stoicism som *Grisilla* bär sina lidanden med. För det andra har berättelsen ett avgjort underhållningsvärde. Den är skickligt berättad och dess dragningskraft kan kanske delvis förklaras genom en kort berättarteknisk analys.

Det är inte minst spänningselementet som driver den strängt kronologiskt strukturerade berättelsen framåt. Den oroliga läsaren väntar spänd på hur *Grisilla* skall reagera på nästa prövning, och hur det hela skall sluta. Ett exempel på hur spänningmomentet vidmaktshålls är att läsaren, men inte *Grisilla*, vet att barnen är i tryggt förvar hos grevens släktingar.



Grisilla visas för folket som förundras över hennes förstånd, umgängeskonst, skönhet och sedlighet.

Läsaren väntar därmed på deras återkomst i berättelsen.

Berättaren i *Grisilla* är av väsentlig narrativ betydelse. Särskilt viktig är dennes placering i novellen. Berättaren fasthåller huvudsakligen ett yttre perspektiv. Han registrerar noggrant handlingar och yttranden, men utan att göra anspråk på att själv ha förstahandskunskap. Paradoxalt nog kan han därmed öka sin trovärdighet genom att åberopa vittnen, som när han berör Grisillas trolovning med markgreve Volter: »så deyeligh och liufligh/ (säya the som henne sågho) at man nepligha kunne förstå / at hon war Janichels Dotter«. (s. Avi^v) Han avstår likaså från att värdera aktörernas handlingar. Greve Volter beslutar pröva sin hustru och berättaren kommenterar: »om thet war berömligt eller ey/ weet iagh icke/ men iagh låter the Wijse ther om döma«. (s. Avii^r) När det gäller markgreven förbehåller sig berättaren emellertid ett inre perspektiv, och vi ges tillträde till hans känslor, som t.ex.: »Aff sådan swar/ bleff Her Volter myckit gladh/ ändoch han lät sigh intet merckia«. (s. Aviii^r) När berättelsen istället koncentreras på den prövade Grisilla håller berättaren sträng distans.¹⁹ Vi får veta hur hustyrannen Volter förskräcks i sitt inre av det lugn som Grisilla visar när hennes barn tas ifrån henne. Däremot markerar berättaren att han i samma scen saknar kunskap om Grisillas inre: »Hon togh the deyeliga Barnet med itt oförwandlat Ansichte/ men huru i hennes Hierta tilstodh/ weet iagh icke«. (s. Bij^r) Den enda gången då berättaren tycker sig kunna skildra henne ur ett inre perspektiv sker det med tveksamhet. När ryktet om den förestående skilsmässan når Grisilla »bleff hon bedröfwadh/ såsom migh tyckes«. (s. Biii^r)²⁰ Distansen till Grisilla vidmakthålls under hela den tid själva prövningen sker, men både före äktenskapet och efter att Grisilla återinsatts i sin roll som grevinna, tillåter sig berättaren inblickar i Grisillas inre. Före äktenskapet förfäras hon av markgrevens ankomst och i berättelsen slut beskrivs hennes reaktioner på greve Volters milda ord med en liknelse återgiven ur ett inre perspektiv: »Grisilla bleff förskräckt och förfäradh/ lijka såsom hon aff en swår och vnderligh Dröm hade warit vpväckt«. (s. Bvii^r)

Effekten av den beskrivna berättarstrategin är att Grisilla under själva prövningen framträder som idealiserad eller övermänsklig. Upplevelsen balanseras emellertid av de mänskliga reaktioner vi får ta del av före och efter hennes prov. Detta underlättar förmodligen den identifikation med Grisilla som åtminstone en kvinnlig 1600-talsläsare kan tänkas ha uppnått. Denna identifikation underlättas naturligtvis ytterligare av att Grisilla står i berättelsens centrum och av att – som vi skall se – en värdegemenskap upprättas mellan Grisilla och stora delar av läsekretsen.

Berättelsens popularitet kan, förutom i dess underhållande förmåga,

sökas i begrepp som eskapism, erotisk retning och spegling av läsarens sociala ambitioner. Ursula Hess förklarar den tyska versionens publika framgång med att griseldisgestalten attraherade läsarna i det mot adeln orienterade patricierskiktet. Hess utgår därvid från Will-Erich Peuckerts uppfattning att många »folkböckers« popularitet kan sökas i det poetiskt kraftfulla sätt på vilket de erbjuder »sociala önskebilder«. Griseldis, påpekar Hess, är en enkel lantmannadotter och stiger till en furstinnas makt. Hennes framgång vilar på hennes »själsadel« som ställs i motsats till »bördsadel«. Trots sitt enkla ursprung blir Grisilla en adlig jämlike i kraft av »höffueska Seeder« och »Ridderligha Dygder« (*Grisilla*, s. Aiiii^v resp. Avii^v). Den nya tidens kritik mot adliga privilegier, och det nya betonandet av individens dygd som merit för socialt avancemang, är moment som kan bidra till att förklara griseldishistoriens popularitet.²¹

Resonemanget går att överflytta direkt till det svenska 1600-talet. Berättelsen om Grisilla spreds under den tid då en bördsadlig elit utsattes för konstant tryck av en ny, uppåtsträvande samhällsklass, som i kraft av individuell bildning, dygd och meritering gör anspråk på en i samhället ledande ställning.²² Den humanistiska ideologin förhöll sig ju också kritisk till det medfödda adelskapets värde. I *Hercules* menar fru Dygd att »Snöd är en Ädelman, den sielf-sijne Dygder ey adla«,²³ och i Arvidus Olais *Speculum morale* sägs om adelskapet:

Aff Förfäders Ahner och Slecht/
Blifwa berömd fåfengt är thet/
Then sielff är snell och Dygdesam/
Han är then tapperst' Adelsman.²⁴

Åtskilliga exempel på ståndsmotsättningar och sociala drömbilder i *Grisilla* stöder läsningen. Grisillas far uttrycker undersåtlig misstro mot höga herrars välvilja: »När Herren blifwer ledze widh min Dotter/ och hatar henne för sijn ringha Slächt skull/ så skeer wist at han drifwer henne ifrån sig/ såsom sedwanligt är hoos the mächtigha.« (s. Biv^v f.) Greve Volter motiverar också sina tyranniska beslut att göra av med barnen och förskjuta sin maka med adelns motvilja mot sociala uppkomlingar (t.ex. s. Avii^v, Bi^v och Biii^v). I själva verket älskar dock adeln Grisilla för hennes dygder, och hela folket vänder sig mot sin furste. Bördsargumentet framställs som oväsentligt och grevens undersåtar knorrar: »Ibland Landzens Adel och ibland then gemene Almogen wexte hemliga itt Rychte/ huru Her Volter hade låtit mörda sina Barn/såsom en Tyrän/ för sin Hustrus skol/ therföre at hon war en fattigh Bondadotter«. (s. Bii^v) Det är påfallande hur



Grisilla tvingas lämna bort sitt barn till en tjänare, som låtsas att han skall döda barnet. Bilden förekommer två gånger i denna tyska edition: först när dottern, sedan när sonen lämnas bort.

ofta Grisillas enkla härkomst påpekas och hur sällan ståndsskrankorna ses som ett reellt hinder för social rörlighet.

Att *Grisilla* under det svenska 1600-talet både kunde ses som en kristen moraltraktat över den tålmodiga dygden och som ett socialt manifest för en uppåtsträvande grupp av patricier och lägre adel framgår inte minst av det tillägg som utgivaren/översättaren försett den svenska utgåvan med. Efter texten följer nämligen en moraliserande sammanfattning som påminner läsaren om de lärdomar som kan dras ur berättelsen.

Således är nu thenna Historia til enda fördt/ aff hwilka/ Gunstige Läsare/ tu thetta korteligen achta och merckia kant.

I. At Gudh vphöyer hwem han wil/ och weet råd/ medel och sett/ huru thet tilgå skal/ och at han intet förgäter then som om Dygder och Christeligit Lefwerne sigh befljtar.

II. At tolamodh är en kosteligh/ berömeligh och fruchtbärande dygd/ then allom Menniskiom wäl anstår/ och på sistonne wäl belöner.

III. At then som sigh i ächtenskap gifwa wil/ skal meer achta dygd/ Ähra/ Gudfruchtigheet och skickeligit lefwerne/ än högh Slächt/ Rijkedomar och vthwertes anseende. (*Grisilla*, s. Bvii^r f.)

Den första av berättelsens tre lärdomar är att social upphöjelse står i Guds hand, men att Herren tar hänsyn till seder och dygd, eller om vi så vill: »själsadel«. Att dygd lönar sig framgår redan av folkbokens titelsida, där det påpekas att Grisilla »bleff vnderligen för sina Dygder och

skickeliga Lefwerne/ *aff Gudhi* vphögd til [...] ähra« [min kurs.]. Den andra lärdomen gäller till synes dygdens autonoma värde, men även här finns ett »belöningsmoment« – ett dygderikt liv betalar sig bra. Den tredje lärdomen drar in berättelsen i den under renässanstidevarvet aktuella äktenskapsdebatten, och även här betonas den humanistiska synen på individuell dygd. Ära (förstådd som moralisk kategori), gudfruktighet och ett lämpligt liv ställs framför ärvd adel, men också framför rikedom och skönhet. Vad den didaktiska utgivaren tillåter sig glömma i sina sensoraler är den inneboende konflikten i en dygdesyn där måttlighet och hörsamhet ses som vägarna till social framgång. Vad *Grisilla* skickligt vinner genom sitt tålmod är ju just makt, »högh Slächt« och »Rijkedomar«.

55

Lars Burman ~ Om folkbokens vackra *Grisilla*

Erotisering av dygden

Det går inte riktigt att lämna *Grisilla* här – i lycklig besittning av dygd, förmögenhet och skönhet. I stället vill jag beröra den erotisering av dygden som urskiljs i folkboken. Vägen vidare kan tas över Petrarcas *Laura*-diktning som under flera århundraden bestämde hur kärlek och förälskelse skulle skildras i Europa. I *Il canzoniere* betonas den kyska kärlekens moraliska värde, men som bekant finns här också en problematisering. Kärleksdygden färgas i kanten av den inneboende potentialen till synd. Det vore väl konstigt om det inte är denna konflikt som ligger till grund för Petrarcas ständiga aktualitet och popularitet.

Vad förenar den ståndaktiga *Griseldis* med den lidande älskaren i petrarkistisk diktning? Främst är det betonandet av den tålmodiga dygden som ett uttryck för själsadel. *Griseldis* och jag-personerna i både Petrarcas och hans epigoners dikter förenas av sin fasthet, sin kyskhet och ädelhet. Man möter i båda texterna ett vertikalt system av strävan uppåt, mot dygdens fulländning och den sanna adeln. I detta vertikala, eller om man så vill hierarkiska, system ingår förutom rent moraliskt-etiska moment även redan berörda sociala (hög/låg samhällsställning) och litterära (genre- och stilöverväganden). De sistnämnda lämnas här därhän. Istället skall ett sällan uppmärksammat mönster beröras, som förekommer i såväl prosanoveller som *Grisilla* och petrarkistiska sonettsamlingar som exempelvis *Wenerid* av den svenska pseudonymen Skogekär Bergbo.

Under den moraliskt-didaktiska ytan i dels *griseldis*parabeln, dels den petrarkistiska älskarens lidandes historia, kan ett mer sinistert mönster av erotiska konflikter anas. *Griseldis*berättelsen har studerats psykoanalytiskt, och man har då främst tagit fasta på det incestuösa motivet

– markgreven inleder sina prövningar av Griseldis först när hon fött honom en dotter. Så småningom låtsats han gifta om sig med dottern.²⁵ Lika rimligt förefaller det mig emellertid att betona det erotiserade mönstret av makt och underkastelse. Griseldis befalls till äktenskap, avkrävs lydnadslöfte, fördrivs offentligt från maken iklädd endast underkläder och förnedras slutligen genom att tvingas betjäna maken och hans unga vackra partner vid deras förmälning. I Petrarcas italienska dikter, men också i all efterföljande petrarkistisk lyrik, är likaså kärlekens njutningfulla lidande centralt.²⁶ Men rollerna är här ombytta. Det är mannen som underkastar sig kvinnan, lider av hennes stolthet och kallsinnighet, lyder, gråter och plågas.²⁷

I både *Griseldis* och den petrarkiserande diktningen återfinns för övrigt en upptagenhet med skönhetsens yttre accessoarer. Grisella kläs förstligt inför sitt äktenskap: »Men på thet at hon icke skulle föra sijn gamla lycka in i thet nya Palatzet/ bödh Her Volter/ at the skulle affklädha henne/ alle hennes gamla Kläder/ ikläda nya kosteliga Kläder/ både til hand och foot. [...] så iklädde the henne dyrebara Kläder och besatte hennes Fingrar medh sköna Ringar och Ädlastenar/ at hon wäl måtte kallas af alt Folcket een Hiertans kära.« (*Grisilla*, s. Avr f.) Och när hon förskjuts berövas hon alltså alla sina kläder utom ett linne som hon menar sig ha särskild rätt till. Hon ber ju markgreven »att tu för then Jungfrudom skull/ som iagh förde til tigh/ wille vnna allenast en Särck/ medh hwilken iagh må skyla tijn arma Tienstaqwinnes Lekamen« (*Grisilla*, s. B iv^r). Linnet får alltså en stark symbolisk betydelse. I den petrarkistiska lyrik-



När Grisilla tvingas återvända till sin far ber hon att få behålla ett linne så att hon skall slippa gå naken. Herr Volter rörs av Grisillas dygd.

ens basförråd av motiv har den tillbedda kvinnans smycken och klädespersedlar en framträdande ställning: ringar, bälten, handskar etc.

Men låt oss efter denna utvikning återvända till grundproblemet i *Griseldis*: erotiseringen av dygden. De ojämlika kärleksförhållandena speglas i samhällets hierarkiska maktstrukturer. Markgreven ser faderligt på bondedottern Grisilla, »icke medh några okyska tanckar eller begärelse«. Istället berömmar han hennes seder. (*Grisilla*, s. Aiiii^v). Själv placerar sig Grisilla eftertryckligt i ett patriarkalt maktsammanhang: »Tu äst min Herre/ och iagh är tijn Dotter«. (*Grisilla*, s. Avii^v). En förklaring till Grisillas popularitet är att dygden (och den kroppens skönhet som speglar dygden) är vapnet i den äktenskapliga konflikten. Dygdediskussionen förs därmed inte bara i ett erotiskt sammanhang utan även i ett socialt. Äktenskapet som religiös och social inrättning var ett under renässansen omdebatterat tema, och griseldisberättelsen skall, som redan framhållits, ses som ett inlägg i diskussionen. Den erotisering av dygden som sker i *Grisilla* hålls i schack av dess inlemmande i äktenskapets sociala sfär. Själsadel som karriärmedel och sadistiska prövningar av dygden förklaras, och mister en del av sitt sprängstoff, genom att tyglas i samhällets sociala ceremonier. Markgreven är från början fientligt inställd till äktenskapet och har bestämt för sig en »obehindradh frijheet/ hwilken sällan finnes vthi ächtensskapet.« (*Grisilla*, s. Aiii^r) Han »tvingas« emellertid av sina undersåtars vilja att välja en maka. Den svenska utgivarens/översättarens redan citerade avslutande sens moral i *Grisilla* går ju ut på att den som skall gifta sig skall ge akt på dygd och ära, gudfruktighet och goda seder och inte på adelskap och rikedomar. (*Grisilla*, s. Bvii^v). Individens upplevelse av konflikt mellan dygd och synd, själsadel och okysk begärelse, tvång och frihet, undertrycks och förlorar sig därmed i kollektiva och ceremoniella mönster.

Kärleksuppfattningen i *Il Canzoniere* och den petrarkistiska lyriken är helt väsensskild från *Grisilla* trots överensstämmelserna i erotiska maktförhållanden. Den petrarkistiska kärlekediktingen är konfliktfylld och berör ytterst sällan äktenskapet. Medan markgreve Volter sägs se kärligt på Grisilla utan syndiga tankar, kastas jagpersonerna i *Il Canzoniere* och *Wenerid* explicit mellan tillbedjan av dygden och erotisk besatthet. Kärleken är individualiserad och problematiserad på ett sätt som fortfarande kan upplevas som modernt, och den står framför allt utanför sociala ansvars-system och institutioner. Detta innebär naturligtvis inte att denna intima dikting är oavhängig sociala mönster. Istället kan den knytas till en bestämd social sfär av hövisk – inte minst aristokratisk – dikting.²⁸ Men i sofistikerat konstnärligt utnyttjande av ett konfliktfyllt motiv skiljer

sig petrarkismen från en äldre tradition. Kollektiva och sociala mönster har ersatts av föregivet individuella och a-sociala. Grisillas kärleksöde är istället stadigt förankrat i stränga kollektiva och sociala sammanhang.

Grisilla och *Wenerid* bottnar båda i barockens dygdekult. De leder också båda sina anor tillbaka till Petrarca. Men trots sitt nära släktskap hamnar texterna vid två poler i den svenska barockens litterära kultur. Nyckelord för *Grisilla* är popularitet, prosa, religion, didaktik, social diktning och kollektiva värderingar, men också subversivitet och tyst ifrågasättande. För *Wenerid* är några av orden hövisk exklusivitet, lyrisk förtätning, a-socialitet, individualism – men också elitism.

Och ändå finns det många drag i folkboken som gör den minst lika aktuell som betydligt mer sofistikerade och konstnärliga barocktexter. *Grisillas* väg till Sverige gick genom de humanistiska tyska kretsarna, men berättelsen underkastas en funktionell metamorfos när den nådde nya läsargrupper. Genom att boken spreds i »folkbokens« nya form nådde den läsare i nya samhällskikt, och detta betyder att tidigare sekundära betydelsemönster – maktanspråk, erotiska konflikter – blev av större vikt och till och med tycks kunna förklara verkets popularitet. *Grisilla* blev en utpräglad marknadsföreteelse och därigenom modern. Att de tyska och danska editionerna ofta vara illustrerade förvånar inte. Man väntar sig nästan reklamkampanjer som lockar läsaren till eskapistisk och kompenserande läsning. Någon reklamslogan prydde inte den svenska folkboken om *Grisilla* men väl många av de tyska. »Köp den! Läs den! Du kommer att hylla den!« står det på titelsidan: »Kauuffs/ liß es/ du würsts loben«. ²⁹

Noter

- 1 Lars Burman, »Moraltraktat på avvägar. Petrarcas och Arvidus Olai Scheningensis *Speculum morale*«, TFL 1998:2, s. 61–74.
- 2 Folkboken om *Grisilla* kommer att citeras efter 1644 års edition, *En skön och merckeligh HISTORIA Om Grisilla/ hwilken war en fattigh Torpare Dotter/ Och bleff vnderligen för sina Dygder och skickeliga Lefwerne/ aff Gudhi vphögdh til sådan ähra/ at hon wardt en mächtig Frw och Furstinna/ och bleff aff sin Herra i många handa måtto frestadt och försökt/ och bleff lijkwäl i tolamodh beständigh*, Stockholm 1644. *Grisilla* kallas av Boccaccio *Griselda*, av Petrarca *Griseldis*, i den tyska översättningen från 1471 *Grisel*, i någon tysk version *Grisilla*, i de danska översättningarna *Griseldis*, i franska översättningar bl.a. *Griselidis* etc. Här väljer jag att med »*Griseldis*« beteckna huvudpersonen inom stofftraditionen i dess helhet och med »*Grisilla*« hjältinnan i den särskilda svenska avfattningen.

- 3 Isak Collijn, *Sveriges bibliografi. 1600-talet. Bidrag till en bibliografisk förteckning*, 1–2, Uppsala 1942–46, sp. 330.
- 4 Åtminstone från 1786, 1795, 1798, 1802, 1811, 1814 och 1819. P.O. Bäckström, *Svenska folkböcker. Sagor, legender och äfventyr, efter äldre upplagor och andra källor utgifne, jemte öfversigt af svensk folkläsning från äldre till närvarande tid*, 1, Stockholm 1845, s. 278 f. Samtliga upplagor, alltså även 1600-talets är tryckta tillsammans med »en annan nyttigh Historia [...] om een Doctoris Dotter/ som genom vnderliga Omständigheter bleff een Greffwinna«, det vill säga en berättelse med samma tema och i samma genre, och även den en Boccaccio-novell (*Decamerone* III.9).
- 5 Leif Søndergaard, »Folkebogens fascination. Griseldis gennem 400 år«, *Griseldis-temaet gennem tiden*, red. Leif Søndergaard, Mindre Skrifter udgivet af Laboratorium for Folkesproglige Middelalderstudier, Odense Universitet 9, Odense 1992, s. 45–65. Danska tryck är belagda från 1528, 1557–59, 1592, 1597, 1665, 1697, 1709, 1733, 1752, »Tryckt i dette Aar«, dito, 1797–1808, 1799, efter 1808, början av 1800-talet, 1819, 1829, 1847, 1848, 1852, 1855, 1861, 1867, 1876. Lauritz Nielsen, *Dansk bibliografi 1482–1550. Med særligt hensyn til dansk bogtrykkerkunsts historie*, København & Kristiania 1919, s. 43; Lauritz Nielsen, *Dansk bibliografi 1551–1600. Med særligt hensyn til dansk bogtrykkerkunsts historie*, København 1931–33, s. 169 f.; *Danske Folkeboøger fra 16. og 17. aarhundrede*, VIII, utg. J.P. Jacobsen, J. Olrik & R. Paulli, København 1920, s. 230–250. Om editionen 1557–1559 se R. Paulli, »Den ældste danske Griseldis-Udgave«, *Nordisk tidskrift för bok- och biblioteksväsen* V (1918), s. 261 f. Allmänt om den danska folkbokslitteratur se Bjarne Thorup Thomsen, avsnittet »Bøger for folket« i *Dansk litteraturhistorie*, 2 *Lærdom og magi 1480–1620*, København 1984, s. 267–306; om *Griseldis* s. 281. Det danska mottagandet av *Griseldis* liknar alltså det svenska men ligger tidsmässigt betydligt före.
- 6 Hubert Seelow, »Griselda in Iceland«, *La circolazione dei temi e degli intrecci narrativi: Il caso Griselda*, utg. Raffaele Morabito, Diffrazione: Griselda 1, Atti del convegno di studi, L'Aquila, 3–4 dicembre 1986, L'Aquila & Roma 1988, s. 75–85.
- 7 Ursprungligen är berättelsen ett av de sista breven i *Epistolæ Seniles*, (XVII, 3). Francesco Petrarca, *Opere latine de Francesco Petrarca*, I–II, utg. A. Bufano, Torino 1975, s. 1311–1339.
- 8 En intressant översikt över berättelsens europeiska historia ges i Michel Olsen, »Griselda. Omskrivningar og værdiforskydninger«, *Griseldis-temaet gennem tiden [...] 1992*, s. 9–31.
- 9 Att översättningen nära följer den danska framgår redan när förordet i den svenska editionen 1644 jämförs med den danska från 1592. De lexikala och syntaktiska överensstämmelserna fortsätter genom berättelsen. Den svenska versionen avslutas emellertid med ett didaktiskt efterord som saknas i den danska versionen såsom den återges i *Danske folgebøger* (1920) och i övriga utländska versioner jag har sett. Förbindelsen Griselda och Boccaccionovellen »en Doctoris Dotter« framgår av de bibliografiska beskrivningarna i Nielsen, 1931–33, s. 169 och Pauli 1918, s. 261 f. De två berättelserna återfinns tillsammans i endast en tysk edition, tryckt i Straßburg 1554. Ursula Hess, *Heinrich Steinhöwels 'Griseldis'. Studien zur Text- und Überlieferungsgeschichte einer frühhumanistischen Prosanovelle*, Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 43, München 1975, s. 56. I undersökningen av de tyska griseldistrycken har jag konsulterat *BLC*, *NUC*, den bibliografiska förteckningen i Hess 1975, s. 47–57, samt beståndet på Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel.

I ett viktigt avseende skiljer sig de danska och svenska versionerna. I den danska traditionen kallas hjälten Griseldis, och det faktum att den svenska bearbetaren väljer formen Grisilla visar att han är bekant med andra versioner av berättelsen än den danska. Han kan till exempel ha hämtat namnformen från den tyska Erfurt-editionen 1620 som i sin tur kan ha hämtat Grisilla-formen från Heinrich Schlüsselfelders tidiga tysk översättning av *Decamerone*. Hess 1975, s. 59. Den svenska utformningen av titelsidan till *Grisilla* skiljer sig från den danska och kan vara självständigt formulerad.

- 10 Henrik Schück, *Svensk Literaturhistoria I*, Stockholm 1890, s. 363.
- 11 Se sammanfattning Hess 1975, s. 82 f.
- 12 Schück 1890, s. 364.
- 13 Hess 1975, s. 81.
- 14 Ibid., s. 59.
- 15 Inget exemplar kan idag påvisas av den möjliga augsburgsdition från 1628, vilken förekommer i vissa äldre bibliografiska förteckningar. Hess 1975, s. 57. I senare tyska versioner av griseldisberättelsen baseras texten på nyöversättningarna av Johannes Fiedler von Reichenbach och Martin von Cochem.
- 16 Hess 1975, s. 59.
- 17 Georg Stiernhielm, *Samlade skrifter*, I-1:2, utg. Johan Nordström & Bernt Olsson, SFSV VIII (Stockholm/Lund [1929-]1973, 1976[-1987]), s.13 f. Det kan i sammanhanget påpekas att Stiernhielm var klar över spridningsvägarna för denna typ av mindre anspråksfull underhållning. För den mindre språkbevandrade men likafullt nöjeslystne läsaren påpekar fru Lusta att åtskillig underhållingsprosa finns tillgänglig på danska. Ibid.
- 18 Hess 1975, s. 84, som hänvisar till Hildegard Beyer, *Die deutschen Volksbücher und ihr Lesepublikum*, Maskinskriven diss., Frankfurt a.M. 1962, s. 22 f.
- 19 Liknande iakttagelser gör Marianne Børch i en uppsats om Chaucers griseldisversion. »Mens vi indvies i Walters tanker, er Griseldis sjæleliv nemlig kun tilgængeligt for os for så vidt som hun selv fortæller os om det.« Marianne Børch, »Chaucers Griselde: Menneke eller Umenneske«, *Griseldis-temaet gennem tiden [...]* 1992, s. 38.
- 20 Jfr ibid. om samma scen. »Hon war aldeles oförfärad/ ändoch hon i sitt Hierta kunne mycket tenckia/ hon wille medh itt fritt modh öfvergifwa all then ähra och wälde som hon tillkommen war.« Även här rör det sig delvis om ett inre sinnes- och tankeperspektiv även om det är mindre tydligt utfört och försett med samma slag av distansmarkör: »ändoch hon i sitt Hierta [...].« *Grisilla*, s. Biii'.
- 21 Hess 1975, s. 85 f.
- 22 Undersökningar som berör detta tema är t.ex. Lars Gustafsson, »Den litterate adelsmannen i den äldre stormaktstidens litteratur«, *Lychnos* 1959 (tryckt 1960), s. 1-39; Lars Gustafsson, »Dienstadel, Tugendadel und Politesse mondaine. Aristokratische Bildungsideale in der schwedischen Großmachtzeit«, *Arte et Marte. Studien zur Adelskultur des Barockzeitalters in Schweden, Dänemark und Schleswig-Holstein*, utg. Dieter Lohmeier, Kieler Studien zur deutschen Literaturgeschichte 13, Neumünster 1978, s. 109-127; Bernt Olsson, »Das Verhältnis des Adels zu den anderen Ständen in der Literatur der schwedischen Großmachtzeit«, *Arte et Marte [...]* s. 217-232; Peter Englund, *Det hotade huset. Adliga föreställningar om samhället under stormaktstiden*, diss. Uppsala; Stockholm 1989; samt Lars Burman, *Den svenska stormaktstidens sonett*, Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet 25, diss., Uppsala 1990, s. 39-50.
- 23 Stiernhielm, SS I:1, s. 25. Vidare: »Mången af fattigt blod, utkommen ur taak-löse kå-

- tor, | Stijger alt op åt, och op, genom Dygd och berömlige dater, | Til thet ypperste måål, utaf heder, och adelig högheet.« Ibid. s. 24.
- 24 [Pseudoöversättning av *De remediis [...]*, eg. förf. Johann Pinicianus] *Francisci Petrar-chæ Speculum morale*, Thet är: En kort Skådespegel/Som lærer Huru en Menniskia i thenne Werlden sigh förhålla skal/ at hon sigh aff Medgång icke förhåfwer/ och i Mootgång icke öfvergifwer: Vthan Måttelighheeten achtar/ Enden betäncker/ och sitt hopp til Gudh setter, Linköping 1641, s. 6.
- 25 Om tidiga psykoanalytiska tolkningar se Käte Laserstein, *Der Griseldisstoff in der Welt-literatur. Eine Untersuchung zur Stoff- und Stilgeschichte*, Forschungen zur neueren Literaturgeschichte LVIII, [faks.], [Weimar 1926] Hildesheim 1978, s. 2 ff.
- 26 Leonard Forster skriver: »If there is something of the masochist about the petrarchistic lover, there is something of the sadist in his picture of his beloved.« Leonard Forster, *The Icy Fire. Five Studies in European Petrarchism*, Cambridge 1969, s. 15.
- 27 I dansk forskning påpekas gärna att Danmarks första naturalistiska kvinnoroman, J.P. Jacobsens *Marie Grubbe* (1876), inleds med att den unga Marie i en starkt erotiserad scen masochistiskt identifierar sig med Griseldis. Olsen 1992, s. 27 f.; Søndergaard 1992, s. 45 & 59. Till yttermera visso utkom Jacobsens roman samma år som den sista danska folkboken om Griseldis trycktes.
- 28 Se diskussionen i Lars Burmans inledning till Skogekär Bergbo, *Wenerid*, utg. Lars Burman, Svenska författare [utgivna av Svenska Vitterhetssamfundet]. Ny serie III, Stockholm 1993, s. 57–70.
- 29 T.ex. i *Ein Lobwirdige Hystory/ von der demütigen vnnd gehorsammen fraw Gryselde [...]*, Straßburg 1540.

Det kodade meddelandet

Metaforisk interaktion och dödslängtan
i Per Olov Enquists *Nedstörtad ängel*

62
Miscellanea

År 1985 utkom för första gången *Nedstörtad ängel*, som trots sitt blygsamma omfång är en av de märkligaste och mest poetiskt kraftfulla böckerna i Per Olov Enquists produktion. Sedan dess har den återutgivits ett antal gånger, senast 2005 som *En bok för alla*. Den består av ett antal i varandra inflettade historier som kommer läsaren till del i fragmenterad form. Innan de når textytan filtreras de genom ett och samma medvetande – ett berättarjag som nedtecknar dem för att bringa ordning i de splittrade händelserna och få dem att bilda en logisk enhet. Resultatet bär på en suggestiv gåtfullhet som kvarstår också efter upprepade omläsningar och ger upphov till en mängd frågor. Hur förhåller sig historierna till varandra? Hur påverkas deras betydelser när de tvingas agera som delar i en och samma berättelse? Vad är det som driver berättaren att berätta dem? Vill han kommunicera något? I så fall vad?

I det följande försöker jag klargöra dels *vad* romanen försöker förmedla, dels *hur* den förmedlar det. Min huvudtes är att romanens primära ärende är försvaret för människan som plågas av en stark dödslängtan, samt att medlet med vilket detta ärende uträttas kan beskrivas som ett slags storskalig metaforik. Som tolkningsverktyg tjänar några tankar hämtade från Roland Barthes, samt delar av den amerikanske språkfilosofen Max Blacks metaforforskning.

Forskningen om Enquist är inte omfattande och *Nedstörtad ängel* behandlas bara i två större studier, i vilka den i gengäld intar en central position: Thomas Bredsdorffs *De svarta hålen* (1991) och Eva Ekselius avhandling *Andas fram mitt ansikte* (1996). Båda dessa verk låter dock avgörande betydelseskikt passera obemärkta, vilket jag kommer att diskutera utförligare nedan. Därutöver finns en mängd bidrag till diskussionen om *Nedstörtad ängel* i artikel- och essäform, av vilka jag framför allt funnit Ralf Schröders skarpsinnigt och användbart.¹

1. Historierna

Romanen kan sägas bestå av fyra disparata historier, vars händelser inte berättas i kronologisk följd, utan sammanblandade och sönderbrutna i 86 fragment.² Fragmenten har delats in i sex »sånger«, som alla innehåller delar av samtliga historier. För överskådlighetens skull gör jag inledningsvis ett försök att ur texten abstrahera historiernas respektive händelseförlopp och helt kort referera dem var för sig. Gränsdragningen mellan historierna är främst baserad på de medverkande karaktärerna. Av utrymmesskäl benämner jag dem i fortsättningen historia (a), (b), (c) och (d).

a) *Berättarjaget*. Det är vinter 1984 och berättarjaget befinner sig i ett hus vid en sjö. Om nätterna drömmer han om arktiska landskap och om dagarna gör han små anteckningar i en dagbok. Han framställer också den text vi läser, i vilken historierna (b) – (d) (se nedan) refereras. Några episoder ur berättarjagets förflutna skildras också: modern som pulsar genom snön efter faderns död, hur man brände faderns anteckningsblock med dikter, en gård full av missbildade individer som han minns från sin barndom, upplevelsen av ett fotografi av faderns lik, en gastrokopisk undersökning, en film om en stympad soldat från första världskriget, en brevväxling med en sköterska vid namn Mrs Portitz. Han beskriver också sina drömmar: dels tre gamla, dels ett antal nya, i vilka gestalter från historierna (b) – (d) vävts in.

b) *Makarna K och pojken*. K är läkare vid Ulleråkers rättspsykiatriska klinik och vän till berättaren. I november 1979 separerar K från sin maka. Året efter flyttas en 22-åring, som kallas »pojken«, från Säter till Uppsala. Han har mördat en flicka och knivskurit i underlivet av sina medinterner på grund av ett felaktigt rykte att det var ett sexualmord. Ks hustru kontaktar pojken och de börjar ses. Pojken får tillgång till hustruns lägenhet och vid en permission mördar han parets dotter som ensam befinner sig i lägenheten. Hustrun blir sinnesjuk och tas in på Ulleråker, där hon fortsättningsvis har sexuella kontakter med sin exmake. K söker upp pojken och en intim kontakt uppstår. Pojken ber om hjälp med att ta sitt liv, men K vägrar. Även berättaren besöker pojken. Han skänker pojken en novellsamling han skrivit, där en av huvudpersonerna begår självmord genom att dra en plastpåse över huvudet.³ På detta sätt tar pojken senare sitt liv. Vid begravningen närvarar berättaren, K och hustrun. Pojken efterlämnar en mängd kryptiska meddelanden på lappar insmorda med exkrementer.

c) *Pasqual och Maria Pinon*. I ett gruvschakt i Mexiko hålls vid 1920-talets början ett monster vid namn Pasqual Pinon fångat. På hans panna

sitter en utväxt, ett kvinnohuvud med ett eget medvetande, men utan stämband och lungor. Hon kommunicerar med honom genom en ordlös sång, ofta obehaglig och ond. I februari 1922 räddas de ur gruvan av impressarion John Shideler och börjar arbeta som artister på dennes freak show. Pasqual döper kvinnohuvudet till Maria och de betraktar varandra som man och hustru. Under sommaren 1926 genomlider de en äktenskapskris när Pasqual inleder en kärleksaffär med en annan kvinna. Han försöker sedan ta sitt liv, men misslyckas. Makarna försonas och lämnar cirkusen under våren 1931. Istället ansluter de sig till en satanistisk sekt i Kalifornien, där de lever resten av sitt liv i sällskap med andra utstötta individer. Pasqual dör i april 1933 på ett sjukhus i Kalifornien. Maria dör åtta minuter efter honom. Sjuksköterskan som vårdar honom – Mrs Helen Portitz – har en dotterdotter som träffar berättaren i början av 1970-talet och delger honom historien.

d) *Ruth Berlau och Berthold Brecht*. Berlau har ett kärleksförhållande med Brecht. Vid ett tillfälle försöker han hämta ut henne från det mentalsjukhus i New York där hon är inskriven, men hon vägrar följa med. Hon har under pseudonym utgivit en novellsamling som enligt henne möttes med ogillande av Brecht. Vid ett senare tillfälle försöker hon tala med honom i foajén på Berliner Ensemble. Han vägrar svara och då spottar hon honom i ansiktet. Efter Brechts död vårdas hon för långt gången alkoholism på ett sjukhus i Östberlin. Hon har ett gipshuvud föreställande Brecht som hon alltid bär med sig, pratar med det och skäller på det. Inuti förvarar hon en liten whiskyflaska ur vilken hon regelbundet förser sig.

Mot ovanstående kan naturligtvis invändas att alltför mycket av texten går förlorat i parafrazen. Men så länge man håller i minnet att de parafrazerade historierna inte ersätter texten, utan att både texten och historierna existerar parallellt i varje läsning, överväger dock vinsterna i klarhet och överskådlighet.⁴ Vidare kan man ifrågasätta de specifika gränsdragningarna mellan historierna: vissa gestalter förekommer i flera historier och man kan lätt läsa in kausala samband i förhållandet mellan historierna. Mrs Portitz vårdar t ex Pinon, vilket är en förutsättning för att hennes dotterdotter skall kunna berätta för berättarjaget om honom, vilket i sin tur är en förutsättning för att denne skall kunna fundera på och drömma om Pinon. I denna artikel har jag dock valt att hålla mig till indelningen ovan, dels för att underlätta dialogen med Ekselius och Bredsdorffs texter, där den också används, dels därför att den i mina ögon förefaller vara den rimligaste.

Ytterligare något bör sägas om historiernas status. Bredsdorff är inne på ett intressant spår när han drar en skiljelinje mellan (b) och (c) å ena

sidan och (a) och (d) å den andra. De förra kallar han för »goda« historier, i den bemärkelsen att de är »så händelseladdade att de skulle väcka uppseende i vilket sammanhang som helst« och de senare kallar han »mer dämpade«. ⁵ Dessa vaga etiketteringar låter sig preciseras med narratologisk terminologi. Barthes skiljer mellan kausalt besläktade enheter – vilka han i likhet med många andra kallar *funktioner* – och tematiskt besläktade enheter, som han benämner *index*. ⁶ I historierna (b) och (c) är de kausala släktskapen dominerande – varför de enligt en traditionell literatursyn förtjänar att kallas »goda historier« – medan (a) och (b) är orienterade mot tematiska släktskap. ⁷ Ett exempel på det sistnämnda: när berättarjaget vid den gastrokopiska undersökningen i historia (a) betraktar sina egna inälvor genom en kamerakula använder han samma ord för att beskriva sin upplevelse som när han vid sexton års ålder får syn på ett fotografi av faderns lik: plötsligt får han syn på sig själv (31, 37). De två enheterna har inget kausalt samband med varandra, men genom att de beskrivs i samma termer förses de med ett tematiskt släktskap.

De tematiska släktskapen befinner sig emellertid inte enbart *inom* historierna, utan även *mellan* dem: från var och en löper tematiska trådar till de övriga. Mycket av egenarten hos *Nedstörtad ängel* ligger just i dessa tematiska släktskap, som också är fokus för denna artikel. Barthes påpekar att distinktionen mellan kausalitet/funktioner och tematik/index är analog med en annan »klassisk distinktion« – den mellan metonymi och metafor. ⁸ Kanske är den åberopade klassikern Jakobson, som i *Fundamentals of Language* ställer upp just denna distinktion: poesi i allmänhet och de romantiska och symbolistiska traditionerna i synnerhet är enligt honom knuten till metaforen, eftersom den opererar med företeelser besläktade genom likhet. Däremot är prosan i allmänhet och den realistiska berättartraditionen i synnerhet knuten till metonymin, eftersom den opererar med företeelser besläktade genom närhet. ⁹ Vi får alltså följande bipolära uppställning:

<u>Metafor</u>	<u>Metonymi</u>
Poesi	Prosa
Romantik och symbolism	Realism
Tematiska släktskap	Kausala släktskap
Index	Funktioner

Om man sätter dessa poler i relation till *Nedstörtad ängel* blir resultatet en slagsida åt vänsterspalten, vilket bekräftas av vad som skrivits om den: Bredsdorff understryker romanens karaktär av poesi genom att, liksom

många andra, kalla den »prosadikt«.¹⁰ Ekselius strävar efter att avtäcka Enquists förbindelse med den romantiska/symbolistiska traditionen, varvid *Nedstörtad ängel* är hennes kanske viktigaste exempel.¹¹ Dessutom arbetar hon med de tematiska släktskapen mellan Enquists romaner; också här intar romanen en huvudroll.

Ovanstående utgör min utgångspunkt i denna artikel, där jag vill visa att det är främst inom den metaforiska sfären som romanen skapar sin betydelse. Den agerar i själva verket som en metafor, där historierna (a)–(d) utgör de konstituerande leden. Skillnaden är bara att den gör det i större skala: istället för att likna ett sakled vid ett bildled, liknar den ett antal historier vid varandra.

2. Interaktiva metaforer

Bredsdorff väljer att låna Pounds idéer om en imagistisk poesi för att beskriva relationerna mellan historier och segment i *Nedstörtad ängel*. Han skriver att den är »vad som måste vara den yttersta konsekvensen av den imagistiska prosan«.¹² För att definiera den sistnämnda ställer han Pounds *imago* i relief mot metaforen. Som exempel på *imago* tar han Pounds berömda dikt »In a station of the metro«,¹³ och poängterar att den »inte lämnar minsta antydning om någon betydelse utöver den energiurladdning som jämförelsen åstadkommer. Imagon liknar metaforen därigenom att den liksom denna för samman två skilda områden; imagon skiljer sig från metaforen genom att den utför denna sammanföring, inte för betydelsens skull utan för energiurladdningens«.¹⁴ Samma egenskaper vill Bredsdorff tillskriva *Nedstörtad ängel*. Han hävdar att historierna »inte har något annat inbördes samband än det som uppstår genom att de är inflätade i varandra«.¹⁵ »Ingenstans jämförs några av historierna«, skriver han, »[d]eras [...] sammanflätning är rent montage. De hämtar energi från varandra, [...] men de används inte för att förklara varandra«.¹⁶ Här går våra meningar isär: jag menar att de bär på en mängd inbördes samband, att de ofta jämförs med varandra och att de i högsta grad används för att förklara varandra. Men framför allt anser jag att relationerna mellan dem förser texten med nya betydelser och att metaforen därför är en lämpligare förklaringsmodell för romanens *modus operandi*.

Eftersom metaforbegreppet sedan litteraturteorins antika barnaår tolkats olika, vill jag innan jag går vidare klargöra hur det används här. I huvudsak är det Max Blacks teori om den interaktiva metaforen som stått modell för min läsning av *Nedstörtad ängel*. I sin essä »Metaphor«

polemiserar han mot synen på metaforen som en parafraserbar trop. Han menar att litteraturteoretiker i Aristoteles efterföljd sett metaforen som utbytbar, antingen mot ett bokstavligt uttryck, eller mot en jämförelse mellan två företeelser.¹⁷ Istället föreslår han, med hänvisning till I A Richards, en syn på metaforen som interaktiv.¹⁸ Black menar att ett metaforiskt yttrande består av två interagerande komponenter: ett *primärled* och ett *sekundärled*.¹⁹ En metafor aktiverar enligt Black ett system av associerade implikationer som är karaktäristiska för sekundärledet och projicerar dessa på primärledet för att få oss att se det med nya ögon.²⁰ Ett implikationssystem kan utgöras av egenskaper hos sekundärledet som är kunskapsmässigt allmängods,²¹ men kan lika gärna vara egenskaper som planterats i texten av författaren.²²

Implikationssystemen skulle kunna liknas vid två listor över egenskaper – en för primärledet och en för sekundärledet – som genom metaforen jämförs med varandra. De punkter på primärledets lista som är tydligast jämförbara med punkter på sekundärledets lista blir genom metaforens försorg mer prominenta än de som inte är det. Som ett exempel nämner Black en strid som skildras med hjälp av schacktermer.²³ Vi tänker oss följande enkla mening: »Striden är ett schackparti.« Striden (primärled) belyses av schackpartiet (sekundärled) och på så sätt hamnar de av stridens implikationer som är analoga med schackspelet – t ex strategiska dimensioner i stil med försvar av viktiga punkter på slagfältet och samarbete mellan trupperna – i förgrunden, medan de som inte är det – t ex obehagliga emotionella dimensioner i stil med skräck, raseri och dödsångest – tonas ned. Metaforen skapar en rangordning mellan egenskaperna hos primärledet och förändrar därmed vår syn på det.²⁴ Detta är dock inte hela sanningen. En av Blacks viktigaste poänger är att sekundärledet, samtidigt som det förändrar vår syn på primärledet, låter sig belysas av det. Medan schackmetaforiken påverkar vår bild av striden, förändras alltså även vår bild av schackspelet genom det implikationssystem som vidlåder striden.²⁵

Det finns tre huvudskäl till att Blacks teori lämpar sig för en läsning av *Nedstörtad ängel* som en roman byggd på metaforisk interaktion. För det första antyder dess terminologi en hierarki mellan metaforens beståndsdelar – primärledet är viktigare än sekundärledet – vilket är analogt med förhållandet mellan historierna i romanen. Historia (a) är romanens centrum, dess subjekt – huvudpersonen är ju berättelsens »jag«. Därför förefaller det rimligt att betrakta (a) som metaforens primärled och historierna (b)–(d) som en uppsättning sekundärled som används för att belysa detta. För det andra menar Black att det är fråga om interaktion snarare än enkelriktad belysning, vilket också är fallet i *Nedstörtad äng-*

el. Historierna belyser varandra – också sekundärleden interagerar med varandra – men den viktigaste belysningen sker från sekundärleden till primärledet. För det tredje skapar den metaforiska interaktionen hierarkier mellan implikationerna i de respektive leden. I en närläsning av en roman måste man fråga sig vilka delar av texten som är de mest väsentliga. Interaktionsteorin ger ett svar på denna fråga, eftersom den hävdar att metaforen skänker en framträdande roll åt de implikationer hos leden som är analoga med varandra. Om man väljer att läsa en roman som en storskalig metafor, blir de tematiska analogierna därför per definition kärnpunkter i texten.

3. Det första sekundärledet: Makarna K och pojken

I följande avsnitt placerar jag historia (b) i fokus och undersöker hur den belyses av främst historia (c). I enlighet med Blacks metaforsyn ställs följande fråga: vilka är de två ledens analoga implikationer, som genom interaktionen får en framskjuten position?

En iögonfallande analog implikation är att båda historierna behandlar ett kärleksförhållande med abnormt starka bindningar. Maria är å ena sidan en utväxt på Pasquals huvud, alltså en del av hans kropp, men å andra sidan ser de varandra som man och hustru (63, 67) och deras »äkenskap« är »omöjligt att upplösa«. (56) Så förhåller det sig också med K och hans hustru. Genom en mängd formuleringar antyds att de är bundna till varandra på samma sätt som Pasqual och Maria. Berättaren skriver t ex att K är »skild från sin hustru«, men att det förresten är »tveksamt om man någonsin kan bli frånskild.« (25) När berättaren kommer upp till Ks mottagning för att ordna praktiska ting efter pojkens död, finner han paret i varandras armar. Han betraktar dem i motljus och får intrycket av att de är förenade i en och samma kropp: »De stod som en mörk siluett mot fönstret, som var upplyst av gatlamporna, de omfamnade varandra, som två träd *invuxna* i varandra. [min kursiv.]« (135) Det som sker är att de analoga implikationerna förser relationen mellan K och hustrun med monstruösa/abnorma övertoner lånade från Pasqual och Maria. Enligt Blacks teori blir denna egenskap i deras historia viktig just på grund av att den utgör en tematisk analogi med historia (c). Samtidigt gör interaktionen att de äkenskapliga dragen i förhållandet mellan Pasqual och Maria understryks.

Att Maria desperat försöker förmedla någonting påpekas så ofta att det tycks vara hennes viktigaste roll i boken. Hon använder sig av alla till

buds stående medel: »att ögonen försökte säga något, det förstod de alla så småningom, men vad det var – nej, det var omöjligt att förstå.« (65), »Hon rörde sina läppar, men vad hon försökte säga, det kunde ingen tolka.« (68) Den ende hon kan kommunicera med är Pasqual: »de tycks ha haft en annan relation, ett språk inte baserat på ord. Han uttryckte det så, att hon 'sjöng' för honom. Det kan ha varit sång, eller snarare ett slags ordlösa tonslingor som var möjliga att tolka. 'Nu sjunger hon elakt'« (69 f) Men där tar det stopp, eftersom han vägrar vidarebefordra hennes meddelande till omvärlden: »Han var den ende som kunnat förmedla. Han gjorde det inte.« (71) På liknande sätt försöker hustrun kommunicera med K: »Han har berättat att hon ofta ringer honom, han vet att det är hon som ringer, fast hon inte säger ett ord. [...] Han säger att det är ett slags meddelande, fast inte med ord. [...] En ordlös sång, säger han.« (25 f).

Om Maria skriver berättaren att »Hon förblev hela sitt liv infångad i hans huvud« (68). När Ks hustru spärras in på det sjukhus där han är läkare, etableras en annan analogi mellan historierna. Maktbalansen i båda relationerna är ojämn – mannen har språket och möjligheten att kommunicera, de fångna kvinnorna försöker förmedla något som makarna inte för vidare.

Den metaforiska interaktionen ger alltså vid handen att Ks hustru har mycket gemensamt med Maria. Men det gäller inte bara hustrun: också dubbelmördaren, som bara kallas pojken, tycks knytas till hennes gestalt. Till att börja med påminner de om varandra till utseendet: om Maria säger Pasqual att »hennes ögon var vackra och sneda [...] näsan var smal och näsvingarna känsliga och munnen fin«. (64) Hennes mun är också »smal, mycket vackert tecknad« (68). Med snarlika ordval beskrivs pojken av berättaren: »Han hade ett ganska smalt, behändigt ansikte med en aning sneda ögon och en barnslig, vältecknad mun.« (92)

Men analogierna gäller inte bara utseendet. När Pasqual räddas ur gruvan har han kring huvudet lindat ett tygstycke, eller snarare »en svart, hopklibbad massa som en gång varit ett tygstycke. [...] 'Den skäms, sa vägvisaren.« (14) Under deras tid på cirkusen bär han Maria öppet, men under äktenskapskrisen noterar man att »Pinon åter började använda ett tygstycke, och virade det om hustruns huvud.« (94) När pojken knivskurits av internerna på Säter, finner man honom i sin säng »med ett lakan virat runt huvudet. Som om han skämdes, som en av vakterna uttryckte saken« (44) och efter att han mördat makarna Ks dotter återgår han till samma beteende. (84) Pojken döljer alltså sitt ansikte på samma sätt som Pasqual döljer Marias. Insvepningen är i båda fallen knuten till en känsla av skam, till något som måste döljas.

De lappar som pojken skrivit och smort in med avföring utgör också analogier till Marias meddelande – de är »meddelanden på en främmande kod.« (118). En av lapparna nämns i romanens första stycke: »'Andas fram mitt ansikte.' En bön?« (7) Samma lapp kommer åter på tal senare i boken, då den beskrivs som »ett slags meddelande, skrivet med blyertspenna, bara fyra ord, avsänt från den punkt där han befann sig, från ett svart hål av oerhörd skräck, avsett att nå någon där ute, vem som helst, någon som kunde tänkas uppfånga meddelandet.« (137) Med ledning av de analoga implikationerna kan vi sluta oss till att pojken, liksom Maria och hustrun, vill utsända ett budskap och söker ett sätt att göra sig förstådd. Beskrivningen av hans situation – ett svart hål av oerhörd skräck – färgar också av sig på de andra två. Det är lätt att tänka sig att hustrun, inspirerad på ett mentalsjukhus efter dotterns död, upplever världen just så. Inte mindre troligt är det att Marias smärtsamma sång föds ur en liknande situation – hon är ju också frihetsberövad, »infångad i hans huvud.« (68)

Det skrämmande meddelandet tycks vara lika angeläget att nå ut med för både Maria, hustrun och pojken. Men i alla tre fallen är det obegripligt, kodat eller fragmentariskt och når därför aldrig fram till någon mottagare. De tre gestalterna tycks vara speglingar av varandra, som om de vore samma idé betraktad ur tre olika perspektiv. Kanske skulle man till och med kunna anta att det är samma meddelande de försöker kommunicera till omvärlden. Meddelandet är ju helt centralt för Marias gestalt och får, eftersom det utgör en analogi mellan de tre gestalterna, enligt Blacks logik dessutom en framskjuten position hos både hustrun och pojken. För att förstå dem måste vi därför ställa oss frågan: vad är det Maria försöker förmedla?

4. Det andra sekundärledet: Pasqual och Maria Pinon

Om innehållet i Marias meddelande sägs ingenting i hennes egen historia. Själv är hon stum, och Pasqual tiger. Det enda vi vet är att det är en ond, elak sång. Men genom den metaforiska interaktionen blir historia (c) belyst av de övriga och koden klarnar till det nästan läsbara.

Som redan nämnts skildras i historia (a) diverse fragmentariska episoder ur berättarens liv. I en av dessa – strategiskt placerad nära bokens mitt – finner man ett segment som kan läsas som nyckeln till Marias meddelande. Det handlar om en skadad soldat i en krigsfilm:

Han kunde inte tala och inte röra sig och ingenting annat heller: hjärnan var strängt taget det enda som fungerade. [...] Men en sköterska började intressera sig för denne levande döde, och efter ett

år hade hon med oändlig möda lyckats upprätta en kod som medgav möjligheter att korrespondera med honom. [...] I hemlighet återupprättade hon förbindelsen med någon som inte betraktades som människa. [...] Till sist fick hon fram det första, mycket korta meddelandet från honom. / Mycket kort, två ord: *Döda mig*. / Den kortaste definition jag vet av vad det är att vara människa: rätten att längta efter att upphöra. Ett slags gräns? (66 f)

De analoga implikationerna mellan soldaten och Maria är tämligen uppenbara: båda saknar möjligheten att tala, röra sig eller överhuvudtaget påverka sin situation. Det rör sig om två individer som berövats allting utom sitt medvetande. Stycket om soldaten följs omedelbart av det segment som utförligast beskriver Marias ordlösa sång och närheten mellan dem underlättar naturligtvis den metaforiska interaktionen. Nyckelorden »kod« och »meddelande« lyser som fyrbåkar stycket igenom: »De som iakttog henne undrade ofta över om hon [...] hela tiden var sysselsatt med att skapa en kod för att komma i kontakt med världen utanför« (68 f) Några sidor senare: »det var därför han inte ville översätta hennes sång, eftersom den innehöll ett meddelande han inte tyckte om« (71). Liksom soldaten vårdas Maria av en sköterska, som en gång tycks höra Marias meddelande. (73 f) Men liksom Pasqual väljer hon att inte föra det vidare: »om det hon hörde skriver hon ingenting.« (77) Soldaten och Maria bär på så många analoga implikationer att det förefaller rimligt att deras meddelanden har samma innehåll: en bön om att få sluta existera.²⁶ Skillnaden är att där innehållet i Marias meddelande skulle ha stått, finns det endast ett tomrum: varje gång viker berättaren undan när han konstaterat att Pasqual (eller Mrs Portitz) kunde ha tolkat hennes sång. (t ex 65, 71, 77)

Marias äktenskap med Pasqual är oupplösligt (på gott och ont) och konfliktfyllt. Om Maria alltså representerar den absoluta dödslängtan, är det rimligt att tänka sig att den andra parten i konflikten, Pasqual, representerar dess antites, viljan att leva. Att avbildandet av denna dikotomi är deras viktigaste roll understryks av de musiknummer makarna framför på den kringresande cirkusen. Det första är en psalm som framförs på munspel av Pasqual: »Det syntes dock som om hon ville sjunga med, och under psalmen (som för övrigt var 'Närmare Gud till dig') rörde hon också på läpparna.« (89) Observera att denna psalm om den annalkande döden framförs instrumentalt – som en ordlös sång. Som en motpol utnyttjar Pasqual språket i vad som bara kan uppfattas som en hyllning till livet: »När det var gjort stoppade han munspelet i fickan, ställde sig upp, och sjöng 'Happy Birthday' med ganska mörk, nästan vacker stämma.« (89)

En analogi till den musikaliska manifestationen av dödslängtan finner vi i historia (b), där pojken – en gestalt som alltså i mycket tycks vara parallell med Maria – just har mördat K:s dotter och gång på gång spelar Rod Stewarts »Sailing«, (49) vars text har tydliga likheter med »Närmare Gud till dig« – »Oh Lord, to be near you, to be free«. I pojken fall är dödslängtan uttalad – hans många självmordsförsök beskrivs utförligt i romanen – men till skillnad från Maria saknar pojken dödslängtan en motpol, varför han till sist lyckas med sitt självmord.

Varken Ekselius eller Bredsdorff uppfattar Maria som en manifestation av en stum dödslängtan. Ingen av dem noterar heller analogierna mellan henne och soldaten, vilket resulterar i att hennes meddelande förblir ohört. Ekselius sätter att använda den tematiska kritiken ger henne ett ymnigt material i frågan: i närmast katalogartade uppräkningsföres Maria-gestalten med så många betydelser att bilden berövas all skärpa.²⁷ Ingen av dem är orimlig eller bristfälligt underbyggd, men deras mångfald i kombination med förbiseendet av Marias roll som representant för viljan att dö, ger i mina ögon ett tvivelaktigt intryck. I Bredsdorffs fall är samma förbiseende en naturlig följd av att han bestämt sig för att historierna ställts bredvid varandra bara för »energiurladdningens« skull – inte för att förklara varandra. Han tycks faktiskt mena att Maria och Pasqual egentligen är ett blindspår, när han hävdar att deras kärlek är »nästan restlöst förklarad«,²⁸ att historien är »gripande, fast mer som historien om en som är utstött på grund av sin utväxt än därför att hans förhållande till sin egen missbildning görs till bilden av ett förhållande mellan två människor«. ²⁹ Bokens egentliga gåta, menar Bredsdorff, ligger istället i inringandet av det mänskliga, vilket logiskt nog sker i periferin – i det monstruösa. Pasqual är i hans ögon en bild av utstötthet, som genom sin abnormalitet blir en illustration av gränsen för det mänskliga.³⁰ Schröder noterar nekrofil och dödslängtan som viktiga teman i romanen, men i just historia (c) betraktar han dem snarast som marginaliserade.³¹

Gränsen för det mänskliga är, som Bredsdorff påpekar, en central fråga i romanen.³² Om man med ledning av den metaforiska interaktionen väljer att betrakta Pasqual och Maria som manifestationer av konflikten mellan viljan att leva och viljan att dö, presenterar romanen också ett tänkbart svar. Den sekt i vilken de lever sina sista år beskrivs som en »monstrens kyrka, [...] en församling bestående av människor vars mänsklighet hade ifrågasatts«. (12r) Detta drabbar Pasqual redan i bokens början, då impressariens vägvisare till underjorden tre gånger påpekar att han inte är en människa, utan Satans barn. (13 f) De utstötta associeras konsekvent med Satan, som också representerar humanismen, med Gud och teologin

som motpol. Också pojken knyts med analoga implikationer till den förra gruppen, genom att hans mänsklighet är ifrågasatt – han kallas ju för »Vargen i Säter«. På en av sina lappar skriver han »Jag är väl ändå fortfarande ett slags människa« och på en annan identifierar han sig själv med den satanistiska polen: »Nedstörtad ängel«. (119) Själva ordet »gräns« är ett nyckelbegrepp som är tätt förbundet med monstren i sekten: »de befann sig vid människans yttersta gräns: där vid gränsen, slog de läger.« (122) Men begreppet är också knutet till dödslängtan – i själva verket tycks denna vara provostenen för vad som är mänskligt. Den stympade soldatens bön kommenterar berättaren så här: »Den kortaste definition jag vet av vad det är att vara människa: rätten att längta efter att upphöra. Ett slags gräns?« (67) Temat återkommer några sidor senare: »Det är ohyggligt att se en människa som vill dö, men inte kan. Det är nästan bara då man urskiljer vad som är en människa. Just vid gränsen.« (84) Romanen tycks hävda att konflikten mellan viljan att dö och viljan att leva inte är abnorm, utan allmänmänsklig: »Infångade i varandra levde de tätt intill den yttersta gränsen, deras äktenskap var ett tillstånd inte utöver det vanliga, men kanske tydligare.« (138)

Idén om dödslängtan som en definition av det mänskliga kan tyckas märklig, men är en av romanens viktigaste poänger. Tydligare blir den om man ställer den bredvid Enquists essä »Målet mot fröken Julie« i *Kart-ritarna*,³³ där han hävdar att Strindbergs »Fröken Julie« främst handlar om kampen mellan Jeans livsdrift och Julies dödsdrift. I Enquists tolkning gör Julie genom det antydda samlaget Jean till sin bödel och ödelägger med sitt självmord hans liv. Strindbergs ärende är försvaret för Julie – »den nästan inte mänskliga människan« – och hennes vilja att dö.³⁴ Oavsett vad man anser om denna tolkning är den intressant i det här sammanhanget, eftersom Enquist påpekar att hans uppfattning om pjäsen påverkades av arbetet med *Nedstörtad ängel* och vice versa – han regisserade nämligen »Fröken Julie« i Köpenhamn medan han arbetade med romanen.³⁵ Den i Enquists ögon gemensamma frågan är alltså: om en människa är beredd att offra en annans liv för att få dö, är hon då fortfarande en människa, eller är hon ett monster? I samma andetag som frågan ställs påpekar han dessutom att »man fick bestämma sig på vems sida man stod«,³⁶ en tanke som varit central i Enquists författarskap ända sedan *Legionärerna*. I *Nedstörtad ängel* råder det ingen tvekan: berättarjaget ställer sig på de utstötta, monstrosa och dödslängtande individernas sida.

5. Det tredje sekundärledet: Ruth Berlau och Berthold Brecht.

Historia (d) är den mest sparsamt skildrade i romanen och tillför inte egentligen några nya betydelser. Den utgör snarare en alternativ bild av den redan presenterade tematiken, genom att Brecht och Berlau med analoga implikationer knyts till de övriga paren: »Hon visste ju att bara hon fick tala med honom skulle han förstå att de var *oskiljaktiga*. [...] De blev aldrig kvitt varandra. [min kursiv]« (52 f) »Ditt brev, skriver Ruth Berlau [...] till Brecht, gjorde mig upprörd och förtvivlad, liksom de hänfulla orden om att vara *sammanväxta*. Men jag antar att du är rädd. [min kursiv]« (74) Schröder menar att Berlau är en nekrofil karaktär, besatt av döden.³⁷ Mot denna bakgrund är det inte orimligt att tänka sig att också hon skulle försöka uttrycka sin dödslängtan i ett meddelande. Så tycks i varje fall berättarjaget tänka: »Det är konstigt att hon aldrig blev någonting själv. Bara den lilla novellsamlingen under pseudonym. [...] Jag undrar vad hon skulle skrivit om Pinon.« (52) Brecht sägs ha ogillat hennes noveller (90) och denna skepsis – enligt Berlaus antydningar grundad i rädsla – känner vi igen från Pasqual och Maria: »Man kan också tänka sig [...] att han på sätt och vis var rädd för henne, och därför inte vågade släppa ut hennes ord.« (71). Också identifikationen med de utstötta har Berlau gemensamt med makarna Pinon: »När Brecht besökte Ruth Berlau på sinnessjukhuset i New York, och ville ta henne med hem, krävde hon att han skulle ta med alla de andra medinternerade [...] 'Hellre tillsammans med de fördömda än de frikända.'« (9) Sinnessjukhuset utgör dessutom ytterligare en analogi mellan Berlau och hustrun, som är inspärriad på psykiatrisk klinik. De analoga implikationerna mellan historia (d) och de övriga tycks alltså ge vid handen att Berlau har samma roll som Maria, pojken och hustrun: att representera dödslängtan.

6. Primärledet: berättarjaget

Avslutningsvis kommer vi till den som tagit initiativet till sammanställandet av historierna och genom vars ögon vi betraktar dem: berättarjaget. Det är hans historia som utgör centrum i berättelsen och de andra historierna tycks främst vara där för att spegla och belysa den.³⁸ Det faller sig därför naturligt att betrakta historia (a) som metaforens primärsubjekt.

Berättarjaget tycks i romanen söka efter en insikt, som ständigt flyr honom. Redan på berättelsens första sida etableras känslan av sökande,

när berättarjaget säger sig ha »varit mycket nära svaret« (7). Insikten som jagas gäller i första hand honom själv. Vid två tillfällen, som beskrivs i snarlika extatiska ordalag, får han en plötslig upplevelse av att se sig själv. Det ena när han för första gången ser ett likkort på sin far, det andra när han vid en gastrokopisk undersökning ser sina egna inälvor: »jag låg på sidan, med slangen med sidooptiken fäst vid vänster öga: och så förde man den lilla kulformade TV-kameran ner genom strupen.« (29) En analog implikation till historia (c) har redan tidigare etablerats: »[Pinon] är en liten kamerakula som sänks ner i mig, betraktar mig och mina gamla drömmar inifrån, vänligt och kritiskt.« (20) Pinon framställs alltså som ett verktyg som berättarjaget använder för att kunna se sig själv, vilket dock aldrig lyckas helt: »Vad är det vi ser, när vi får syn på oss själva? Men de ögonblicken är ju så korta. Man hinner nästan ingenting. Och så glömmen man ju.« (117)

Med hjälp av analoga implikationer knyts berättarjaget till romanens andra gestalter, främst Maria och pojken. En av Marias fruktlösa metoder att få fram sitt budskap var tysta läpprörelser och i beskrivningen av gastrokopin knyts dessa till berättarens försök att komma till insikt om sig själv. Berättarjaget skriver om sitt inre att det »tycktes tala, fast stumt, i andra former än dem jag kunde uppfatta och tolka« (30) och i samband med ögonblicket då han ser sig själv heter det att det som »rörde sig, pulserade, svällde, sjönk, talade med ljudlösa läpprörelser, det var jag själv.« (31) Med andra ord tycks det, precis som hos Pasqual och Maria, vara en språklös del av honom själv som försöker förmedla något till den medvetna, talande delen. Pojkens lappar, vars släktskap med Marias stumma meddelande redan påpekats, finner sin motsvarighet i berättarjagets dagbok: »När jag är vaken och sitter vid fönstret [...] brukar jag anteckna ord. Små kodord, för att långsamt uppteckna ett hemligt språk för den verklighet jag känner så väl, och aldrig förstätt förut.« (33) Observera ordet »kod« som används både om pojkens lappar (118), om Marias läpprörelser (69) och om soldatens försök att nå ut med sitt meddelande (67). Hos alla dessa är det dessutom associerat till dödslängtan.

Från sin barndom minns berättaren en asyl för utstötta och monstrosösa individer, som utgör en analog implikation till den freak show där Pinon uppträder. I den förra finns en stum krokodilman, som även han knyts tematiskt till Maria. »Han kunde ju inte tala«, säger berättaren, »men hans läppar rörde sig ibland, och jag förstod«. (85) Genom de analoga implikationerna antyds att krokodilmannen försöker nå ut med samma angelägna meddelande som Maria, soldaten och pojken. Samtidigt antyder berättarens förmåga att tolka och förstå det hans egen identifikation med dem alla.

Schröder påpekar att berättarjagets drömmar bär på romanens kvintesens och att de utvecklas »från oklarhet till insikt». ³⁹ Någon detaljerad analys av dem finns inte plats för här, men jag vill dröja ett ögonblick vid den dröm som avslutar boken: berättarjaget är på väg genom ett arktiskt landskap med romanens alla gestalter. Pinon leder dem. Vid målet finner berättaren ett infruset lik, vars ansikte han avtäckar genom att smeka kinden med en fjäder och andas på isen tills den smälter. Det är hans eget ansikte som framträder. (141 ff) Den gåtfulla scenen präglas av försoning och tycks uppfylla den bön som uttalats i romanens allra första segment: »Andas fram mitt ansikte« (7). Men drömmen avslutar bara texten, inte historien: i själva verket dröms den före bokens början. Redan genom pojken bön i det första segmentet är bokens första sida knuten till den sista. I nästa segment, bokens andra, klarnar sambandet: »Vaknade 3.45, drömmen fortfarande alldeles levande. Strök ofrivilligt med fingret mot ansiktet, mot kindens hud. Hade varit mycket nära svaret.« (7) Drömmen som berättaren vaknar ur på första sidan, är samma som dröms på de sista – han kan fortfarande känna fjädern mot kinden. Inledningen utspelar sig med andra ord efter slutet. Den gest som romanen beskriver kan därför knappast, som Ekselius hävdar, vara en linjär rörelse »från konflikt mot integration«, ⁴⁰ utan måste istället ses som en *cirkulär* gest, en evig rundgång i vilken berättarjaget alltid slutar där han började: ständigt *nära* försoningen, men aldrig *i* den.

Scenen som utspelar sig efter det att berättarjaget vaknat är en seren landskapsbild vid den dimmiga sjön utanför huset: »en yttersta strand, och framför mig ingenting. En yttersta gräns.« (8) Relationen mellan »gränsen« och dödslängtan, som påtalats ovan, antyder möjligheten att också berättarjaget bär på en längtan efter döden. Omedelbart efter detta gör han en av de explicita jämförelser vars existens Bredsdorff förnekar. ⁴¹ Berättarjaget ser en fågel ljudlöst lyfta från vattenytan: »Precis så måste det ha varit när Pinon dog. Som en fågel som lyfter och stiger och plötsligt är borta. Fri. Eller ensam. [...] Han hade lämnat Maria efter sig, och i åtta minuter hade hon varit ensam.« (8) Genom jämförelsen sätter berättarjaget fingret på sin egen identifikation med Maria. När Pasqual dött, är det Maria som blivit kvarlämnad i stillheten, ensam eller fri. På samma sätt står berättaren, när fågeln lyft, kvar i tystnaden vid den yttersta gränsen.

Vad gör då Maria med denna frihet? Jo, när Pasqual inte längre finns kan ingenting hindra henne från att bejaka sin dödslängtan. När Pasqual dog »var det lätt som när en fågel lyfter från sjön, ljudlöst och lätt [...] alldeles tyst, stilla. Så är den borta. [...] Hon låg nu stilla, såg rakt upp, såg rakt igenom allting som om ingenting hade kunnat hindra henne. Så skil-

de sig läpparna långsamt, i ett mycket svagt med tydligt leende, hon slöt ögonen, och dog. Det var åtta minuter efter honom.« (140) Scenen vid den dimmiga sjön får genom dessa analoga implikationer en prägel av absolut dödslängtan. Under de åtta minuterna, efter att fågeln lyft, existerar inte längre viljan att leva, bara viljan att dö och friheten att kunna det. Maria dör, men hur berättarjaget självt hanterar friheten får vi aldrig veta.



Den viktigaste ståndpunkten i *Nedstörtad ängel* kan sägas vara försvaret för människan som bär på en stark dödslängtan. Berättarjaget gestaltar individer som är så besatta av döden att de närmat sig det monstruösa, för att sedan förfäktas deras normalitet och mänsklighet. På så vis försöker han legitimera den dödslängtan som han själv plågas av, men inte förmår formulera annat än genom metaforiska sammanställningar av historier som ger en bild av honom själv. Tydligast uttrycks både romanens ärende och dess poetik när berättarjaget säger följande om pojken: »Det sista halvåret, innan han lyckades ta livet av sig, tycktes han på något sätt omgiven av ett system av rörliga bilder eller liv som alla låg utanför honom. Han fanns i alla dessa bilder, i själva verket fanns han bara i dessa bilder. [...] Han tycktes, närmast metaforiskt [...] söka efter en bekräftelse på att han själv var död.« (101 f)

Noter

- 1 Ralf Schröder, »On the art of flying backward with dignity. Versuch über P. O. Enquists 'Nedstörtad ängel'«, *Norröna*, 1984:6.
- 2 Per Olov Enquist, *Nedstörtad ängel*, Stockholm 1985.
- 3 Novellsamlingen är Per Olov Enquists egen. Novellen ifråga heter »De trofasta själar-nas oro« och återfinns i *Berättelser från de inställda upprorens tid*, Stockholm 1974, s. 7–55.
- 4 Inom narratologin är greppet vanligt. Se t ex Slomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction*, London/New York, andra reviderade upplagan, 2002 (1983), s. 151.
- 5 Thomas Bredsdorff, *De svarta hålen – om tillkomsten av ett språk i P. O. Enquists författarskap*, Stockholm, 1991, s. 200.
- 6 Roland Barthes, »An introduction to the Structural Analysis of Narrative«, *New Literary History*, Vol. 6, 1975:2, s. 244 ff.
- 7 För en intressant diskussion om huruvida historier utan explicita kausala släktskap förtjänar att kallas historier, se Rimmon-Kenan 2002, s. 19.
- 8 Barthes 1975, s. 247.
- 9 Roman Jakobson, »The metaphoric and metonymic poles«, i Roman Jakobson och

- Morris Halle, *Fundamentals of Language*, Haag, 1971 (1956), s. 77–82.
- 10 Bredsdorff 1991, s. 198.
- 11 Eva Ekselius, *Andas fram mitt ansikte. Om den mytiska och djuppsykologiska strukturen hos Per Olov Enquist*, (diss. Stockholm) Stockholm/Stehag 1996, s. 12.
- 12 Bredsdorff 1991, s. 199.
- 13 »The apparition of these faces in the crowd; / Petals on a wet, black bough.« Ezra Pound, »In a station of the metro«, i *Modern utländsk lyrik från Baudelaire till Biermann*, red. Sverker Göransson och Börje Räftegård, Stockholm 1998 (1975), s. 198.
- 14 Bredsdorff 1991, s. 30 f.
- 15 *Ibid.*, s. 200.
- 16 *Ibid.*, s. 201 f.
- 17 Dessa betraktelsesätt kallar han »substitution view of metaphor« respektive »comparison view of metaphor«. Max Black, *Models and metaphors*, Ithaca, New York 1962 (1954), s. 30–37.
- 18 »[I]nteraction view of metaphor«. *Ibid.*, s. 38.
- 19 »[P]rincipal subject« respektive »subsidiary subject«. *Ibid.*, s. 39. Den alternativa översättningen »primärsubjekt« och »sekundärsubjekt«, som används av bl a Carin Franzén (*Att översätta känslan*, (diss. Stockholm) Stockholm/Stehag 1995, s. 111.) förefaller olycklig med tanke på skillnaderna mellan svenskans »subjekt« och engelskans »subject«.
- 20 »[A] system of associated implications«, hädanefter översatt med implikationssystem. Black, s. 44.
- 21 Black talar i detta fall om »a system of associated commonplaces«. *Ibid.*, s. 40.
- 22 *Ibid.*, s. 44.
- 23 Den följande utvecklingen av detta exempel är dock inte Blacks, utan min egen. Black skriver istället utförligare om exemplet »Man is a wolf«. *Ibid.*, s. 39 ff.
- 24 *Ibid.*, s. 44.
- 25 *Ibid.*, s. 43 f.
- 26 Förutom att de står i bokens mitt är orden »*Döda mig*« de enda kursiven, vilket ger en signal om deras vikt.
- 27 Se t ex Ekselius 1996, s. 230, 232, 245, 247–252.
- 28 Bredsdorff 1991, s. 204.
- 29 *Ibid.*, s. 204.
- 30 *Ibid.*, s. 202–206.
- 31 Schröder 1984, s. 47.
- 32 Bredsdorff 1991, s. 202 f.
- 33 Enquist, *Kartritarna*, Stockholm 1992.
- 34 *Ibid.*, s. 61.
- 35 *Ibid.*, s. 84.
- 36 *Ibid.*, s. 61.
- 37 Schröder 1984, s. 47.
- 38 De flesta befintliga tolkningar av romanen är vid något tillfälle inne på detta spår. Se t ex Ekselius 1996, s. 70, Schröder 1984, s. 41 och Bredsdorff 1991, s. 208 f, 212.
- 39 Schröder 1984, s. 50.
- 40 Ekselius 1996, s. 212.
- 41 Bredsdorff 1991, s. 201 f.

Recensioner

Magnus Fernberg 79

Kåseristil

Göteborg

Göteborgsstudier i nordisk språkvetenskap

2004

Huvudsyftet i Magnus Fernbergs omfattande och infallsrika avhandling *Kåseristil* är att beskriva vad som utmärker kåserigenrens stil. Kärnmaterialet består av kåserier från sidan »Världens gång« i *Göteborgs-Posten (GP)*, publicerade 1998–99 och skrivna av signaturerna Asta, Floka, Tyko, Jehu, Hagge och Pia. Ett delsyfte är att beskriva hur stilen vuxit fram genom historien, varför det empiriska materialet i sin helhet är än mer omfångsrikt. Ytterliggare ett syfte med arbetet sägs vara att visa en hermeneutisk inspirerad dialektisk metod, där Fernberg växlar mellan att närma sig texterna som delar i en *corpus* och som enskilda helheter bestående av samverkande delar. Han söker därtill beakta de historiska förutsättningarna för kärnmaterialet och understryka vikten av att tolkning fordrar engagemang.

Fernbergs hypotes är att en förtrolig ton – »vänskapligt öppen och tillitsfull« – är konstituerande för genrens stil. (s.5) Andra antaganden Fernberg gör är att kåseristilen är personlig och skribentspecifik; att författarens inställning är viktigare än information om sakförhållanden; att kåseriet har en övertygande och roande funktion; och att kåseriet är dagsaktuellt.

I den historiska delen av arbetet analyseras dels klassiska kåsörer, till exempel välkända signaturer som Hasse Z, Kar de Mumma, Bang och Ehrenmark, dels kåserier från *GP* skrivna under 1910- till 1980-talet. Fernberg kommer fram till att det skett en utveckling »från platt refererande, mot en mer fantasi-eggande litterär stil«. (s.84) Den här delen av avhandlingen spelar visserligen roll för Fernbergs syfte och metod, men den

fungerar ändå bäst sedd som en intresseväckande introduktion. Vad gäller kapitlet om äldre kåserier i *GP*, skriver han att syftet med kapitlet är att »visa hur stilen följt den samhälleliga utvecklingen«. (s.63) Även om det är avsett att stödja antagandet om att kåseriet är dagsaktuellt, är redogörandet för de samhälleliga tendenserna dessvärre alltför kortfattade och löst kopplade till texter. Om 1910-talet förekommer endast en mening: »Första världskriget rasar ute i Europa.« (s.64)

Analyserna av kärnmaterialet i *GP* från slutet av 1990-talet är en mer synkron, språkimmanent och teknisk del i avhandlingen. Här blir också Fernbergs dialektiska metod tydlig, då undersökningarna växlar mellan fokus på hela textmängden och på enskilda kåserier. Metoden används vad gäller analyser av ingången i läsandet (t.ex. rubriker), kommunikationssituationen i texten (t.ex. perspektiv), innehållets språkliga gestaltning (t.ex. ämnesval) strukturen, syntaxen, orden, stilfigurer, bildspråk och ironi, kåseriets avslutning samt kåsörspecifik stil. Fernberg har använt sig av databehandling för de kvantitativa undersökningarna. Resultaten redovisas, bland annat, i procentsatser och tabeller samt lyfts fram i läsningen av de enskilda kåserierna och i slutsatserna om vad som är typiskt för kåseristilen. Många av Fernbergs resultat är intressanta. Exempelvis att det vanligaste perspektivet är en berättare i texten; att 65 procent av kåserierna handlar om en samhällelig företeelse; att 33 procent av texterna rör en vardaglig händelse; att 22 procent av materialet utgörs av direkt anföring; och att sensmoral är det vanligaste kåserislutet.

Resultaten leder Fernberg till konklusionen att kärnmaterialet, bland mycket annat, uppvisar drag av *talspråkighet* och *lättlästhet*. I fråga om talspråk, kan det skönjas, menar han, i det att svordomar och invektiv är vanligt förekommande. I 30 kåserier finns 127 svordomar och 558 invektiv! Att texterna har drag av talspråk styrks också vid påvisandet av den stora mängden negationer (t.ex. 'inte', 'aldrig' och 'ej'). På syntaxnivå finns många utropsord och tilltal, vilket Fernberg anser tyder på talspråksdrag. Beträffande lättlästheten, skriver han, om kåsören Tykos kåseristil, att till »lättlästheten bidrar en synnerligen varierande stil med korta dialoger, små insprängda sagor, barndomsminnen, självupplevda episoder, men också fördjupande resonemang och argumenterande partier.« (s.250) Tykos kåserier är, språkligt sett, lättlästa, »med jämförelsevis korta meningar med 10,7 ord per grafisk [skriftmässig] mening«. (s.250)

Det viktigaste resultatet är emellertid det som stöder Fernbergs huvudhypotes. Det finns, skriver han, »ett drag som för-

RECESSIONER

enar alla kåserier, nämligen en ton av *förtrolighet*.« (s. 270) [Min kurs.] Detta syns, till exempel, i kåseriets inledning genom att kåsören ofta använder sig av samtalsstil, talspråk och brev-känsla. Förtrolighet uppnås också genom anknytning till delade erfarenheter och läsartilltal. Bilder, menar han vidare, inger »en känsla av förtrolighet, eftersom de vädjar till gemensamma erfarenheter.« (s. 210) Om ett av Tykos kåserier, säger han: »Att hälsa på varandra är också förtroligt och därför avslutar Tyko kåseriet med det engelska jaktropet *Tallyho!* [...]«. (s.250) Förtroligheten åstadkommes, med andra ord, både via innehålls-liga och språkliga fenomen i texten.

Ibland anlägger Fernberg tyvärr en ton som bryter känslan av objektivitet i undersökningarna, men som troligtvis har att göra med det hermeneutiska antagandet om att tolkning fordrar engagemang. Ett kåseri anses rymma »*skojfrisk ironi*« (s.195), ett annat innehåller »*skojfriska sarkasmer*« (s.251) och en av kåsörerna bedömas skildra någonting med »*friskt humör*«. (s.69) [Mina kurs.] Samtidigt blir Fernberg ibland försiktig i sina konklusioner: »Ironi synes mig vara ett speciellt framträdande drag i kåserier. Det beror *säkerligen* på att det viktiga är perspektivet, attityden, hållningen, snarare än ämnet i sig.« (s.220) Vid ett annat tillfälle skriver han: »Kåserislut med tydlig sensorial är hursomhelst den definitivt vanligaste kategorin. Det beror *säkerligen* på att perspektivet, den personliga hållningen, det kritiskt-argumenterande inslaget har stor betydelse för kåseriet som genre.« (s.229) [Mina kurs.] Någon gång nämner han att hans undersökning »ger ett resultat med risk för felkällor«. (s.211) Om analysen av bildspråket skriver han: »Utan att ha gjort några kvantitativa jämförelser tror jag att bildspråk i kåserier är vanligt i jämförelse med de flesta genrer.« (s.210) På ett annat ställe står det: »Enkla läsbarhetsmått säger naturligtvis något om strukturen och är nog relativt tillförlitliga.« (s.158) I det sistnämnda citatet finns en annan, ofta förekommande, markör av försiktighet. Användandet av ordet 'relativt'. I avsnittet som rör den egna metoden skriver han att »[a]nalyserna i kapitel 6 till 13 är *relativt* språkimmanta«; analysen i kapitel 14 är »*relativt* djuplodande«; och att enkätfrågorna i kapitel 15 »krävde *relativt* utförliga svar«. (s. 22) [Mina kurs.] Fernberg framhåller också emellanåt att det är tendenserna som är viktiga. Denna försiktighet ger likväl ibland ett intryck av att det föreligger en svårighet med övergången från de kvantitativa resultaten till tolkning och generella slutsatser om genrens stil.

Studien är, som sagt, bred och innehållsrik. Någon gång greppar Fernberg kanhända över väl många synvinklar, i det

goda syftet att söka ge en så bred förståelse som möjligt av kåserigenrens stil. Detta syns exempelvis i analysen av de äldre kåserierna i *GP*, där syftet sägs vara att beakta kåseristilens framåtskridande i relation till samhällsutvecklingen. Ambitionen att belysa samma kärnmateriell utifrån många olika nivåer och perspektiv gör dessutom att Fernberg då och då upprepar sig. Ett exempel är att han vid flera tillfällen skriver att kăsören Asta skildrar typiska samtal mellan kvinnor/tjejer. Beträffande just detta fall, kan tilläggas att han motiverar påståendet med att »ett typiskt samtal mellan kvinnor« innebär att »man talar om människor och relationer, engagerar sig i varandras problem och strävar efter konsensus«. (s.237) Denna definition styrks av ett par referenser, bland annat Kerstin Nordenstams *Kvinnlig och manlig samtalsstil*, men utvecklas inte ytterligare – om man inte skall beakta Fernbergs tillägg att signaturen Astas kvinnliga persongalleri utgörs av »intressanta typer, men något endimensionella. Ihop kan man dock uppfatta dem som speglingar av ett komplext psyke [...]«. (s.238) Tyvärr – för det hade varit intressant med en initierad utveckling här – blir det ett av många stickspår i den idérika avhandlingen.

Dessa synpunkter till trots, har Fernberg gjort en omfattnings- och infallsrik undersökning av kåserigenrens stil, vilket vad jag förstår inte gjorts tidigare i samma omfattning. Därtill måste tilläggas att Fernberg är synnerligen pedagogisk i sitt upplägg av avhandlingen. Han har lagt sig vinn om både introducerande bakgrundsteckningar och sammanfattande slutsatser i varje kapitel samt om ett summerande och diskuterande slutkapitel. Fernbergs dialektiska metod ger även den en pedagogisk vinst för läsaren, eftersom de kvantitativa analyserna, redovisade i tabeller, alltid kompletteras med analyser av kåserier som beaktas i sin helhet. Studien kan därför inte bara tänkas vända sig till språkvetare, utan till läsare intresserade av förslagsvis genre teori eller dagspressens journalistik.

Anna-Lena Carlsson

RECCENSIONER

Sara Kärrholm
Konsten att lägga pussel
Deckaren och besvärjandet av ondskan i folkhemmet
 Stockholm/Stephag
 Symposion
 2005

83

I deckartidskriften *Jury* klagade man nyligen över det svaga intresset för detektivromanen på akademiskt håll i Sverige. Sara Kärrholms avhandling är därför ett välkommet bidrag till utforskningen av genrens svenska historia, särskilt som den är fokuserad på deckarens så kallade guldålder här i landet, åren 1945–1965. Kärrholm täcker hela fältet men lägger tyngdpunkten på tidens mest professionella och framgångsrika utövare, det vill säga Stieg Trenter, Maria Lang och Hans-Krister Rönblom, som ägnas var sitt kapitel. Och vart och ett av dessa kapitel är komponerat med en roman av respektive författare som gravitationscentrum: Trenters *Ristat i sten* (1951), Langs *Mördaren ljuger inte ensam* (1949) och Rönbloms *Senatorn kommer tillbaka* (1957).

Avhandlingen har en kulturanalytisk uppläggning och dess metod kan enklast beskrivas som ett försök att studera hur periodens »tidsanda« präglar den svenska pusseldeckaren. Framställningen är en veritabel guldgruva för den som vill veta vad historiker, litteraturvetare, etnologer och andra haft att säga om liv och tänkesätt i de första efterkrigsdecenniernas Sverige. Kärrholm rör sig här över ett brett fält. Från utredningar om gemenskapsproblematik och könsrelationer kastas vi till diskussioner om attityder till rökning, bilåkning och hushållsskötsel. Upplägget har både förtjänster och problem. Å ena sidan visar författaren att hennes iakttagelser verkligen kan fungera som intressanta tidsmarkörer, å andra sidan framgår det att observationerna genomgående gjorts tidigare i annat material. Hon demonstrerar således att även pusseldeckaren kan användas för att dokumentera »det långa 50-talet«. Men vi får egentligen ingen ny kunskap om bilden av skedet; än mindre får vi någon självständig tolkning av det.

Kärrholm har bedrivit sin forskning inom ramen för ett projekt om Sverige under det kalla kriget, vilket fått styra avhandlingens inriktning. Denna anknytning bidrar alltså till att förklara den omfattande kulturhistoriska apparaten och benägenheten att studera texterna främst som tidsdokument. När författaren lättar på trycket från denna dokumenterande ambition hamnar vi i en diskussion om tematiska särdrag hos de författare hon ställer i förgrunden. Det Kärrholm där säger om till exempel det

manliga samarbetets betydelse för problemlösningen i Trenters romaner och om hotbilderna från »avvikande« grupper och individer i Langs böcker gör ett övertygande intryck och lär komma att åberopas flitigt av kommande forskning; jag kan inte se annat än att Kärrholm här gör en bestående insats, även om det mestadels handlar om vidareutvecklingar av uppslag i äldre forskning. Sammalunda gäller Rönblomskapitlets diskussion av spänningen individ – kollektiv.

Som deckaravhandling är Kärrholms undersökning en smula ovanlig genom sitt nästan totala ointresse för de berättartekniska frågor som andra forskare tenderat att skjuta i förgrunden. Författaren ursäktar sig med hänvisning till just den tematiska inriktning som sammanhänger med arbetets projektanknytning. Man kan både acceptera och beklaga denna hållning. I tidigare forskning har som sagt intrikata berättartekniska analysmodeller spelat en viktig roll och det kan vara svårt att förnya gamla beprövade grepp; det kan till och med vara befriande att slippa ytterligare övningar i denna inte alltid så medryckande litteraturvetenskapliga genre. Å andra sidan är den genrespecifika synpunkten fundamental beträffande detektivromanen; inte minst gäller det berättartekniken med dess mysteriestruktur och dess båda parallella historier, det vill säga berättelsen om brottet och berättelsen om brottsutredningen. Därtill kommer den rent genrehistoriska aspekten. Kärrholm understryker att 1940-talet innebär en genombrottsperiod för den svenska detektivromanen men gör inget försök att närmare förklara detta genombrott. Här finns en rad intressanta litteratursociologiska omständigheter att peka på. En förutsättning framstår som mer central än andra: framträdandet av ett antal inhemska författare som lärt sig att konstruera en fungerande detektivroman enligt konstens alla regler. Nog hade det varit en meningsfull uppgift för henne att analysera denna litterära professionalism.

Kärrholm är medveten om de förändringar som svensk kriminalfiktions genomgår efter 1965 och drar ofta förtjänstfullt ut trådarna till senare decenniers utveckling. Däremot har hon nästan inget substantiellt att säga om genrens svenska historia före 1940-talet. Svenska detektivromaner hade dock skrivits i åtminstone ett halvt århundrade när Trenter debuterade 1943 och även om denna produktion är utomordentligt ojämn kunde en och annan blick på den ha berikat hennes framställning. Låt mig ge ett exempel. I ett tidigt avsnitt av studien diskuterar Kärrholm, i anslutning till internationell forskning, några allmänna likheter mellan Sigmund Freuds fallbeskrivningar och Conan Doyles berättelser om Sherlock Holmes och i kapitlet om

Maria Lang återkommer hon till den förmenta analogin mellan pusseldeckaren och psykoanalytisk metod. Läsaren kan få intrycket att mönstret är alldeles nytt i Sverige. Så borde vi inte ha fått veta att den klarast lysande stjärnan inom svensk underhållningsfiktion i generationen före Trenter & Co, Frank Heller, redan på 1920-talet gjorde en praktiserande psykoanalytiker till hjälte i några deckarliknande novellsviter och därvid lät den freudianska metoden forma mönstret för problemlösningen?

Som avhandlingens underrubrik antyder har folkhemsmetaforen nyckelstatus i undersökningen. Författaren definierar aldrig vilka värden och föreställningar hon förknippar med begreppet »folkhem« men indirekt framgår att hon avser en samarbetsinriktad livsform med vissa egalitära inslag, öppenhet inför modern teknisk kultur och svaghet för en »amerikaniserad« livsstil. Det är denna värld som »ondskan« tränger in i och hotar att störa. Alternativa tolkningar av materialet torde dock vara möjliga. Borde till exempel inte folkhemsperspektivet ha kompletterats med ett klass- eller socialgruppsorienterat synsätt?

Jag saknar visserligen Kärrholms ingående materialkännedom men vågar påstå att guldåldersdeckaren gestaltar en medelklassvärld och en borgerlig livshållning. I varje fall är detta mönster tydligt hos de författare hon särskilt lyfter fram. De akademiska gruppernas liv i Maria Langs tidiga böcker framställs som åtråvärt och spännande och inslaget av sexuella avvikelser gör det strängt taget bara än mer intressant; de återkommande bergslagsmiljöerna ger för övrigt en motvikt i form av ytterst solid borgerlighet. Harry Fribergs sociala klättring i Trenters romaner leder mästefotografen upp i samhällets högsta kretsar och här möter, särskilt i den senare produktionen, beundran för starka selfmade men och misstänksamhet mot de utjämningstendenser som brukar förknippas med folkhemstanken. Hos Rönblom är som alltid mönstren mer komplexa, i form av en problematiserande insikt om både samhällsstrukturernas seghet och skörhet. Men inte heller denne liberale ledarskribent framstår på allvar som en normbrytare – till skillnad från Vic Suneson och Kerstin Ekman i deras sista detektivromaner med den gemensamma dragningen till folkhemmets försummade grupper.

Stoff saknas alltså inte för en nog så intressant diskussion i klasstermer. En sådan diskussion skulle kunna kasta ljus över den publik för vilken dessa författare skrev, även om deras verk säkert lästes också av andra än medelklassmänniskor. Framför allt skulle en sådan diskussion kunna nyansera avhandlingens huvudperspektiv. Som sagt menar författaren att onda krafter

hotar det svenska folkhemmet i tidens kriminalfiktion, men med lika stor rätt kunde man hävda att det är medelklassen och dess livsformer som är utsatta.

Sara Kärrholms undersökning behandlar ett viktigt ämne och gör det med energi, kunnighet och uppslagsrikedom; nyfikenheten och upptäckarglädjen är påfallande. Överbetoning av vissa synpunkter och negligerande av andra ger emellanåt slag-sida åt framställningen och här kunde en del ha gjorts för att få bättre balans. Sista ordet lär ännu inte vara sagt om den svenska guldålderns detektivromaner.

Lars Wendelius

86

Lars Lönnroth
Ljuva karneval!
Om Carl Michael Bellmans diktning
Stockholm
Bonniers
2005

Carl Michael Bellman och hans diktning har gett upphov till en mängd studier genom åren, men trots detta har det varit ont om lättillgängliga och övergripande beskrivningar av författarskapet. Denna brist har Lars Lönnroth rätt bot på genom sin bok *Ljuva karneval! – Om Carl Michael Bellmans diktning*.

Författarens uttalade mål med detta verk är att sammanfatta tidigare forskning om Bellmans diktning (s. 9). Det finns dock vissa grundläggande teman och tankar som genomsyrar boken och gör att den känns som en helhet, trots de många olika områden som berörs. Ett sådant tema är, som titeln antyder, karnevalen, maskeraden och maskspelet. Lönnroth framhåller hur diktarrollen under Bellmans tid inte hade något att göra med romantikens idéer kring det »genuina« och »uppriktiga«, utan mer kan betraktas som en uppsättning masker för olika tillfällen. När det gäller diktare från den tiden är det därför särskilt vanskligt att försöka leta efter författarens egna ståndpunkter och känslor i verken. Man bör istället tänka sig författaren som en skådespelare, som spelar de roller som passar bäst för stunden (s. 14, 28). I samband med detta framhåller Lönnroth hur Bellman ofta själv framförde sina verk, och då bokstavligen spelade dikternas olika rollgestalter i en sprudlande enmansföreställning (s. 15).

Recensioner

I mångas efterföljd vill Lönnroth se Bellmans förmåga att foga ihop helt olika typer av genrer, eller masker, och skapa nya upplevelser som utmärkande för hans diktning. Just denna genreblandning blir skälet till att även sådana delar av författarskapet som Lönnroth själv inte uppskattar, exempelvis den rojalistiska diktningen, får en plats i boken. Argumentet lyder att vi kan nå större kunskap om Bellmans mästerverk genom att studera hans mer traditionsbundna prestationer, eftersom just hans kunskap om olika disparata genrer utgjorde grunden för de starka effekterna i exempelvis epistlarna (s. 28). Genom att studera hur Bellman behandlar etablerade genrer kan vi alltså enligt Lönnroth nå större kunskap om hur strukturen i de blandade verken fungerar. Detta är inte en särskilt kontroversiell åsikt idag, men poängen tål att upprepas.

Överlag är framställningen i *Ljuva karnevall!* mycket lästlöst, samtidigt som den vilar på en stabil kunskapsgrund. Den ger en god överblick över Bellmans diktning och Bellmanforskningen, och kan rekommenderas till alla som vill ha en introduktion till ett av vårt lands viktigaste författarskap. Som akademiker hade man dock uppskattat en fylligare notapparat och en källförteckning. Å andra sidan kan man tänka sig att boken lockar till sig fler ur den intresserade allmänheten i sitt nuvarande skick.

Som läsare av ett sammanfattande verk av detta slag bör man dock hålla i minnet att det är omöjligt att ge en heltäckande bild av de senaste två sekelns rika Bellmanforskning. Författaren har gjort ett urval, ofta baserat på sin egen litteratur- och vetenskapssyn. Grunderna i just Lönnroths litteratursyn framträder tydligast i de avsnitt där han formulerar egna analyser av Bellmans verk. Där blir det uppenbart att han skriver inom en tradition som värdesätter komplexa och mångtydiga texter och försöker blottlägga spänningar och mångtydigheter i texten.

Ett bra exempel på detta är hans analys av epistel nr 82, »Vila vid denna källa«. Där hävdar Lönnroth att dödens ankomst i slutet av episteln förbereds genom vissa »mörka stråk« och »lätt störande element« i de tidigare stroferna. De exempel han anför är bland andra den nyss skjutna beckasinen, den vrålande tjuren, hönans loppor, den skrattande skatan, de svarta skuggorna under träden och den nyss kallnade kyckling som får sin vinge avriven av Ulla (s.332). För en forskare som hellre vill se episteln i sin samtida kontext kan hans kommentar förefalla anakronistisk. För Bellman borde till exempel det faktum att beckasinen nyss skjutits indikerat att den var färsk och att det var en läcker frukost som dukats upp.

Överhuvudtaget känns det ur ett 1700-talsperspektiv mer na-

turligt att istället fokusera på överflödet i denna epistelsamlingens grande finale. Precis som var brukligt vid operaföreställningar samlas här alla i en ståtlig final, med både visuellt och musikaliskt överdåd. Innan Fredman stiger fram och tar sitt slutliga avsked av publiken ägnas de fem första stroforna åt att måla upp den ståtliga scenen för oss. Här finns ett överflöd av dyr mat och vin, musik och ljud och rörelse; här finns människor och djur.

Bellman målar upp bilden av en välmående landsbygd med en mängd djur. Tillsammans med den skrattande skatan, den vrålände tjuren och hönan som loppar sin vinge finns svalor, hästar och lamm och det beskrivs upprepade gånger hur de »präktigt på fältet pråla«. Till detta hör alla de ljud som gör scenen än mer levande. Skatan skrattar och tjuren vrålar, precis som lammet bräker, musikanterna spelar, de »små kärlekspanterna« sjunger, de gamla mostrarna tjattrar och löven susar. Även skuggorna under träden kan ses som en del i detta överflöd. De rör sig över hela skalan från »svarta« till »grå och ljusa«; ett exempel på den variation som utmärker beskrivningarna av sceneriet. Ett nyckelord är »ljufligt«, spetsställt i början av strofen:

Ljufligt där löfven susa,
I svarta hvirflar grå och ljusa,
Träden en skugga krusa,
Inunder skyars fläkt och drag.

Lönnroth anser att läsaren inte är helt oförberedd på Fredmans »envoi« i strof sex, på grund av de »enstaka mörka stråk« som återfinns i de tidigare stroforna. En forskare som försöker se texten ur ett mer samtida perspektiv kanske snarare skulle säga att läsaren inte är helt oförberedd på avskedet på grund av de drag av operafinal som återfinns i de tidigare stroforna.

Därmed inte sagt att Lönnroths tolkning här, och annorstädes i boken, är felaktig, men att den står för enbart en av många infallsvinklar. Så länge man håller detta i åtanke kan *Ljuva karneval!* fungera som en välbehövlig, användbar och roande skildring av ett författarskap som aldrig slutar att fascinera.

Annie Mattsson

RECESSIONER

Kristina Persson
Svensk brevkultur på 1800-talet
Språklig och kommunikationsetnografisk analys
av en familjebrevväxling

Uppsala
Skrifter utgivna av Institutionen för nordiska språk
vid Uppsala universitet 68
2005

Kristina Perssons avhandling i nordiska språk om tre generationer brevskrivare i familjen Eurén under 1800-talets första hälft är en ambitiös undersökning som dock kanske inte säger så mycket om svensk brevkultur i allmänhet på 1800-talet som den säger om brevkulturen inom familjen Eurén. Men det kan vara gott nog ändå. Persson har åstadkommit ett gediget arbete som är fullt läsvärt även för andra än nordister.

Persson har valt ut några skribenter från en omfattande brevsamling, tillhörig släkten Eurén-Snellman, på Uppsala universitetsbibliotek, där kriteriet för urvalet är att skribenterna utgjort kärnan i ett (familje)nätverk. Hur Persson definierar ett nätverk framgår dock inte särskilt klart, men mellan raderna skymtar att hon påverkats av Ylva Hasselbergs, Leos Müllers och Niklas Stenlås nätverksdefinition (dessa forskare omnämns på s. 45). Deras mycket användbara nätverksbegrepp innebär, kortfattat, en definition av ett nätverk som horisontella och ömsesidiga personliga relationer och beroenden grundade i informella regelverk. Syftet med avhandlingen har varit att studera familjen Euréns brevväxling utifrån de materiella och ideologiska betingelser brevskrivarna verkade under, deras inbördes sociala relationer och hur de olika betingelserna för brevskrivande påverkade breven språkligt. Dock analyseras de ideologiska betingelserna inte särskilt ingående. Det tycks mig också som om de sociala relationerna och statuskillnaderna mellan familjemedlemmarna i högre grad förutsätts redan från början än påvisas via analyser.

Trots att detta är en avhandling i nordiska språk, där åtminstone jag som lekman på området kunde förvänta mig omfattande språkliga och grammatiska analyser av brevväxlingen, ägnas (också) stort utrymme åt mer praktiska och materiella angelägenheter. Jag kan nämna som exempel villkoren för brevskrivning, postbefordran och olika familjemedlemmars möjligheter att få tid över för brevskrivning. Det är förstået naturligt att en avhandling som vill säga något om brevskrivarnas inbördes relationer och betingelserna för deras respektive brev-

skrivande också tar hänsyn till annat än mer snävt språkliga angelägenheter. Det är glädjande att också Perssons insett detta. Exempelvis så uppehåller hon sig en stund vid huruvida de utvalda brevskrivarna haft god tid på sig att skriva eller skrivit under tidspress (och hur det påverkat brevens bl.a. språkliga utformning) – vilket bl.a. berodde på villkoren för postbefordran. Här kunde man för övrigt tillägga resonemang hämtad från tysk textkritisk teori, gällande huruvida en skribent rättat i sin (hand)skrivna text fortlöpande, under skrivandets gång (s.k. *sofortkorrekturen*) eller rättat först efter en andra genomläsning (*spättkorrekturen*). Sofortkorrektur innebär att rättelser, tillägg och ändringar i hög grad skett löpande och på samma rad som den övriga texten medan spättkorrektur oftast innebär att skribenten gjort rättelser och tillägg m.m. över eller under textrad eller kanske i marginalen. Å andra sidan är det ofta omöjligt att säga något om när den andra genomläsningen gjorts; den kan ha gjort genast efter att brevet skrivits eller en eller flera dagar efteråt.

När jag nu är inne på textkritisk teori måste jag berömma Persson för det utmärkta avsnittet om principer för inskrivning av breven (s. 59 ff). Detta borde vara obligatorisk läsning för alla som sysslar med handskrivna 1800-talstexter. Det finns så många fallgropar för den som tror att det bara är att skriva av, utan att reflektera över hur det görs! Persson redogör förredömligt noggrant exempelvis för svårigheterna att skilja mellan versal och gemen (handskriven) bokstav eller särskrivning och hopskrivning och resonerar insiktsfullt kring tankstreckets olika användning och möjliga betydelser.

Det är svårt att presentera någon kärnfull sammanfattning av avhandlingens resultat, eftersom dess främsta förtjänst ligger på det deskriptiva planet. Den som läser avhandlingen får lära sig mycket om de utvalda brevskrivarnas språkbruk, betingelser för brevskrivande och vilken typ av innehåll breven hade och den kunskapen är svår att sammanfatta på annat sätt än att referera hela avhandlingen.

Inledningsvis anar jag en viss försiktighet i anslaget, såtillvida att författaren använder sig att flera osäkerhetsmarkören (»nog« s. 9, »väl« s. 11, »hör« s. 13, »nog« s. 14). Det ger ett litet vacklande intryck som hade kunnat undvikas om författaren låtit det klart framgå att säkra belegg för påståendet saknas eller om hon klarare redovisat vilka tankegångar som lett till antagandet. Längre fram i avhandlingen försvinner dock i stort sett denna synbara tvekan hos författaren.

På ett tidigt stadium i avhandlingen dyker Habermas offent-

RECESSIONER

lighetsteori och resonemang om en litterär offentlighet upp som hastigast, i samband med resonemang om brevens privata och/eller offentliga karaktär – men så särskilt mycket mer Habermas än så blir det sedan inte. Dessutom definieras inte begreppet »privat« förrän längre fram i avhandlingen och begreppet »offentligt« får egentligen aldrig någon ordentlig definition. Persson har nog själv haft klart för sig vad hon menar med dessa begrepp, medan läsaren svävar i större ovisshet om detta.

Om jag fortsätter med begreppsdefinitioner så blir definitionen av Bourdieus begrepp *socialt kapital* på s. 39 litet väl torftig och det Persson beskriver när hon definierar begreppet är snarare nätverksrelationer (åtminstone om hon vill använda sig av den nätverksdefinition jag förmodar att hon anammat). Till hennes försvar ska genast sägas att hon ingalunda är ensam om att uppfatta *socialt kapital* på detta vis. Det är onekligen en fara med flera av Bourdieus begrepp som fått snudd på obligatorisk status i forskning med ett sociologiskt perspektiv; de får mer status av *buzzwords* än av analysverktyg.

Nåväl; om vi återvänder till begreppet *socialt kapital* så innebär detta något som ger värde i vissa sammanhang. Det är frågan om ett *kapital* i form av sociala relationer till vissa personer. En person till vilken ett socialt kapital kan knytas måste besitta en viss position förbunden med ett visst ekonomiskt och kulturellt kapital. Att i största allmänhet ha lyckats skaffa sig en massa kontakter är inte detsamma som att ha skaffat sig ett socialt kapital. I så fall skulle ju socialt kapital och nätverkskontakter vara samma sak – vilket det kan vara men inte alltid är. Att ha släktingar och vänner som man har trevligt ihop med och som man utbyter tjänster med underlättar onekligen det dagliga och praktiska livet – men om kontakterna med dessa släktingar och vänner inte medför att man klättrar ett skvatt i den sociala hierarkin och inte innebär att man får »nyttiga« kontakter som kan medföra t.ex. yrkesmässig befordran så är det inte frågan om socialt kapital.

En övergripande tendens i avhandlingen är att författaren nämner olika analysverktyg (t.ex. nätverksbegreppet, socialt kapital, Habermas offentlighetsteori) men sedan egentligen inte använder dem i några analyser, annat än sporadiskt och lite halvhjärtat. Författaren rör sig nära materialet och lägger då och då i dagen förhållanden och sammanhang som lätt kunde kopplas till något av de analysverktyg som hon nämnt tidigare. Nu blir dessa istället ofta hängande i luften. Analysverktygen ställs s.a.s. vid sidan om materialet utan att i så hög grad paras ihop med det. Jag ska ge ett litet exempel: På s. 176 längst

ner nämner Persson omfattande återkopplingar i breven i form av tack etc. Detta är ju ett typiskt exempel på hur en nätverksrelation fungerar; det är hela tiden frågan om tjänster och gentjänster som det ständigt måste tackas för. Det är så ett nätverk hålls samman. Denna iakttagelse om de återkommande tacken kunde Persson ha använt som exemplifiering av hur familjenätverket fungerade – men det gör hon inte. Istället har vi tidigare fått ett mer generellt omnämnande av familjerelationerna som delar i ett nätverk och vi får alltså som läsare sedan förmoda att just detta var ett nätverk, utan att ha fått särskilt många konkreta exempel på varför och hur.

Och så ett beklagande: Avhandlingen borde ha haft ett register! Det är en brist att läsaren inte snabbt kan slå upp termer och begrepp. Det är ju nu en gång så att ett vetenskapligt arbete inte så ofta läses från pärm till pärm som det används som uppslagsverk för vissa specifika frågeställningar eller analyser. Eftersom så få korta kärnfulla resultat presenteras i avhandlingen vore det ännu angelägnare med ett register, där läsaren snabbt kan hitta bland de många intressanta iakttagelserna, resonemangen och beskrivningarna av familjen Euréns brevväxling. Innehållsförteckningen är dock utförlig, vilket i viss mån kan kompensera för avsaknaden av register – men inte fullständigt!

Sammanfattningsvis kan om Perssons avhandling sägas att den är ambitiös och väl genomarbetad. Hon kombinerar på ett insiktsfullt och djärvt vis språkliga analyser med ett sociologiskt och textkritiskt perspektiv. Man kunde önska sig att Persson då och då lyft näsan litet högre upp från sitt omfångsrika källmaterial och levererat mer genomarbetade analyser kopplade till de analysverktyg hon faktiskt presenterar. Men det förtar ändå inte min övertygelse att alla som sysslar med handskrivna 1800-talstexter kunde lära sig ett och annat genom att läsa hennes avhandling.

Petra Söderlund

RECESSIONER

Birthe Sjöberg
Den historiska romanen som vapen
 Viktor Rydbergs Fribytaren på Östersjön
 och hans ungdomsjournalistik
 Hedemora
 Gidlunds förlag
 2005

93

1800-talets historiska roman har inte utövat någon större lockelse på svenska litteraturvetare. Faktum är att den på senare år snarast tilldragit sig mer intresse bland historiker – ett exempel är Stefan Johanssons avhandling *En omskriven historia. Svensk historisk roman och novell före 1867* (2000). Det svala intresset för dessa inte särskilt inbjudande, och ofta ohanterligt omfattningrika verk är begripligt, men samtidigt beklagligt. Den historiska romanen intog inte bara en nyckelroll under en tid då romanen i Sverige ännu var en omdebatterad genre, dessa verk utgör också ett ofta givande material för diskussioner om verklighetskildring och fiktion. Ämnesvalet i Birthe Sjöbergs *Den historiska romanen som vapen. Viktor Rydbergs Fribytaren på Östersjön och hans ungdomsjournalistik* (2005) är av dessa skäl djärvt och lovande, vilket gör det än mer ledsamt att förväntningarna kommer på skam.

Sjöberg behandlar alltså Viktor Rydbergs (1828–95) *Fribytaren på Östersjön* (1857), en rafflande berättelse som väver samman tre parallella intriger om sjörövare, häxprocesser och statskuppsförsök i 1660-talets Sverige. Romanens samhällskritiska udd – vilken Sjöberg diskuterar mot bakgrund av Rydbergs journalistik från åren 1855–62 – är i synnerhet riktad mot ett auktoritärt prästerskaps intolerans och hänsynslöshet. Sjöbergs syfte är att undersöka varför Rydberg gestaltade sin samhällskritik skönlitterärt samt hur han gick till väga för att övertyga sina läsare. »Med andra ord«, skriver hon, »vilka berättarmetoder använde han för att få fram sitt budskap?» (s. 15)

Sjöberg börjar, efter en inledande diskussion av teori, metod och tidigare forskning, sin undersökning med en tematiskt disponerad genomgång av Rydbergs journalistik (kap. I, s. 53–99). Materialet är hämtat dels från *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*, dels från den kortlivade *Tomtebissen* (1857). Sjöberg lyfter fram kritiska uttalanden mot bl.a. adeln, kungahuset och prästerskapet och menar att Rydberg vid denna tid anslöt sig till franska revolutionens idéer.

Det långa andra kapitlet, »Viktor Rydbergs berättarmetoder« (s. 101–279), utgör huvuddelen av undersökningen och består av

fem avsnitt där lika många berättarmetoder analyseras. Sjöbergs övergripande tes är att Rydberg i sin roman »använder sig av berättarmetoder som engagerar läsaren i berättelsen och väcker funderingar kring berättelsens budskap« (s. 309). De fem metoder Sjöberg urskiljer benämner hon »den historiska berättarmetoden«, »intrigernas sammanflätning«, »Rydbergs distanseringsmetod«, »Rydbergs kontrasteringsmetod« och »den pedagogiska metoden«. Gemensamt för samtliga är, menar Sjöberg, att läsaren distanseras: inlevelseläsning övergår i reflekterande läsning. I det tredje och sista kapitlet, »Från artiklarna till romanen« (s. 281–306), jämför Sjöberg samhällskritiken i artiklarna och romanen och finner bl.a. att kritiken av kyrkan och prästerskapet är mer nyanserad i romanen.

Sjöbergs bok uppvisar mycket stora problem, såväl på detaljnivå som på ett övergripande plan. Till de mindre allvarliga, men störande svagheter hör de väl många språkfelen och de nästintill ordagranna upprepningarna (t.ex. återkommer meningen som börjar »Aktiebolag, banker« (s. 91) på följande sida, i båda fallen följd av identiska noter, n. 148 resp. 154). Vidare är ett antal av Sjöbergs hänvisningar felaktiga (t.ex. s. 337, n. 87 och s. 342, n. 207) och flera anförda verk saknas i litteraturförteckningen (t.ex. boken av Scott, s. 335, n. 44 och uppsatsen av Lothe, s. 342, n. 208).

Värre är att Sjöbergs undersökning uppvisar grundläggande metodiska brister. Sjöberg ägnar t.ex. åtskilligt utrymme åt att kritisera Warburg för att i sin utgåva av *Skrifter* (1896–99) och i sin *Viktor Rydberg. En lefnadsteckning* (1900) ha gjort ett tendentiöst urval av Rydbergs tidiga journalistik i *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* och *Tomtebissen* (s. 40 ff., 55, 58 f., 61 ff., 68). Det är därför anmärkningsvärt att hon, med några undantag, citerar materialet ur den förstnämnda tidningen antingen efter Warburgs *Skrifter*-utgåva eller efter utdragen i densammes biografi.

När Sjöberg diskuterar Rydbergs förhållande till en av sina källor, Anders Fryxells *Berättelser ur svenska historien* (1823–79) lägger hon stor vikt vid att Fryxell i den fjortonde delen beskrivit en av fribytarna, Gustaf Adolf Skytte, som redan vid nitton års ålder »förhärdad« – en formulering som anføres upprepade gånger (s. 121, 125, 126, 133). Sjöberg citerar Fryxells verk efter nationalupplagan från 1900–04. I de två första editionerna av den aktuella delen, utgivna 1846 resp. 1857, finner man emellertid istället det mildare »invigd i brottet« (s. 69 i båda editionerna). Formuleringen »förhärdad« dyker upp först i den

tredje editionen från 1867 (s. 69), tio år efter att *Fribytaren på Östersjön* kom ut.

Om vikten av att analysera litterära verk utifrån deras samtida kontext kan man som bekant ha olika uppfattning. Sjöberg understryker emellertid, utifrån »new historicism«, vikten av att rekontextualisera och påpekar att det är »en stor fördel för förståelsen av texten om man ingående studerat 1850-talets kulturella och politiska frågor« (s. 21). Detta påpekande tycks för Sjöberg inte innebära mer än att man för att studera Rydbergs samhällskritik bör känna till den samtida debatten, vilket förstås är rimligt, men också trivialt. Något försök att sätta in *Fribytaren på Östersjön* i ett litteraturhistoriskt sammanhang gör Sjöberg däremot inte. De få jämförelser man finner är mycket oprecisa. Om romanens slut, där några av de tidigare fångslade huvudpersonerna förenas som en familj, påpekar Sjöberg exempelvis svepande att »[m]ånga av 1800-talets författare beskriver just sådana återföreningar med samhället« (s. 236). Det närmaste man kommer mer specifika svenska kontextualiseringar är påpekandet att C. F. Ridderstad och Emilie Flygare-Carlén skrivit samhällskritiska romaner före Rydberg (s. 16). Bortsett från en kort diskussion om när under 1840- och 1850-talen det utkom flest historiska romaner (s. 16 f.) gör Sjöberg inte något försök att relatera *Fribytaren på Östersjön* till dess svenska föregångare. Någon nytta tycker man att Sjöberg kunde haft av Erik Lindströms avhandling *Walter Scott och den historiska romanen och novellen i Sverige intill 1850* (1925) – ännu standardverket på området – men den lyser helt med sin frånvaro.

De största problemen finner man dock i kapitlet om Rydbergs berättarmetoder. Ett exempel är analysen av »den historiska berättarmetoden«. Utgångspunkten är här den historiska romanens »hybriditet«, ett begrepp som hämtats från Ann Rigney och som innebär att den kombinerar fakta och fiktion. Den berättarmetod Sjöberg menar sig kunna utläsa ur romanen innebär följande:

Först förankras de historiska händelserna i berättelsen. Därefter ersätts de utan förvarning av fiktiva. När skiftet inträffar tvingas läsaren – om han/hon litar på sina egna historiska förkunskaper – att ställa sig frågan varför Rydberg väljer att gå ifrån de historiska händelserna. Läsaren lämnar inlevelsäläsningen för ett ögonblick och övergår till att reflektera över intrigens uppbyggnad och den bakomliggande fabulan. (s. 103)

Sjöbergs första exempel är skildringen av Gustaf Drakes och Adolf Skyttes fribytarverksamhet, vilken går tillbaka på två sidor i den fjortonde delen av Fryxells ovannämnda verk (1846, s. 69 f.). Rydberg anger inte i romanen att detta är hans källa – läsaren ges alltså inte möjlighet att enkelt slå upp episoden hos Fryxell – men Sjöberg hävdar ändå att Rydberg avsett att läsaren skulle ha Fryxells version present och fortlöpande jämföra den med hans. Detta antagande tycks Sjöberg motivera med att *Berättelser ur svenska historien* »var det mest lästa verket bland de många populära historiska utgåvor som kom under den här tiden» (s. 114). Sjöberg menar vidare att »[n]är läsaren första gången märker att berättelsens fribytare skiljer sig från de fack-historiska, så övergår läsningen från inlevelse till reflexion» (s. 133). Rydberg ska alltså, vill Sjöberg göra troligt, ha räknat med att läsarna kunde Fryxells verk – av vilket över tjugo delar, mer än 5 000 sidor, hade utkommit 1857 – så väl att de märker när han avviker därifrån. Om man trots allt skulle acceptera detta orimliga antagande visar sig Sjöbergs tes ändå ohållbar. Rydberg avviker nämligen från Fryxell redan från början, när han i romanens första kapitel låter Drake mörda sin egen besättning (hos Fryxell är det Skytte som mördar en holländsk besättning). Sjöberg medger också att »den läsare som känner till de historiska händelserna redan här [kan] känna en lätt förvåning», men försöker trots detta göra gällande att händelserna »fortfarande [är] historiskt trovärdiga» (s. 122).

På detta sätt fortsätter Sjöberg att bygga luftslott. Många påståenden saknar övertygande argumentering. Vid ett tillfälle definierar hon t.ex. »bilder» som »de beskrivningar av berättaren som ger intryck av att vara en tavla, en teaterscen eller en rörlig bildfrekvens [sic]» och menar sig kunna fastslå att alla dessa »bilder» i Rydbergs roman »distanserar läsaren från berättelsens händelseförlopp. Tillsammans med berättaren intar han/hon en reflekterande hållning till berättelsen. Hållningen uppmantrar till eftertanke samtidigt som det [sic] därefter introducerar läsaren i ett ofta upprörande händelseförlopp.» (s. 197) Samtidigt använder Sjöberg åtskilligt utrymme till att utreda självklarheter. Sålunda hävdar hon t.ex. att häxprocessintrigen fungerar som »en sorts moralisk vattendelare» vars sammanflätning med de andra intrigerna »möjliggör för läsaren att av-göra den moraliska kvaliteten på personernas karaktärer och handlingar» (s. 168). Nu är Rydbergs roman knappast så subtil att trettio sidor behövs för att visa sådant som att »Drake tillhör de dåliga människorna i romanen, inte bara därför att han är likgiltig för de häxanklagades lidanden utan därför att han lik-

RECESSIONER

Recensioner

som Bengt Skytte, och de andra sammansvurna, är en materialist som med pengars hjälp vill ha makt« (s. 194). Att Drake inte är något moraliskt föredöme torde de flesta romanläsare ha insett redan när han på sidan fem låter dränka hela sin besättning (något Sjöberg också motsägelsefullt konstaterar på s. 272).

Birthe Sjöberg har tagit sig an en på senare år försummad del av vår litteraturhistoria. Det är lovvärt att hon vågat vika av från allfarvägarna för att söka sig fram på ett område vars kartor behöver revideras. Sjöberg tenderar emellertid att rita om dem med alltför liten hänsyn till terrängen. Hennes alltför hastigt fastslagna teser tvingar henne att göra våld på romantexten och gör ofta analyserna självmotsägande på det sätt som ovan exemplifierats. Det är synd på ett så gott initiativ.

Henrik Wallheim

Medverkande i detta nummer

- 98 *Lars Burman* är professor i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet. Han färdigställer nu en vetenskaplig edition av C.J.L. Almqvists »Om svenska uppfostringsväsendet«.

Anna-Lena Carlsson är verksam som forskare vid Avdelningen för estetik, Filosofiska institutionen, Uppsala universitet.

Anders Cullhed är professor i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet.

Nils Ekedahl, fil.dr i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet och docent i retorik vid Södertörns högskola. Verksam som högskolelektor i svenska/retorik vid Södertörns högskola.

Axel Englund är fil mag och undervisar i musikteori vid Lunds Universitet. Han är även verksam som frilansande tonsättare.

Annie Mattsson är doktorand i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet.

Anna Swärdh är FD i engelsk litteratur och verksam vid Uppsala universitet.

Petra Söderlund, docent i litteraturvetenskap, särskilt litteratursociologi, och verksam vid Uppsala universitet och Svenska Vitterhetssamfundet.

Henrik Wallheim är doktorand i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet.

Lars Wendelius är professor i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet.

Tfl-dagen 2006

Tfl-dagen 2006 äger rum lördagen den 9:e september vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet och har rubriken
Vid litteraturvetenskapens gränser
– interdisciplinära frågor och problemställningar.
Medverkande föreläsare är Ulf Eriksson (författare),
Eva Hemmungs-Wirtén (litteratursociolog),
Gunnar Olsson (kulturgeograf),
Torsten Pettersson (litteraturvetare)
samt Jurgen Reeder (psykoanalytiker).
För frågor och anmälan hänvisas till tfl@littvet.uu.se.

TFL – Tidskrift för litteraturvetenskap

Litteraturvetenskapliga institutionen

Uppsala universitet

Box 632

751 26 Uppsala

tfl@littvet.uu.se

Prenumerationspris: 180 kr (stud. 140), pg. 63 90 65 - 2

För utrikes betalningar (samma prenumerationspris):

IBAN: SE47 9500 0099 6034 0639 0652

BIC: NDEASESS



Създадена от Г. Силиев - BookLovers

Създадена от Г. Силиев - BookLovers

Създадено от Г. Силиев

1881

1881