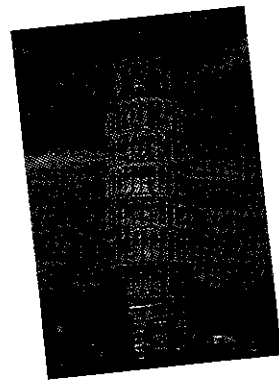


TfL

Tidskrift för litteraturvetenskap
Nr 3 2005



Tema: Skevt

”Hon är svart och lesbisk” – om intersektionella röster i Nella Larsens romaner.
Risbastun i banken och mordet på Ahirab – homoerotik och estetik i Heidenstams
brev till Levertin.

Andrea Dworkin och den pornografiska sanningen.

Erotisk språkförbistring – om queera läckage i Mathilda Roos 1880-talsromaner.

Himlens nåd och vrede – 1800-talsoperans brott mot sekularonormativiteten.

Reflektioner över en nyutgiven klassiker – Radclyffe Halls Ensamhetens brunn.

Skönlitteraturens skevaste texter

Recensioner

TfL

Tidskrift för litteraturvetenskap

Redaktör och ansvarig utgivare: Håkan Möller

Ekonomi: Mattias Pirholt

Prenumerationsansvarig: Henrik Wallheim

Recensioner: Alexandra Borg, Jerry Määttä och Sofi Qvarnström

Temareaktioner: Eva Heggstad, Maria Karlsson och Anna Williams

Adress: Tidskrift för litteraturvetenskap

Litteraturvetenskapliga institutionen

Box 632

751 26 Uppsala

e-post: tfL@littvet.uu.se

Bidrag på upp till 45 000 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
Trettiofjärde årgången ~ Nummer 3 2005

Inledning (Eva Heggestad, Maria Karlsson & Anna Williams)	3
»Hon är svart och lesbisk« Om intersektionella röster i Nella Larsens romaner <i>Kerstin Munck</i>	7
Risbastun i banken och mordet på Ahirab Homoerotik och estetik i Heidenstams brev till Levertin <i>Cristine Sarrimo</i>	20
Andrea Dworkin och den pornografiska sanningen <i>Magnus Ullén</i>	42
Erotisk språkförbistring Om queera läckage i Mathilda Roos 1880-talsromaner <i>Eva Borgström</i>	67
Himlens nåd och vrede 1800-talsoperans brott mot sekularonormativiteten <i>Torsten Pettersson</i>	89
Reflektioner över en nyutgiven klassiker Radclyffe Halls <i>Ensamhetens brunn</i> <i>Ann-Sofie Lönngren</i>	108
Skönlitteraturens skevaste texter	117

Recensioner

- 121 Peter Berglund
Segrarnas sorgsna eftersmak
Om autenticitetsstråvan i Stig Larssons romaner
(Espen Stueland)
- 125 *European and Nordic Modernisms*
Edited by Mats Jansson, Jacob Lothe and Hannu Riiikonen
(Eva-Britta Ståhl)
- 129 Dag Heede
Herman Bang: Mærkværdige læsninger
Toogfirs tableauer
(Axel Lindén)
- 132 Ola Holmgren
Emigrant i moderniteten
Vilhelm Mobergs mansfantasier
(Per-Olof Mattsson)
- 137 Mats Jansson
Den siste barden
Ord och bild hos Sven Alfons
(Bengt Landgren)
- 140 Katarina Leppänen
Rethinking Civilisation in a European Feminist Context
History, Nature, Women in Elin Wägners Väckarklocka
(Birgitta Wistrand)
- 143 Daan Vandenhaute
Om inträdet i världen
Lyrikdebutanterna i 1970-talets svenska litterära fält
(Per Bäckström)
- 150 Medverkande i detta nummer

Inledning

I detta nummer av *Tidskrift för litteraturvetenskap* ställer vi begreppet *skev* 3 i fokus för det litteraturvetenskapliga intresset. Termen är inspirerad av norskans *skeivt*, ett begrepp som ofta – men inte alltid – används synonymt med begreppet *queer*. Men eftersom ordet också har kvar sina mer vardagliga associationer, det vill säga till något som böjer av, något som är vint eller avvikande, erbjuder det en vidare tolkningsram. Det är den innebörden vi velat ta fasta på när vi prövar gränserna för begreppets räckvidd.

I Sverige har queer-perspektivet under senare år främst använts för att analysera sexualitet i förhållande till heteronormativitet. Vi menar att queer-perspektivets fokus på normativitet har varit ett viktigt analytiskt redskap som använts i förhållandevis liten utsträckning inom litteraturvetenskapen. I detta nummer av TFL har vi valt att knyta an till queer-begreppet eftersom vi tror att de insikter som det förmedlat har ett brett användningsområde och kan vidgas till att omfatta även andra slags normbrott än de som bryter mot det utpräglade heteronormativa. För detta utvidgade queer-begrepp använder vi termen *skev*. Fördelen med att pröva ett nytt uttryck kan också vara, vilket påpekas i en av uppsatserna nedan, att termen queer räddas från urvattning och behåller sin pregnans.

En »skev tolkning« söker i den litterära texten det som sticker ut, oroar eller stör. Analysen sker, kan man kanske säga, på skrå. En läsare kan anlägga en skev blick på texten och texten i sig kan förmedla ett skevt perspektiv. Det skeva kan finnas i språket, i gestaltningen av samhället, i det etiska eller estetiska grundantagandet. Något skevt kan yttra sig som allt från en knappt märkbar irritation till en chockerande avvikelse. Associationerna kan gå till det skamliga, konstiga, absurda eller skrämmande. Den läsare som inspireras av termen *skev* koncentrerar sig på det som sätter normaliteten i gungning, det som destabiliserar en ordning. På samma gång kan det locka läsaren att fundera över vem eller vad som definierar det skeva.

Några av uppsatserna knyter tydligt an till queerforskning och sexualitet. Andra undersöker »skevhet« i andra bemärkelser. Vi vill betrakta detta som en ansats, och ett försök att utifrån den litterära analysen föra tänkandet kring normativitet och avvikelser vidare inom litteraturvetenskapen. Perspektivet är medvetet brett; prövandet står i centrum och vi hoppas att bidragen kan inspirera till fortsatt experimenterande med begreppet inom vårt ämne. Vi har gett författarna ganska fria händer när vi bett dem tolka litterära verk eller företeelser utifrån skev-begreppet. Resultatet har blivit mångförgrenat och tankeväckande.

Är begreppet *skevt* negativt laddat? Och kan det i så fall laddas om och bli vetenskapligt användbart? Det frågar sig Kerstin Munck i den diskussion om skev-begreppet hon för i sin uppsats »'Hon är svart och lesbisk'. Om intersektionella röster i Nella Larsens romaner«. I någon mån får frågan sitt svar i Muncks analys av den amerikanska 1920-talsförfattaren Nella Larsen. Hennes romankonst iscensätter en rad normbrott och intersektionella maktförhållanden, och Munck visar hur romanerna skapar vad hon kallar skeva protagonister; såväl hudfärg som bildning och kön skänker huvudpersonerna en udda och utpekad ställning, beroende på sammanhanget. Intressant nog riskerar författaren samma öde genom att skildra för tiden tabubelagda ämnen som lesbisk kärlek och svarta kvinnors sexualitet. Det skeva skär tvärs genom romanerna, språket, författarbiografen och tidens sociala verklighet.

Heidenstams homoerotik analyseras i Cristine Sarrimos uppsats »Risbastun i banken och mordet på Ahirab. Homoerotik och estetik i Heidenstams brev till Levertin«. Kring sekelskiftet 1900 gick gränsen för vad som betraktades som anstötligt snarast mellan det privata och det offentliga. Det som i offentligheten ansågs som oacceptabelt kunde vara legitimt i det privata. Mäns privata handlingsutrymme var betydligt större då än idag, menar Sarrimo, vilket måste beaktas vid tolkningen av Heidenstams relationer, korrespondens och skönlitterära verk. »Skeva« handlingar måste alltid historiseras. Endast genom att belysa Heidenstam utifrån samtidens föreställningar kan hans estetiska projekt förstås. Både i dikt och liv gestaltar han en klasskonflikt där expanderande medelklassvärderingar bryts mot försvagade aristokratiska ideal präglade av individualism, frivolitet och elitänkande. Realitetsprincipen vinner över lustens utopi i Heidenstams livsverk. »Ungdomens livsglädjesprogram går inte att förverkliga annat än som en dröm och saga om en Orient som aldrig egentligen funnits annat än i barndomens lekar«, sammanfattar Sarrimo.

En genre i vilken realitetsprincipen endast skenbart existerar är enligt Magnus Ullén pornografen. I uppsatsen »Andrea Dworkin och

den pornografiska sanningen« hävdas att pornografin ställer frågan om förhållandet mellan fiktion och realitet på sin spets: å ena sidan reser den sanningsanspråk som ingen annan genre, å den andra underminerar den sig själv genom sina absurda scenarier. Detta gör pornografin skev i förhållande till sina anspråk menar Ullén. Som exempel anför han nyligen bortgångna författaren och pornografimotståndaren Andrea Dworkins skönlitterära verk. Ullén visar hur författarjaget försöker använda en pornografisk strategi för att överbrygga gapet mellan verklighet och fiktion samt hur och varför hon – på samma sätt som pornografen – misslyckas.

I Eva Borgströms uppsats »Erotisk språkförbistring. Om queera läckage i Mathilda Roos 1880-talsromaner« analyseras några verk av en av det litterära åttitalets idag mindre kända författare. Dessa kan inte bara ses som typisk tendenslitteratur, som i sann åttitalistisk anda debatterar äktenskapet och förhållandet mellan könen. Som Borgström visar finns här även – ofta bara antytt, men ibland också explicit – en gestaltning av kvinnors samkönade erotiska begär. Men Borgström lyfter inte enbart fram hur Roos avviker från normativiteten utan visar också hur texternas skevhet provocerade samtiden. Bland annat signaturen Esselde, det vill säga Sophie Adlersparre, anklagade Roos för att erotisera »den svärmiska sjelfuppoffrande vänskap«, som råder mellan de kvinnliga protagonisterna i romanen *Höststormar*.

1800-talets operakonst kan ses som normbrytande i sig, såväl estetiskt som moraliskt och politiskt. Librettona präglas av sentimentalitet och överdrifter med vindlande intriger, märkliga sammanträffanden, hot mot familjen, avslöjande tecken, ogenerade gester – allt förstärkt av musiken. Trots sådana traditionellt sett låga inslag är genren »inbegreppet av knäsatt finkonst«, påpekar Torsten Pettersson i »Himlens nåd och vrede. 1800-talsoperans brott mot sekularonormativiteten«. Men även ställd mot religiösa ideal är 1800-talets opera skev. Pettersson kallar (analogt med heteronormativitetsbegreppet) tidens religiösa norm för »sekularonormativiteten«, och syftar på imperativet om immanens och empiri som kännetecknade seklets alltmer sekulariserade världsbild. Genom en rad exempel visar Pettersson hur 1800-talsoperan i sin upptagenhet av religiös tematik avviker från denna norm. Hur kom sig detta? Uppsatsen ger flera svar på frågan, vilken inte minst adresserar vår samtid, som ännu så aktivt hyllar 1800-talets operakonst.

Kärlek mellan kvinnor är temat i Ann-Sofie Lönnngrens presentation av Radclyffe Halls kultförklarade roman *Ensamhetens brunn* (*Well of Loneliness*) från 1928, vilken nu kommit i nyutgåva. Samtidigt som romanen betraktats som en lesbisk bibel, är den omstridd. De förklaringar

som Hall ger till den kvinnliga huvudpersonen Stephens annorlundahet baseras på de sexologiska forskningsrön som var aktuella vid förra sekelskiftet. Homosexualiteten sågs inte bara som medfödd utan dessutom som en defekt, även om den »inverterade personligheten« också borde visas respekt och förståelse. Moderna queerteorier, menar Lönngren, skulle dock kunna kasta nytt ljus över romanen. I stället för att ömkas eller fördömas synliggör den »inverterade« det som faller utanför den stora berättelsen om heterosexualiteten.

Litteraturen gestaltar avvikelser på en mängd olika områden. Det kan gälla sexualiteten, könsidentiteten eller den etniska hemvisten, men också religionen och konsten. Som språkverk eller idébärare kan litteraturen i sig själv vara skev. Möjligheterna är snudd på outtömliga. Med detta TFL-nummer önskar vi er en riktigt skev läsupplevelse.

Eva Heggstad, Maria Karlsson & Anna Williams

Kerstin Munck

»Hon är svart och lesbisk«

Om intersektionella röster i Nella Larsens romaner

Citatet i rubriken – »Hon är svart och lesbisk« – har jag hämtat från ett av 1970-talets slagord, som man på den tiden kunde se i det offentliga rummet, till exempel som dekal klistrad i Stockholms tunnelbana. I sin helhet löd det: »Snart kommer Gud, hon är svart och lesbisk och hon är skitförbannad!« Budskapet utmanade förenklade och förutsägbara identiteter och i sin förlängning ledde det bort från fasta kategorier av skilda slag.

Senare har forskningen hunnit ifatt, och identitetsfrågor har stått högt på den akademiska dagordningen under 1990-talet, särskilt inom beteendevetenskaperna men även inom humaniora. Judith Butlers performativa syn på kön i *Gender Trouble* (1990) gav teoretiska redskap som möjliggjorde nya analyser av det som Adrienne Rich tio år tidigare hade benämnt som »Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence« (*Signs* 1980). 1970-talets slagord syftade till att destabilisera kategorierna – på ett sätt som liknar dagens queerperspektiv, skulle man kanske kunna tillägga.

Queerperspektivet riktas främst mot heteronormativiteten, som därmed kommit att problematiseras som hegemonisk och (för)härskande. Men om vi håller oss kvar vid det inledande citatet, ser vi att det också utmanar förgivettagen etnicitet. Om vi använder queerperspektivet även för att synliggöra till exempel vit etnocentrism, riskerar vi att urvattna queerbegreppet. Alla normbrott är inte queera. De queera normbrotten ska ses i relation till en heterosexuell exkluderande hegemoni.¹

När jag började fundera kring det nya begreppet *skeiv* (inspirerat av norskans *skeiv*) för det som »böjer av«, »är vint eller avvikande«, tänkte jag först att »skev« – till skillnad från »avvikande« – låter som starkt negativt. Men sedan insåg jag att detta kan vara en del av poängen med begreppet: så var det ju ursprungligen också med queer, som tidigare varit ett pejorativt ord för homosexuella, men som omladdats av den radikala homorörelsen i slutet av 1980-talet.² Frågan är om en motsvarande omladdning av ordet *skev* kan åstadkommas genom ett litteraturvetenskap-

ligt initiativ, men det är värt att pröva, om inte annat så för att rädda queerbegreppet från att tunnas ut. De senaste decenniernas litteraturvetenskapliga forskning har bland annat genom influenser från cultural studies samt feministisk och postkolonial teoribildning öppnat för diskussioner som ifrågasätter kanon med nya forskningsfält som följd.³ Kanske kan man säga att litteraturvetenskapen – efter visst motstånd och kamp – till en del blivit *skev* avant la lettre. Numera är det åtminstone ingen överdrift att säga att litteraturvetenskapen omfattar även sådant som tidigare avvek vad gäller genrer och olika litterära kretslopp, för att tala med Escarpit.⁴ *Det skeva perspektivet* skulle kunna prövas vidare och som ett vidgat queerbegrepp öppna för nya läsningar med sikte på normativitet och andra slags normbrott än de sexuella.

På senare tid har begreppet *intersektionalitet* börjat användas vid maktanalyser för att hantera samband av komplexa maktrelationer grundade i faktorer som klass, kön, sexuell preferens och etnicitet. Med begreppet *intersektionalitet* vill man visa att olika maktstrukturer samverkar och är oupplösligt förenade med varandra. Författartrion Paulina de los Reyes, Irene Molina och Diana Mulinari skriver i introduktionen till boken *Maktens (o)lika förklädnader* (2002): »Makt kan inte konstitueras utan de dikotomiska föreställningar om likhet/olikhet som tillhandahålls av kapitalistiska, patriarkala och rasistiska ideologier.«⁵ Jag föreställer mig att litteraturvetaren skulle kunna komma åt *intersektionella maktstrukturer* i skönlitterär text med hjälp av *det skeva perspektivet*. Liksom queerperspektivet lyckas fånga queera ögonblick eller queera läckage, skulle det skeva perspektivet kunna ringa in uttryck för intersektionella maktstrukturer, där faktorer som klass, kön, etnicitet, generation eller funktionshinder samt givetvis också sexualitet spelar med, öppet eller förtäckt.⁶

Nella Larsens romaner

Jag har valt Nella Larsens romaner för att visa hur hon problematiserar kategorier som kön, klass, etnicitet, sexualitet och religiös tillhörighet. I hennes romaner blir olika maktstrukturers samverkan tydlig. Larsens protagonister skulle man kunna kalla *skeva*, det vill säga de avviker, oroar och stör – men till slut besegras de av rådande ordning. I analysen prövar jag att använda begreppet *skev*.

Nella Larsen (1891–1964) föddes i Chicago.⁷ Hon hade en vit mor (en dansk immigrant) och en svart far (från Karibien). Pappan dog när hon var ett litet barn och hon fick ganska snart en vit styvfar. Hennes mörka

hudfärg uppfattades av den vita styvfadern som en belastning i det ras-segregerade USA och det gjordes stor skillnad mellan Nella och hennes vita halvsyskon. Identitetsfrågor har hon alltså bokstavligen känt in på bara huden. De står också i centrum i hennes romaner.

Nella Larsen räknas i den amerikanska litteraturhistorien till den grupp av svarta författare som brukar gå under samlingsnamnet »Harlem Renaissance« och som hade sin storhetstid under 1920-talet.⁸ Förutom några berättelser för barn och några noveller har Nella Larsen gett ut två romaner, *Quicksand* (1928) och *Passing* (1929). För *Quicksand* belönades hon med ett litterärt pris och efter *Passing* erhöll hon, som första svarta författarinna, ett Guggenheimstipendium. Det använde hon för en resa till Europa, där hon arbetade på en tredje roman, som aldrig publicerats. 1930 anklagades hon för plagiat för en novell, en anklagelse som hon, enligt litteraturen om henne, tog så hårt, att hon lämnade författarbanan och återupptog ett arbete som sjuksköterska i New York.⁹

Nella Larsens författarskap »glömdes bort« under nästan ett halvt sekel. 1970-talets amerikanska kvinnorörelse återfann henne och hon har sedan givits ut i serien »American Women Writers«, där undanfösta kvinnliga författare åter blivit tillgängliga.¹⁰ Sedan dess har intresset för hennes författarskap ständigt ökat och det har skrivits en hel del uppsatser, analyser och introduktioner till de två romanerna och åtminstone en stor biografi.¹¹ Själv hörde jag inte talas om Nella Larsen förrän Judith Butler ägnade henne ett kapitel i *Bodies that Matter* (1993), men där försvann hon för mig i den stora teoretiska utmaning som det den gången innebar att läsa Butler.¹² Att jag senare blev riktigt nyfiken på Nella Larsen, tillskriver jag nästan en lycklig slump. Jag skulle hålla i ett seminarium om Lorcas *Blodsbröllop* och tyckte att jag behövde friska upp mina kunskaper om Lorca. Jag snabbläste Ian Gibsons Lorca-biografi.¹³ I slutet av 1920-talet reser Lorca till New York, den resa som ligger bakom hans stora diktcykel *Poeta en Nueva York*.¹⁴ Han skriver brev hem till föräldrarna i Granada och berättar entusiastiskt om sina upplevelser. Nästan genast efter ankomsten blir han bekant med Nella Larsen, som just publicerat sin andra roman, *Passing*. Lorca skriver:

Den här författaren är en utmärkt kvinna, godheten själv [...]. Hon bjöd hem lite folk och det var bara svarta där. Det är andra gången nu som jag har gått hem till henne, för det intresserar mig enormt. På den sista festen var jag den ende vite. Hon bor på Andra avenyn och från hennes fönster kunde man se hela det upplysta New York. Det var på kvällen och himlen överkorsades av enormt långa

strålkastarljus. Negrerna sjöng och dansade. Och vilka underbara sånger sedan! Det enda jämförbara är *cante jondon*. [---] Med samma författare gick jag på en kabaré, också med svarta, och jag tänkte hela tiden på mamma, för det var ett sånt ställe som man bara ser på bio och som hon är så rädd för.¹⁵

10

Kerstin Munck »Hon är svart och lesbisk«

Att Lorca söker sig till författar- och konstnärskretsar är ju ganska självklart, men att det blir till kretsarna i det svarta Harlem och under beskydd av just Nella Larsen, är kanske i förstone inte lika självklart. Hans tidigare kontakter med romerna i Granada och deras musik och hans beundran för den andalusiska *cante jondon* hade kanske förberett honom för mötet med det svarta Harlem. Men jag tänker att hans egen homosexualitet också kan ha spelat in, då det blir just Nella Larsen som blir hans ciceron.¹⁶ Sexualitetsfrågor tillhör nämligen hennes romaners repertoar och, skulle man kunna säga, artikuleras i deras »intersektionella röster«.

Nella Larsens *Quicksand* och *Passing* utkommer alltså 1928 och 1929. Det är under en period då frågor kring sexualitet har stor aktualitet också i europeisk litteratur. 1928 utkommer samtidigt Virginia Woolfs *Orlando* och Radclyffe Halls *The Well of Loneliness*. Det är frestande att se *Orlando*, *The Well* och *Passing* som en »trio«, som på olika sätt tar sig an frågor om kön och sexualitet: Virginia Woolfs raffinerade historiska exposé, Radclyffe Halls sexologiskt »korrekta« indignationsroman och Nella Larsens berättelse från Harlem, där sexualitets- och etnicitetsfrågor sammanvävs och genomkorsas varandra.

Helga Cranes klassresor

I *Quicksand* låter Nella Larsen sin huvudperson, Helga Crane, göra flera klassresor. Jag gör ett snabbt sammandrag för att ge en idé om romanens identitetsproblematik. I inledningskapitlet är Helga ung lärarinna på sin första arbetsplats, en svart internatskola i sydstaterna. Hon vantrivs, främst på grund av den rigida disciplin och de vita kulturinflenser barnen utsätts för, säger upp sig, hamnar arbetslös och utan rekommendationer i Chicago. Helgas klasstillhörighet är lika osäker som hennes »rastillhörighet«.¹⁷ Hon har (liksom sin författarinna) en svart far och en vit mor. Till slut lyckas Helga bli språkgranskare åt en äldre svart kvinnlig aktivist, som behöver hjälp med sina offentliga tal. Helga får följa med till New York, men blir tillsagd att inte yppa sin dubbla rastillhörighet när de slår sig ner i Harlem. Helga tas väl emot av den svarta intellek-

tuella överklassen där, men blir rastlös – och så småningom reser hon till Köpenhamn, där hon uppsöker sin mors släktingar. I Köpenhamn blir hon de rika släktingarnas exotiska föremål, betittad av den danska överklassen och överallt när hon rör sig i den danska huvudstaden, där främmande etniciteter ännu på 1920-talet var något sällsynt, ja, »skevt« och uppseendeväckande. Med det nya begreppet kan Helga Crane beskrivas som en *skevt protagonist*. I Harlem måste hon dölja sin »vitthet«, i Köpenhamn är hennes mörka hy något exotiskt. Men hon avviker också med sin intellektuella bildning, när hon så småningom hamnar som predikant-hustru i den djupa Södern.

Tillbaka i New York upplever Helga ett förödmjukande nederlag i en tidigare tillbakahållen och outtalad men nu uppflammad passion för en man, en svart före detta kollega. Nederlaget driver henne i stället i armarna på en svart predikant från sydstaterna vid ett väckelsemöte, som skildras med en intensitet som kan påminna om den norrländska litteraturens motsvarigheter hos till exempel Stina Aronson. Romanen som började i Helga Cranes estetiskt inredda rum med läslampa och bokhyllor på internatskolan slutar i fullständig misär i predikantens eländiga boning i den djupa Södern, där hon föder barn var 10:e månad. Predikanten har i stort sett tappat intresset för henne, utom under de korta perioder då hon inte förbereder sig för eller återhämtar sig från förlossningarna. »The Lord will look out for you«, »We must accept what God sends«, lyder hans uppmuntrande tillrop.¹⁸

Nella Larsen har, konstigt nog, fått kritik för sina romanslut.¹⁹ I slutet av *Quicksand* har Helga Crane närapå dött under en förlossning, och det tar veckor för henne att tillfriskna. Under sjukdomstiden bestämmer hon sig för att bryta upp från livet som predikant-hustru, så snart hon återfått krafterna. Lakoniskt summerar författarinnan, och det blir romanens sista ord:

And hardly had she left her bed and become able to walk again without pain, hardly had the children returned from the homes of the neighbors, when she began to have her fifth child.²⁰

Virginia Woolfs Orlando genomlevde århundraden, först som man, sedan som kvinna och kunde på så vis illustrera könens olika villkor. Nella Larsens Helga Crane förflyttar sig inte mellan seklen eller könen, men väl mellan sociala klasser och etniska grupper. Då romanen slutar är hon helt och hållet könets fånge, men också fattigdomens, religionens och den amerikanska rasåtskillnadspolitikens fånge.

De svarta författarinnor, som skrev på 1920-talet under den så kallade Harlem Renaissance var försiktiga med att skildra sexualitet. Om detta skriver Deborah E. McDowell i sin introduktion till Nella Larsens romaner.²¹ Häri skiljer de sig från samtida svarta blues-sångerskor. Bessie Smith kunde sjunga »I'm wild about that thing«, något som inte hade någon som helst motsvarighet i de svarta kvinnornas romaner. Detta förklarar McDowell med att de ville avgränsa sig gentemot den bild av den översexualiserade svarta kvinnan, som skapats av de vita slavägarna ännu i deras egna föräldrars och mor- och farföräldrars generation. Slavägarnas ryktesspridning var ju ett sätt för dem att kamouflera sina våldtäkter. Inte förrän med en Toni Morrison eller en Alice Walker bröts detta tabu mot att även skriva om sexualitet (t.ex. *Sula*, 1976; *The Color Purple*, 1982). Men Nella Larsen blir en föregångare. Detta sker med *Passing*. Hon är visserligen liksom sina samtida fortfarande återhållsam. Och än mer försiktig gällde det att vara då det handlade om den dubbelt tabubelagda homosexualiteten.

Etnicitet och sexualitet i *Passing*

Med ett queerperspektiv går det att urskilja ett lesbiskt tema i *Passing*. Det lesbiska temat korsas med ett etnicitetstema, de byter gång på gång plats i romanen. Det här har förbisetts av många kritiker, främst förstås sådana som trots allt skrev om romanen före 1970-talets »återupptäckt« av Nella Larsen.²² Resultatet har blivit två grupper av läsningar, en som fokuserar den etniska frågan och en som fokuserar sexualitetsfrågan. Judith Butlers analys i *Bodies that Matter* förenar de två läsningarna. Nyckelordet i Butlers analys är *converge* (=sammanstråla), ett ord som naturligtvis står mycket nära det verb som ligger till grund för det nya begreppet intersektionalitet, *intersect* (=korsas). »Rasfrågan« går inte att skilja från sexualitets- och könsfrågor, de »sammanstrålar«. Butler skriver: »it is no longer possible to make sexual difference prior to racial difference or, for that matter, to make them into fully separable axes of social regulation and power.«²³ Syftet med det nya begreppet, intersektionalitet, är just att visa hur olika maktstrukturer samverkar och är förenade med varandra.

Det lesbiska temat i *Passing* signaleras möjligen redan på romanens första sida, då huvudpersonen Irene Redfield får ett brev från sin gamla skolkamrat Clare Kendry, skrivet med »purple ink«. »Purple« är inte bara purpurfärg, utan i detta sammanhang troligen också »mörklila«, en färg som har en lång tradition som lesbisk kod. Ännu på 1980-talet utgavs

tidskriften *Lila Perspektiv* av svenska lesbiska feminister. I USA konnoterar färgen förstas numera främst Alice Walkers *The Color Purple*. Nästa kod lägger Nella Larsen in 30 sidor senare, då Irene reflekterar över Clares ansiktsuttryck: »Partly mocking, it had seemed, and partly menacing. And something else for which she could find no name.«²⁴

Den »namnlösa kärleken« har varit den homosexuella kärleken ända sedan Lord Alfred Douglas kärleksdikt (i december 1894), som citerades vid rättegången mot Oscar Wilde i april 1895. Den berömda diktraden löd: »The love that dare not speak its name« och kan i sin tur ha varit ett citat av en redan spridd kod. Selma Lagerlöf använder den redan våren 1894 i sin novell »Dunungen«, där en förbjuden förälskelse (kamouflerad som heterosexuell) beskrivs som »Det, som hon inte törs nämna vid namn.«²⁵

Men Nella Larsen *kodar* inte bara den homosexuella kärleken i *Passing*. Hon utvecklar temat parallellt med romanens etniska tema, sammanväver och korsar dem.²⁶

»Makt kan inte konstitueras utan de dikotomiska föreställningar om likhet/olikhet som tillhandahålls av kapitalistiska, patriarkala och rasistiska ideologier.« Citatet från *Maktens (o)lika förklädnader* kan användas för att kortfattat formulera den värld som Nella Larsen skildrar. Romanen *Passing* har sitt namn efter en företeelse som skapades av USA:s rasåtskillnadspolitik. En person med ett lite obestämbart yttre kunde »passera« som vit, även om han eller hon hade en svart förälder. Irene, som är huvudperson i *Passing*, kan passera som italiensk eller spansk invandrare även om hon identifierar sig som svart, lever i Harlem, är gift med en svart läkare och mor till två svarta söner. Dessutom är hon mycket rasmedveten. Hon använder sig sällan av möjligheten att »passera«, men i början av romanen då hon befinner sig på shoppingrunda i ett överhettat sommarvarmt Chicago är hon nära att svimma, hejdar en taxi och ber att få bli förd till någon sval plats för en kopp te. Chauffören föreslår takterrassen på Drayton hotell, som är ett hotell för endast vita, »whites only«, vilket läsaren först så småningom förstår.²⁷ Här äger romanens första laddade möte mellan Irene och Clare rum.

Medan Irene avnjuter det svalkande teet känner hon sig iakttagen av en kvinna vid bordet bredvid. Hon uppfattar omedelbart kvinnans skönhet: »An attractive-looking woman, was Irene's opinion, with those dark, almost black, eyes and that wide mouth like a scarlet flower against the ivory of her skin.«²⁸ Hon känner sig mer och mer besvärad av kvinnans stirrande, och en plågsam tanke infinner sig: »Did that woman, could that woman, somehow know that here before her very eyes on the roof of the Drayton sat a Negro?«²⁹ Det visar sig emellertid att kvinnan är en gammal

klasskamrat, Clare Kendry, liksom Irene av både svart och vit härkomst. Lägg märke till att författarinnan gett henne namnet »Clare«, etymologiskt nära latinets »clarus« med betydelsen »klar, ljus«. Till skillnad från Irene lever Clare som »vit«, »she is passing«. Hon är gift med en vit man, som inte känner till hennes svarta bakgrund och som dessutom är rasist. Situationen på Draytonterrassen skulle kunna beskrivas som *skev*, den avviker och skaver mot det omgivande samhällets uppställda regler. För 1920-talets amerikanska läsare innebar attraktionen mellan de två kvinnorna, i den mån den uppfattades, ett brott mot det heteronormativa samhällets regler, medan kvinnornas överskridande av raslagarna låg i öppen dag. En hel rad av i denna mening skeva situationer följer i romanen.

Efter återseendet på Draytonterrassen låter sig Irene övertalas att besöka Clare i hennes hem, där de dricker te tillsammans med en tredje gammal klasskamrat, även hon »passing«. Här träffar Irene Clares vite make, Jack, och konfronteras med hans rashat, som visar sig genom hans utgjutelser om den svarta befolkningen som opålitliga »djävlar«. Irene reagerar naturligtvis omedelbart: »She had a leaping desire to shout at the man beside her: 'And you're sitting here surrounded by three black devils, drinking tea.'«³⁰ Av solidaritet med Clare tiger hon trots allt.

Clare är mycket angelägen om att fortsätta träffa Irene och genom henne åter få tillgång till de svartas värld, som hon en gång lämnat. Då hennes vite man är på affärsresor passar hon på att uppsöka Irene i Harlem. Irene, däremot, känner ett visst förakt för Clares »dubbelliv«. Relationen mellan Clare och Irene är hela tiden mycket laddad. Den är laddad med det amerikanska 1920-talets raskonflikter, och det var alltså det skiktet av romanen som uppmärksammades då den kom ut. Men Irenes känslor för Clare är än mer komplicerade. Genomgående i romanen beskrivs Clares skönhet genom Irenes blick, varje gång hon dyker upp med sina påträngande besök. Clares starka attraktionskraft på Irene gör att hon med dubbel kraft vill stöta henne ifrån sig. Irene är rädd för Clare och de känslor hon väcker. Hennes trygga heterosexuella kärnfamilj hotas. Det är här det lesbiska temat tydligast sammanvävs med och korsar romanens etniska tema. Irene känner förakt för Clares »dubbelliv« men också nyfikenhet och häpnad över de risker Clare utsätter sig för. Spiegelvänt framstår för läsaren Irenes eget »dubbelliv« som hustru i en heterosexuell värld. Irene är på det viset också »passing«. Både Irene och Clare avviker från sin tids rådande normer.

Om rasåtskillnadspolitiken gav upphov till »passing« som begrepp och företeelse, så har det heteronormativa samhället gett upphov till begreppet och företeelsen »outing«. Den lätthet med vilken begreppen går att över-

föra från ett etniskt tema till ett sexualitetstema och tvärtom, visar hur nära förbundna de är med en gemensam nämnare av hot om exkludering förankrat i ett starkt differentierat samhälle. Judith Butler sätter visserligen »outed« inom citationstecken då hon talar om upptäckten av Clares etniska bakgrund: »her color 'outed'«³¹, men det understryker bara hur företeelserna är intersektionellt sammanvävda. Inom Lesbian and Gay Studies har begreppet »passing« införlivats i betydelsen att (o)frivilligt »passera som heterosexuell«.³² Romantiteln *Passing*, som 1929 för de flesta kritiker signalerade »passera som vit«, understryker därmed romanens dubbla, intersektionella tematik.³³

I *Passing* skräms Irene av sin attraktion till Clare. Hon vill göra sig av med hennes ständiga besök i Harlem och frestas att avslöja Clares »passing« inför den rasistiske vite maken, det vill säga: hon överväger att »outa« henne. Samtidigt iakttar läsaren Irenes »passing« i det heterosexuella äktenskapet med Brian, och undrar, ifall Clare kommer att »outa« Irene. Inget av detta händer emellertid. Men romanslutet är minst lika fruktansvärt som det i *Quicksand*. Där lämnade vi Helga Crane som levande begravd i äktenskapet med predikanten, i *Passing* måste åtminstone den ena av kvinnorna dö – och den andra blir förmodligen levande begravd: Clare faller eller knuffas ut genom ett fönster vid en fest i Harlem. Läsaren lämnas i ovisshet om det rör sig om en olyckshändelse, om mord eller självmord. Den rasistiske vite maken har sekunderna före fallet kommit rusande in i lägenheten där festen pågår och konfronterats med sin hustrus dubbla (ras)tillhörighet. Men närmast intill fönstret stod Irene.

Passing är en roman om etnicitets- och sexualitetskonflikter. Den skildrar den förvirring som uppstår, då vi lever i starkt kategoriserade samhällen och miljöer, då vi inte känner igen oss i de kategorier som erbjuds. Clare är »passing« som vit genom sitt äktenskap med Jack. Irene är »passing« som heterosexuell genom sitt äktenskap med Brian. Nella Larsen visar fram dem snärjda i sina historiska och sociala villkor.

Skeva protagonister?

Elaine Showalter har beskrivit de svårigheter som mötte svarta kvinnliga författare under 1920- och 30-talen i USA. Vita bokförläggare önskade publicera böcker som tillmötesgick stereotypa föreställningar om svartas liv med ingredienser som pittoresk fattigdom och rasupplopp. Dessutom hade de kvinnliga författarna inom den mansdominerade Harlem Renaissance en press på sig att anpassa sig till sina svarta kollegers estetik, till exempel

genom positiva uttryck för svart kultur men också för »racial uplift«. ³⁴ Det sistnämnda hade inslag av anpassning till en vit medelklasskultur. När det gällde skildringar av kvinnors sexualitet hade de kvinnliga författarna två olika stereotyper att förhålla sig till, dels den vita populationens föreställningar om den »primitiva« svarta kvinnan, dels bland den svarta medelklassens män förväntningar på kvinnan som enbart hustru och mor. ³⁵ Showalter framhåller från denna tid särskilt tre svarta författarinnor, som på olika sätt utmanade etnicitets- och könsstereotyper, Jessie Redmon Fauset, Nella Larsen och Zora Neale Hurston. ³⁶ Men, liksom de flesta amerikanska kvinnliga författare, marginaliserades de under 1930-talet. Standardverket *Major American Writers* (1935) innehöll inte en enda kvinnlig författare. ³⁷ Nyutgåvan av *Quicksand* och *Passing* 1986 med Deborah E. McDowells introduktion innebar en stor återkomst för Nella Larsen. Numera har hon en självklar plats bland mellankrigstidens författare i den amerikanska litteraturhistorien. I den nya fembandsutgåvan av *The Norton Anthology of American Literature* ingår hela *Quicksand* i volym D: *American Literature between the Wars 1914–1945* (2003). ³⁸

Nella Larsen bryter mot sin tids förväntningar på både »ras« och kön i sina romaner. Helga Crane i *Quicksand* och Irene och Clare i *Passing* skildras som karaktärer i ett samhälle med starkt begränsande krav på anpassning. Helga Crane genom sin dubbla etnicitet och sina klassresor med slutstationen som predikanthustru i den djupa Södem, Irene genom sin lesbiska attraktion till Clare och Clare slutligen genom sin oklara etnicitet som hustru till en vit rasist men trägen besökare i det svarta Harlem, alla tre destabiliserar och synliggör rådande ordning. Med det nya begreppet skulle de kunna ses som »skeva protagonister«. Nella Larsen riktar sitt *J'accuse* mot sin samtids normer och institutioner. Kyrkan, det heterosexuella äktenskapet, patriarkala och rasistiska ideologier – allt detta samverkar till att krossa hjältinnorna i Nella Larsens romaner. ³⁹

Noter

- 1 Tiina Rosenberg, *Queerfeministisk agenda*, Stockholm 2002, s. 11–15. Se även Jenny Gunnarsson, Hanna Markusson Winkvist, Kerstin Munck, »Vad är Lesbian and Gay Studies? Rapport från en ny kurs i Umeå«, *Tidskrift för lärarutbildning och forskning*, utg. av Fakultetsnämnden för lärarutbildning vid Umeå universitet 2004:1–2, s. 66.
- 2 Don Kulick, »Queer Theory: vad är det och vad är det bra för?«, *Lambda Nordica* 1996:3–4, s. 7 f.
- 3 Som några exempel kan nämnas Lisbeth Larsson, *En annan historia: om kvinnors läsning och svensk veckopress*, Stockholm/Stehag 1989; Hillevi Ganetz, *Hennes röster. Rocktexter av Turid Lundqvist, Eva Dahlgren och Kajsa Grytt*. Stockholm/Stehag 1997. Magnus Persson, *Kampen om högt och lågt. Studier i den sena nittonhundratalsromanens förhållande till masskulturen och moderniteten*, Stockholm/Stehag 2002; Karin Strand, *Känsliga bitar. Text- och kontextstudier i sentimental populärsång*, Skellefteå 2003.
- 4 Robert Escarpit, *Litterartursociologi*, Stockholm 1973 (det franska originalet 1958).
- 5 Paulina de los Reyes, Irene Molina & Diana Mulinari (red.), *Maktens (o)lika förkländnader. Kön, klass och etnicitet i det postkoloniala Sverige*, Stockholm (2002) 2003, s. 25. Se också Paulina de los Reyes och Diana Mulinari, *Intersektionalitet. Kritiska reflektioner över (o)jämlighetens landskap*, Malmö 2005.
- 6 Jfr Tiina Rosenberg, »Om queer ögonblick i teater och opera«, *Lambda Nordica* 1996:3–4. Om queera läckage, se Rosenberg 2002, s. 118.
- 7 Biografisk information om Nella Larsen har jag hämtat ur Deborah E. McDowells »Introduction« till Nella Larsen, *Quicksand and Passing*, New Brunswick, New Jersey & London (1986) 2000 och från Dorothy H. Lees artikel om Nella Larsen i Claude J. Summers (red.), *The Gay and Lesbian Literary Heritage. A Reader's Companion to the Writers and Their Works, from Antiquity to the Present*, New York & London 2002. Uppgifterna om Larsens levnadsår och födelseort kan variera. I Deborah E. McDowells efterskrift till en tidigare utgåva av *Quicksand & Passing* (London 1989, s. 250) anges 1893 och 1963 som Larsens födelse- och dödsår. I utgåvan av Larsens verk, *An Intimation of Things Distant* (New York, London m.fl. 1992) uppges staden New York som eventuell födelsestad (s. 277).
- 8 Till »Harlem Renaissance« räknas t.ex. Countee Cullen, Langston Hughes och Claude McKay, *The New Encyclopædia Britannica*, Vol. 5, 15th edition, Chicago & London m.fl. 1988. Om kvinnliga författare inom »Harlem Renaissance« skriver Elaine Showalter i kapitlet »Women Writers Between the Wars« (s. 835–839) i Emory Elliott (red.), *Columbia Literary History of the United States*, New York 1988. »Harlem Renaissance« problematiseras av Robert Stepto i en kritisk granskning av amerikansk litteraturhistorieskrivning i kapitlet »Afro-American Literature«, *ibid.*, s. 785–799.
- 9 Nella Larsens novell »Sanctuary« publicerades i januarinumret av tidskriften *The Forum* 1930. Anklagelsen om plagiat avsåg Sheila Kaye-Smiths novell »Mrs Adis« i tidskriften *Century*, jan. 1922. Deborah E. McDowell, (1986) 2000, s. x.
- 10 I serien »American Women Writers«: Nella Larsen, *Quicksand and Passing*. Edited and with an Introduction by Deborah E. McDowell. New Brunswick, New Jersey & London (1986) 2000.
- 11 Thadious Davis, *Nella Larsen. Novelist of the Harlem Renaissance: A Woman's Life Unveiled*, Baton Rouge & London 1994.
- 12 Judith Butler, »Passing, Queering: Nella Larsen's Psychoanalytic Challenge«, *Bodies that Matter*, New York & London 1993, s. 167–185.

- 13 Ian Gibson, *Federico García Lorca. Ett liv*. (Det spanska originalet 1985–87.) Sv. övers. av Eva M. Ålander. Furudal 1994.
- 14 Lorcás *Poeta en Nueva York* utgavs postumt 1940. Den sv. övers. *Poet i New York* gjordes av Artur Lundkvist 1959.
- 15 Gibson 1994, s. 346 f.
- 16 Christa Schwarz tecknar en bild av 1920-talets Harlem som en mötesplats för homosexuella i *Gay Voices of the Harlem Renaissance*, Bloomington & Indianapolis 2003. Hennes undersökning rör manlig homosexualitet, men ingen av de manliga författare hon ägnar särskilda kapitel (Countee Cullen, Langston Hughes, Claude McKay eller Richard Bruce Nugent) finns omnämnda i Gibsons bok om Lorca. Detta behöver naturligtvis inte betyda att Lorca inte träffat dem.
- 17 Jag använder här och i det följande uttryck som »rastillhörighet«, »rasmedveten« etc. eftersom både Nella Larsen själv i sina romaner och hennes uttolkare Deborah E. McDowell (1986) 2000 och Judith Butler 1993 talar om »race« i dessa sammanhang.
- 18 Nella Larsen, *Quicksand and Passing*, New Brunswick, New Jersey & London (1986) 2000, s. 124.
- 19 Deborah E. McDowell (1986) 2000, s. xi f. McDowell menar att romanernas abrupta och tragiska slut kastar ljus över svårigheterna för en författarinna att under den mansdominerade Harlemrenässansen skapa modiga och okonventionella romanhjältinnor. De abrupta slutet framstår därigenom ur ett feministiskt perspektiv som radikala, hävdar McDowell (ibid., s. xii). McDowells kontextualisering förstärker enligt min mening den drabbande effekten av Larsens romanslut.
- 20 Nella Larsen (1986) 2000, s. 135.
- 21 Deborah E. McDowell, (1986) 2000, s. xii f.
- 22 Ibid., s. xxiii med not 31, s. xxxv.
- 23 Butler 1993, s. 182.
- 24 Nella Larsen (1986) 2000, s. 176. Deborah E. McDowell gör en detaljerad genomgång av Larsens gestaltning av det lesbiska temat i *Passing*. Se McDowell (1986) 2000, s. xxvii ff. Emellertid kommenterar hon inte det mörklila bläcket på Clares brevpapper, medan hon däremot uppehåller sig vid det hon kallar kuvertets »metaforiska vagina« (ibid., s. xxvi). Denna del av McDowells analys ingår också i Henry Abelove m.fl. (red.), *The Lesbian and Gay Studies Reader*, New York & London 1993, s. 616–625.
- 25 Om Selma Lagerlöfs novell »Dunungen« och »the love that dare not speak its name«, se min uppsats »Makt, sexualitet och gränsöverskridanden hos Selma Lagerlöf« i *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1998:2, s. 34. McDowell inleder sitt avsnitt om *Passing* med citatet, där Irene tänker på Clares ansiktsuttryck som »something else for which she could find no name« och citerar samma passus igen, när hon behandlar de två kvinnornas relation i romanen. McDowell (1986) 2000, s. xxiii och s. xxvii. Någon explicit koppling till Lord Alfred Douglas kärleksdikt eller någon reflexion kring uttryckets kodade kraft gör hon emellertid inte; kanske fann hon denna association alltför uppenbar.
- 26 Deborah E. McDowell menar att Nella Larsen strategiskt placerat rasfrågan i romanens centrum som skydd för det lesbiska temat. »Larsen envelops the subplot of Irene's developing if unnamed and unacknowledged desire for Clare in the safe and familiar plot of racial passing.« McDowell (1986) 2000, s. xxx. Men med ett intersektionellt läsarperspektiv menar jag att nivåer som »plot« och »subplot« upphävs.
- 27 Jag föreställer mig dock att amerikanska läsare vid 1920-talets slut, till skillnad från dagens svenska läsare, omedelbart och intuitivt igenkände romanens Drayton hotell som en rassegregerad plats, detta även om namnet Drayton troligen här är fingerat. En före-

- bild skulle möjligen kunna vara The Drake, ett elegant hotell i Chicago sedan 1920.
- 28 Nella Larsen (1986) 2000, s. 148.
- 29 Ibid., s. 150.
- 30 Ibid., s.172.
- 31 Butler 1993, s. 170.
- 32 Se t.ex. Laura Markowe, *Redefining the Self. Coming out as Lesbian*, Cambridge 1996. Markowe skriver där (s. 86): »When 'passing', the lesbian allows herself to be perceived by others as a heterosexual woman.«— En svensk undersökning av »dubbellivssituationer« bland lesbiska finns i Margareta Lindholms *Dubbelliv. Reflektioner om döljande och öppenhet*, Ystad 2003.
- 33 Jag översätter i det följande inte ordet »passing« till svenska, eftersom det amerikanska ordet tydligare är laddat med en innebörd av att passera från ett underläge till en hegemonisk zon.
- 34 Showalter 1988, s. 835–841. Se även Kevin K. Gaines, *Uplifting the Race. Black Leadership, Politics, and Culture in the Twentieth Century*, Chapel Hill & London 1996, s. 228 ff.
- 35 Jfr McDowell (1986) 2000, s. xvi och Showalter 1988, s. 836 samt Gaines 1996, s. 231.
- 36 Showalter 1988, s. 836–841.
- 37 Ibid., s. 840.
- 38 Nina Baym (red.), *The Norton Anthology of American Literature. Vol. D: American Literature between the Wars 1914–1945*, New York & London 2003, s. 1528–1609.
- 39 Artikeln är en bearbetad version av min docentföreläsning vid Humanistiska fakulteten, Umeå universitet den 18 januari 2005.

Cristine Sarrimo

Risbastun i banken och mordet på Ahirab

Homoerotik och estetik i Heidenstams brev till Levertin¹

- 20 Att Verner von Heidenstams och Oscar Levertins innerliga vänskap kan betraktas som en kärleksrelation med erotiska inslag är inget nytt. David Shachar, som läst Levertins brev till Heidenstam, vilka länge ansetts förkomna, skriver att epistlarna ofta är »regelrätta kärleksbrev».² Heidenstams drygt 200 brev till Levertin offentliggjordes den 22 juli 2002. Efter att ha läst dem konstaterar Carl Fehrman att breven har »halvt erotiska övertoner»³ medan Per Rydén menar att de »fann varandra i ett slags förälskelse» utan »sexuella inslag.»⁴ David Gedin drar slutsatsen att Heidenstam hade en fascination för det homoerotiska och en »dragnin till homosociala relationer».⁵ Han var enligt Gedin även ytterst och utpräglad misogyn samt besatt av »mycket unga flickor» och sexualitet.⁶ Likaså anges han »excellera i fria förbindelser» och »gång på gång» aktualisera »gränsen mellan manlig vänskap och erotik».⁷ Heidenstams sexualitet framställs av Gedin som måttlös, så till den grad att hans beteende inte tycks vara acceptabelt heterosexuellt och dessutom närmar sig 'gränsen': den mellan hetero- och homosexualitet. Innebär detta att Heidenstams handlingar var 'queera'?

Det förra sekelskiftets tvåfärssamhälle, där kvinnors och mäns fysiska rörelseutrymmen var tydligt avgränsade och deras egenskaper och handlingar kvinnligt respektive manligt kodade, gjorde att de borgerliga männen i stor utsträckning var hänvisade till varandra för intellektuellt utbyte. Detta befrämjade homosocialitet, homoerotik och androgynitet på skilda vis. Manlig känslsamhet och uttryck för samkönad kärlek var något som förmodligen »både tilläts och främjades», enligt historikern Jens Ljunggren. Det behövde alltså inte vara något förtryckt eller förbjudet, vilket vissa framstående manlighetsforskare gör gällande.⁸ Därmed inte sagt att tidens tvåfärssamhälle inte hade heterosexualiteten som norm, vilket dessa brev tydligt visar, men homosocialiteten och dess olika uttrycksformer var en central del av heterosexualitetens normativitet. Detta tycks

tala för att vi bara kan betrakta Heidenstams beteende som 'skevt' om vi utgår ifrån vår egen tids normer och värderingar när vi bedömer hans handlingar.

Det som uppfattades som anstötligt på Heidenstams tid synliggörs i breven när någon med 'fel' köns- eller klasstillhörighet överskrider gränsen mellan det privata-inofficiella och det officiellt sanktionerade. Äktenskapet och det som sker utom äktenskapet visar sig vara en central värdemätare. Sexualitetens handlingar och de relationer som iscensätts ger en fingervisning om hur maktförhållandena såg ut. Det var, om vi får tro breven, inofficiellt legitimerat att ha älskarinnor och behandla dem som utbytbara objekt och sanktionerat att besöka prostituerade.⁹ Det väckte heller ingen diskussion i den litterära offentligheten när Heidenstam i *Hans Alienus* (1892) erotiserade och lät två män sticka kniven i en elvaårig flicka. Därmed inte sagt att utomäktenskapliga förbindelser inte fördömdes offentligen eller att den prostituerade kvinnan var en accepterad person. Min poäng är att dessa män hade ett *privat* rörelseutrymme som motsvarande intellektuella män svårligen skulle kunna ha idag med tanke på jämställdhetsideologins starka genomslagskraft och tron på den »goda« versionen av sexualitet. I en artikel om patologiseringen av sexköpare och sexsäljare i Sverige idag menar Don Kulick att sexualitet visserligen inte fördöms i Sverige men att den måste vara »god« för att vara bra. Det »måste röra sig om socialt godkända, ömsesidigt tillfredsställande sexuella relationer mellan två (bara två) vuxna eller unga vuxna som är mer eller mindre socialt jämlika. Det får inte handla om pengar eller om någon form av öppen dominans, inte ens om rollspel, och det får bara äga rum inom ramen för ett redan etablerat förhållande.« Därmed kan Kulick dra slutsatsen att de »queeraste människorna i Sverige just nu är sexsäljarna och deras kunder.«¹⁰

Ur ett nutida queerteoretiskt perspektiv är med andra ord Heidenstam och Levertin sannerligen 'skeva': medelålders otrogna män som finner sexköp självklart och är övermåttan förtjusta i unga kvinnor varav den ene, enligt en nutida sexualitetsdiskurs med stort genomslag, har pedofila böjelser. Dessutom ger Heidenstams brev intrycket att de älskar varandra mer troget och uppriktigt än någon av de kvinnor som passerar revy. De använder kvinnorna i första hand för att kunna erotisera och hänge sig åt varandra. Kvinnan retuscheras bort vilket enligt dagens heterosexuella jämställdhetsnorm är minst sagt 'skevt'.

Men vän av intellektuell stringens måste då fråga sig: Vad är egentligen en 'queer' handling och i så fall för vem och vid vilken tidpunkt i historien? Vid det förra sekelskiftet var det inofficiellt accepterat att män var

otrogna och köpte sex, likaså var homosocialiteten men även homoerotiken förmodligen legio. Enligt Kulick mottas hans studie av vår tids patologisering av sexköparen och sexsäljaren som kontroversiell i akademien.¹¹ Denna utsaga är dock inskriven i en trygg heterosexuell diskurs: mannen som köper sex av kvinnan. Kulick missar två av vår tids mest kontroversiella – 'queera'? – personer: mannen som köper sex av pojken och pedofilen. Den sistnämnde är enligt Kulicks sätt att resonera även han i så fall utsatt för en diskursiv patologisering à la Foucaults pederast. Här synliggörs queerteorins etiska dimension. Hur bidrar en undersökning av patologiseringen av sexköparen och sexsäljaren till att den »heteronormativa hegemonin« hotas, vilket tycks vara queerteorins radikala och subversiva mål?¹² Räcker det att uppröra några akademiker med en studie av prostitution? Kan denna studie alternativt bidra till en sanktionering och djupare förståelse vilket i längden införlivar även sexsäljaren och sexköparen i den kramvänliga svenska versionen av 'queer' som Kulick kritiserar?¹³ Eller är det fel att tillskriva queerteorin en befrielsesexologisk eller emancipatorisk effekt liknande den traditionellt feministiska, vilket leder in på frågan huruvida det finns någon 'fri' eller subversiv sexualitet? Det som saknas i Kulicks artikel är ett maktperspektiv samt ett historiskt sådant. Det spelar en avgörande roll vem som gör vad och vid vilken tidpunkt vilket aktualiserar, inte bara tidens syn på sexuella handlingar, utan även aktörernas köns- och klasstillhörighet.

Om man betraktar sekelskifteserotiken i Heidenstams brev ur ett maktperspektiv, befästs mannens överordning och rätt till flyktiga sexualmöten på kvinnornas bekostnad. Heidenstams och Levertins relation kan dock inte heller betraktas som jämlik, då även den är en maktrelation som distribueras via en tredje part. Denne kan vara en annan man men är oftast en kvinna som antingen erotiseras/objektifieras eller hyllas/idealiseras, alternativt utsätts för mannens medömkan. Hon framställs aldrig som en intellektuell jämbördig utan fungerar som ett exklusivt utbytesobjekt mellan männen. Den homosociala och homoerotiska relationen inbegriper med andra ord tre kontrahenter, vilka är en del av en heterosexuell betingad transaktionsekonomi med både bokstavliga och bildliga ekonomiska inslag. Den homoerotiska relationen går således inte att 'renodla', då den redan är konstituerad i förhållande till en normerande heterosexualitet, ekonomiska villkor, klasstillhörighet med mera. Kulick menar att sexsäljare »stör« därför att de »synliggör den ekonomiska dimensionen av heterosexuella relationer som måste förbli undertryckt för att heterosexuella äktenskap ska kunna framstå som ett uteslutande naturligt resultat av kärlek och inte som ett resultat av ekonomiska beräkningar

eller ekonomisk ojämlikhet.«¹⁴ Homoerotiken är i Heidenstams brev inskriven i en likartad ekonomisk diskurs men den har andra förtecken. Det är relationen mellan männen som idealiseras som 'sann' kärlek och den mellan män och kvinnor som ett ekonomiskt strukturerat utbyte. Den homoerotiska relationen befäster därför den heterosexuella ordningen, möjligtvis inspirerar den till ekivoka individuella rolltaganden. Om vi följer Kulicks queerteoretiska logik och vänder den kritiska blicken mot normen om den goda svenska sexualiteten, måste vi utgå ifrån att dessa män sysslar med häftiga rollspel och att kvinnorna antingen är med på noterna som fria individer vilka själva valt sina roller eller representerar den masochistiska 'subversionen'. Denna tolkning är inte bara ahistorisk utan även snäv och reduktiv och visar enligt mig hur svårt det kan vara att på ett radikalt och konsekvent vis använda ett 'skept' synsätt. Är dessa mäns handlingar och uttryck 'queera' om de utspelar sig på kvinnornas bekostnad? Och vem tar sig makten och har möjligheten att göra generella och strukturella uttalanden om vad som 'stör' ordningen på ett korrekt queersubversivt vis eller inte?

Jag väljer därför att tala om hur erotikerna kommer till uttryck i Heidenstams brev till Levertin utan att slå fast huruvida det är frågan om 'queera' gestaltningar eller inte. Den därtill hågade läsaren måste själv fälla avgörandet. Själv har jag en avvaktande och snarast kritisk hållning därför att jag inte kan inta positionen som den som vet vad en genuin subversion eller 'störning' egentligen är. Vad som är eller var störande skiftar historiskt och situationsmässigt vilket bidrar till att själva begreppet 'queer' blir vagt.¹⁵

Begärets triangulära struktur

Hur sker då erotikens estetisering i Heidenstams brev till Levertin? Per Rydén är något mycket spännande på spåret då han konstaterar att »[e]rotiken och estetiken« slog följe i Heidenstams och Levertins vänskap.¹⁶ En inledningsvis formell relation tättnar i samband med ett gräl Heidenstam har med Strindberg och Gustaf af Geijerstam om sin programskrift *Renässans* (1889). Heidenstam beskriver grälet utförligt och konstaterar: »Jag kände med smärta, att jag efter dessa uppträden blifvit mer ensam än någonsin förr. Jag får kasta mig och mina funderingar på dig; du är nu den ende, som står öfver«. ¹⁷ Härmed skapas en central grund för deras vänskap: att de två står ensamma mot en oförstående värld med 'skomakarrealistiska' värderingar och estetiska ideal vilka de

själva vänder sig starkt emot. En 'du-och-jag-mot-världen-attityd' skapas i breven vilket också blir en vänskapsbetygelse; du är den ende som förstår mig och jag är den ende som förstår dig. Detta är den personliga grunden till det estetiska programmet och övertagandet av det litterära fältet: ett starkt känslomässigt band mellan två av de centrala aktörerna. Under en vistelse i Tönset i Norge refererar Heidenstam vad en norsk kvinna sagt om deras vänskap – en kommentar som på ett tydligt sätt sammanfattar den symboliska arten av deras relation: »En härvarande norsk dam säger, att jag måste vara 'förlofvad' med dig.«¹⁸

Men innerligheten dem emellan är inte bara ömsesidig utan även triangulärt strukturerad med inslag av rivalitet både på det personliga planet och det professionella. När Heidenstam börjar umgås med Gustaf Fröding måste han bedyra Levertin sin trohet som inför en svartsjuk eller oroad älskare:

Jag tycker rätt bra [om] honom, fast han är ganska underlig och nervös samt sjuklig till själen, men aldrig skulle han för mig kunna ersätta dig, gubbfar, år och öden har lagt en sällsynt bergfast grund under vårt lilla hjärteförhållande, det är nu en gång för alla visst. Icke har det heller blifvit någon riktig förtrolighet mellan honom och mig [...]¹⁹

Ett traditionellt strukturerat begärsspel utkristalliseras. De två är inte ensamma mot världen – detta är de förälskades chimär – utan den förmodade symmetrin sätts på prov av en tredje part vilket framtvingar en trohetsförklaring och en försäkran om att ingen kan ersätta den älskade.²⁰ Men känslor av svartsjuka gick även i motsatt riktning. Per Rydén menar att Heidenstam »öppet« tillstår »sin svartsjuka när Levertin [...] får Tor Hedberg tätare inpå sig i samband med arbetet på det reformerade *Svenska Dagbladet*.«²¹

Ett annat sätt att befästa vänskapsband är att utbyta erotiska erfarenheter. Ett av flera av dessa brev där erotiska erfarenheter avhandlas är svårt att datera men härrör förmodligen från tiden före Heidenstams skilsmässa från den första hustrun Emilia von Uggla 1893. Det är hållet i en gamäng-artad stil, som åtminstone retoriskt markerar det för Heidenstam lätt-sinniga och oviktiga i det möte som äger rum mellan honom och en fru Hanna P.²² Händelsens intima karaktär understryks av att Heidenstam två gånger uppmanar Levertin att bränna brevet. Det laddas därmed alldeles särskilt med erotikens kittlande vandring mellan det halvt offentliggjorda, det hemlighållna och det för offentlighetens ögon 'farliga'. Som

på en upplyst scen får Levertin som den ende åskådaren betrakta det erotiska spelet mellan vännen och Hanna P. Brevets iscensättning av det erotiska spelet mellan männen och kvinnan kan betraktas som en variation på Eve Kosofsky Sedgwicks Girard-inspirerade definition av homosocialt begär. Det är enligt Sedgwick triangulärt strukturerat och bekräftas via en rivalitet om, eller ett delande av, samma kvinna. Triangeln är asymmetrisk eftersom kvinnan är underordnad och i första hand befäster det homosociala begäret mellan männen. Kvinnan kan också uppfattas som ett objekt som av skilda skäl utbytes mellan dem.²³ I det här fallet gäller utbytet ett befästande av vänskap. Det är kanske också ett tecken på att den man som skriver lever upp till det nya livsglädjesprogrammet. De du ska konsolidera ditt nya estetiska program via kvinnans sexualiserade kropp i en situation som framställs som lite kittlande och ovanlig vilket även det bekräftar livsglädjens 'frihet' och frivolitet, får man förmoda:


Fru P och jag hade igår kväll möte uppe i Thules sessionssal med fällda gardiner och tänd taklampa. Jag dunkade i bordet med ordförandeklubban och propulerade dubbelt hor. (Lifligt bifall.) Där-efter föreslog Hanna Lucretia Borgia af sig själf helt oväntadt, att mannen någon tid skulle sändas på utlandsresor och vi två då för ett dygn mötas i Upsala och supera med (Sic! Hör! Hör!) – docenten Levertin! Hon hemställde äfven om man ej kunde lita på din absoluta tystlåtenhet. Detta försäkrade jag äfvensom att det att hon och jag hemligt bodde ihop på ett hotell ej på minsta vis skulle kunna leda dig till några för henne komprometterande misstankar alldenstund du ju kände min sedliga natur till fullo. (Skratt.) Sedan stämman vidare åhört revisionsberättelsen öfver årets syndafall och missfall och aktieägarna inbördes lyckönskat hvarann att ej ha fått någon utdelning in natura, upplöstes sammanträdet och festens gladdare tidsfördrif började i smårummen... [...] Bränn. Bränn. Fru P. är påtagligen mycket intresserad af dig.²⁴

Heidenstam tycks vilja dela den av honom begärda kvinnan med vännen Levertin för att medvetet eller omedvetet befästa banden emellan dem och sin position som livsglädjens hövding. I ett PS tillägger han en egenhändigt ihopkommen vers som ger ordförandeklubbans metaforik en pikant dimension: »När jag med klubban står på Thule, / då är jag den som gudar födt. [...] Och varmt till syndernas försoning / i mina armar kvinnor stött / den syndens påle i sitt kött, / som aldrig unnar dem förskoning«.²⁵ I ett annat odaterat brev driver Heidenstam bank- och penningmetaforikens koppling till sexualiteten vidare och ordinerar »risbastu« i banken. Återigen uppmanas Levertin att kasta brevet i elden på motsvarande vis

som han själv bränt Levertins senaste epistel och blir mer explicit vad gäller fördelen med att dela sin älskarinna med Levertin:

Du frågar om mina 'affärer'. Behöfver snart visst en disponent. Från C. bref på 28 sidor. Är allt en Commedia, så spelas den med en energi och rutin som är aktning värd. Vore nästan roligt, om du i höst ville pröfva C. litet på egen hand. Det vore en demonisk inblick i kvinnohjärtat att sedan gemensamt justera protokollen. [...] Rörande hennes vinster ber hon mig bestämma [...] Jag har dock tvått mina händer med anledning af ansvaret och inskränkt mig att ordnara en risbastu i lilla direktörsrummet på banken senare i höst.²⁶

26

Cristine Sarrimo  Risbastun i banken och mordet på Ahirab

Samtidigt när detta avhandlas kommenteras ytterligare två kvinnor varav den tredje anges vara den som Heidenstam »älskar«.²⁷ Utbytet, eller fantasin om ett utbyte, av C och Hanna P skrivs in i en transaktionsekonomisk diskurs. Såsom pengar eller en vara av värde ska kvinnorna utväxlas för att ett slags balansräkning mellan männen ska kunna »justeras«.²⁸ Det är uppenbarligen kvinnan som ska införa den korrekt avvägda balansen mellan de två. Speciellt det första brevet kan också läsas som ett slags erotica med en avgörande skillnad från det gängse i genren vid denna tid. Förförelsen brukade i sekelskiftets erotica enligt David Tjeder skildras med en militär metaforik.²⁹ Heidenstams är istället uttalat ekonomisk.

Kampen om kvinnan

Hanna P och C skildras som gåvor från Heidenstam till Levertin. I ett annat fall skapade kvinnan, Anna Morell-Sjöberg eller Nike som hon kallades, en konflikt mellan dem. Detta visar att inte alla kvinnor var friktionsfria gåvor som kunde upprätthålla en balans och förmodad ömsesidighet mellan de två. I detta fall bidrog kvinnan till att visa vilken maktobalans som förmodligen rådde till Heidenstams fördel. Sjöberg var gift och Levertins älskarinna sedan fyra år tillbaka och han planerade att gifta sig med henne. Heidenstam avråder å det starkaste och Levertin bryter med henne, säkerligen påverkad av sin vän. Några år senare, 1903, gifter sig Heidenstam med Sjöbergs 16-åriga dotter Greta som ännu inte var lagligt giftasvuxen.³⁰ I denna märkliga rivalsituation, där den ene mannen avstår från moderns dotter den andre mannen gifter sig med, får den triangulära relationen och strukturen en annan laddning än den gamängartade och glatt frustande. Detta är på allvar, vilket märks i retoriken och Heidenstams engagemang. Situationen kompliceras ytterligare

av att Levertin efter brytningen gifter sig med Anna Sjöbergs vän Ebba Mesterton.

I det första brevet som tar upp Levertins planerade giftermål och Sjöbergs eventuella skilsmässa från sin make bedyrar Heidenstam att hans kärlek för vännen består oavsett hans erotiska »historier«. Återigen måste den sanna kärleken bekräftas. Den tredje parten synliggör rivalitet eller tvingar fram ett bedyrande av att det finns en relation som aldrig sviktar:

Jag behöfver icke försäkra dig om min vänskap, icke säga dig, att min kärlek för dig mer opartiskt än de flestas kan se in i dagens spörsmål, just därför att den är en väns och icke en älskarinnas eller systems. Jag själf vinner eller förlorar ingenting, antingen du begär den tilltänkta dårskapen eller ej. Jag älskar ditt förstånd, din smak, dina dikter, och allt detta lär ingen som helst af dina privata erotiska historier kunna taga ifrån mig. Jag älskar dessutom din människa och ditt sällskap, men din afflyttning till Lund förestår ju i alla fall, antingen du nu framtvingar denna äktenskapliga tragedi inom Sjöbergska hemmet eller ej.³¹

Fem gånger till återvänder Heidenstam till Levertins vända och avråder en upprörd Levertin från äktenskapet. De rationella argumenten är få och visar tydligt vilka moraliska och sociala normer som råder. I ett av breven skriver Heidenstam att det i bästa fall uppstår »ett spektakel« som stänger Levertins framtid. Redan en »vanlig« skilsmässa skulle få konsekvensen att han förklarades en »olämplig ungdomens lärare« och att han skulle få vara utan professur i årtal. Hans karriär och försörjningsmöjligheter skulle omöjliggöras. »På pennan lefver man ej i Sverige, när man inte gör farser och humor – eller har förmögenhet«, konstaterar Heidenstam.³²

Övriga argument är starkt känslöbetonade och personliga riktade mot Levertin och Anna Morell-Sjöberg. De betar sig enligt Heidenstam som »nyckfulla barn« på väg att »viljelöst glida ned i djupet« på grund av »svaghet och trötthet« samt »leda vid ett till pina urartadt förhållande«. ³³ Det kastar dem i en »irreparabel olycka« och deras äktenskap skulle utvecklas »till ruin« för dem båda. Dyrt och heligt bedyrar Heidenstam att han endast vill rädda sin vän från ruinens brant både existentiellt och ekonomiskt, likaså bedyrar han, »så sant jag lefver«, att »inga inbillade 'anti-patier'« gentemot Nike »spela den ringaste roll«. ³⁴ Till sist går han dock närmare in på Nikes personlighet. Kvinnan, Nike, är lera som kan knådas till både det ena och det andra i mannens eller andra personers händer:

Jag tror visst, att Nike haft en kvinnligt tilldragande mjukhet, som fångslat dig, men just en sådan mjukhet blir ju bra lätt en fara, detta helst när icke leran redan från utvecklingsåren knådas och formas af lämpliga händer. Nike hör efter mitt begrepp just till de magiska och svaga naturen af hvilka man kan skapa nästan hvad som helst, något fint och ömt och godt lika väl som motsatsen. Men råka sådana varelser in i känsliga brytningar [...] då ha de också mindre motståndskraft och blir mer karaktärlösa än andra. – Ja, allt detta vet du ju själf bättre [...] ³⁵

I själva verket använder Heidenstam en liknande metaforik som dem som smutskastade hans egen skilsmässa från Emilia von Uggla. Han anklagades då för att ha haft 16 älskarinnor samtidigt och för att ha syfilis. Hans mors kusin menade till och med att han mördat.³⁶ Enligt Heidenstam är den planerade skilsmässan tecken på svaghet som leder till ruin och fördärv. Ett närmast sjukligt tillstånd är den främsta orsaken till skilsmässan. Anna Morell-Sjöberg är uppenbarligen inte en kvinna förmögen att upprätthålla balansräkningen i Levertins liv. Hon skulle bara bidra till ekonomiskt haveri, både i bokstavlig och bildlig bemärkelse, delvis beroende på sin formbara karaktär, som inte härddas under starkt tryck, utan snarare 'ger efter'. Kaos i triangeln hotar med andra ord eller snarare ett fullständigt upplösningstillstånd, personifierat av denna närmast amöbaliknande konturlösa lera som är Nike. Dessutom är alla kärleksförbindelser med kvinnor bedrägerier; utbytet av dem baseras på ohederliga transaktioner. När Levertin anklagar Heidenstam för hyckleri svarar han: »Jag har [...] aldrig förnekat, att *alla* kärlekshistorier, i första rummet mina egna, äro bedrägerier. Det finns ej i kärlek en man av heder', har jag skrivit.«³⁷

Schismen mellan Heidenstam och Levertin angående Anna Morell-Sjöberg är också en maktkamp över vem den ene ska gifta sig med. Äktenskapet var vid denna tid fortfarande en socialt och ekonomiskt betydande institution.³⁸ Utbytet av kvinnan görs enligt Lévi-Strauss ytterst upp av männen. På ett semiotiskt-symboliskt plan kan kvinnan fungera som ett tecken som bekräftar och upprättar inte bara ekonomiska utan även släktskapsband- och strukturer.³⁹ I detta fallet bekräftas en vänskapsförbindelse: Levertin vill att just Heidenstam sanktionerar hans planerade äktenskap. Kvinnan blir med andra ord en vara som behäftas med skilda värden, alltifrån strikt ekonomiska till sociala och erotiska samt kulturella.

Självklart var Anna Morell-Sjöberg inte en viljelös 'vara' utan Levertins frivilliga och aktiva inofficiella partner under fyra års tid.⁴⁰ Likväl blir

hon i dessa brev en symbol eller ett tecken som visar var sociala och ekonomiska gränser drogs vad gäller äktenskap och erotik. Heidenstam själv inser att männen kan utbyta kvinnor fritt så länge skilsmässa och äktenskap inte är i sikte. Kvinnor kunde uppenbarligen vara otrogna i denna borgerliga krets så länge de inte skilde sig från sina män. Skilsmässa tycks ha varit möjligt då männens ekonomiska och professionella betingelser inte kunde hotas. Erotik och sexualitet gavs skilda spelutrymmen beroende på kön, klass och ekonomi. Ett utmärkt exempel är Heidenstams melodramatiska sängkammarmaskerad med den 19-åriga Olga Wiberg i Sandhamn sommaren 1893 strax före skilsmässan från Emilia von Uggla. Utklädd till piga smyger Olga Wiberg till kärleksmöten i Heidenstams hyrda villa tills grannfrun anar oråd varskodd av sin jungfru och gömmer sig i sina trädgårdsbuskar själv utklädd (!) för att sedan raskt klä av Wiberg hennes förklädnad. Med tårar lyckas Wiberg köpa grannfruns tystnad medan husjungfruns köps för pengar.⁴¹ Att förhållandet utspelas framför öppen ridå utlöste visserligen förtal och skvaller men fick inga fatala konsekvenser för Heidenstam. Han hade den ekonomiska möjligheten att skilja sig; ej heller hotades hans position som författare. David Gedin menar dock med referens till Fredrik Böök att det spektakulära bröllopet med Olga Wiberg på Blå Jungfrun »med största säkerhet« var »dikterat av Heidenstams behov att öka sin respektabilitet«.⁴² Den lönearbetande borgerlige mannen, Levertin, var till skillnad från den adlige självförsörjande Heidenstam, tvungen att noga överväga de professionella och ekonomiska konsekvenserna av en skilsmässa. Levertin var hänvisad till den inofficiella transaktionssfären eftersom Anna Morell-Sjöberg var gift och väljer att bryta innan relationen legitimeras. Heidenstam kunde röra sig från den inofficiella till den officiella, vilket ytterst sanktionerades av det nya äktenskapet samt det publikfriande bröllopet. Begäret och sexualiteten rör sig med andra ord i och mellan dessa sfärer av inofficiellt-privat och officiellt-legitimt och får skilda betydelser och laddningar beroende på vem som byter kvinnor, var och hur det sker.

Sädesuttömningens faror

En viktig del av det könsspel Heidenstam gestaltar är hans tvära kast mellan ett avståndstagande från kvinnor, vilket är en hållning han gärna idealiserar, samt det i breven tjuvpojke-mässiga excellerandet i nya förbindelser vilka dels gör honom extremt upptrymd, dels tungsint med tanke på att arbetsron förstörs. I linje med detta avståndstagande, som ofta framförs i breven men även i hans skönlitterära verk,⁴³ framställer Heidenstam

vänskapen till Levertin som så mycket rikare än relationen till kvinnan.⁴⁴ Den manlige vännen erbjuder värden kvinnan inte kan ge: andlig spis, professionell bekräftelse och intellektuell kamp. Med vännen kan han också avhandla sina erotiska problem och äventyr. Heidenstam förbannar också sin könsdrift och knyter på tidsenligt vis an till uppfattningen att mannens drift svårligen låter sig tyglas utan lever sitt eget liv, vilket väl också är ett sätt att inför vännen och för sig själv urskulda sitt beteende: »Och allt detta därför att sinnligheten hos en inbillningsnarr som jag icke tål vid tolv års trohet utan att också tolv gånger skena öfver skacklarna. Och en sådan drift, vållar mig så mycket elände, som slukar husfrid, arbetstid, talang och helsan, skulle jag inte hata och förbanna!«. ⁴⁵ I december 1891 uppmanar han raljant sin vän att inte springa efter lyckan »i kjol och blå långkappa på Sturegatan« utan idka avhållsamhet eftersom »[d]en hjärna räcker längst, som inte flyter bort i sperma«. ⁴⁶

Vännerna förenas även via sina respektive sjukdomar. Levertin var lungsjuk och vistades därför regelbundet i Davos, vistelser som finansierades av fadern till hans avlidna hustru, medan Heidenstam återkommande klagar över märkliga smärtor i huvudet: »Naturligtvis är det ej bra, att jag arbetar på Hans, men jag tänker för hvar dag: vem vet om jag lefver i morgon. Blodöfverfyllnad i hjernan är ju nemligen icke alldeles att leka med.« ⁴⁷ I ett annat brev skriver han: »Men lungsot hade varit att föredraga, ty en själsarbetare med sjuk hjerna är ju som en pianist med lama händer.« ⁴⁸ Han befarar även att han drabbats av »hjernuppmjukning och alldeles ingen nervkrämpa!«. ⁴⁹

Liksom Anna Morell-Sjöbergs amöbartade karaktär skulle framträda vid en skilsmässa, så riskerar Heidenstams hjärna att mjukna och flyta bort. Heidenstam patologiserar sin hjärna, själva motorn i det arbete han sätter högst och relaterar även sitt sjukdomstillstånd till sitt samliv, bland annat med den nyss fyllda nittonåriga Olga Wiberg: »För resten är jag fortfarande en smula dåsig emellanåt och plågas af hetta åt hufvudet – troligen af följden af den sista tidens kärleksrus och omåttlighet.« ⁵⁰ Även under arbetet med *Hans Alienus* luftas detta tvivel inför »erotikens storhet«, ett tvivel som återigen relateras till hjärnan som anges sjukna efter förmodad driftstillfredsställelse. ⁵¹ Heidenstams avståndstagande från erotiken knyter an till en tidsenlig uppfattning om sädesuttömningens faror. Enligt sociologen Georg Simmel var erotiken »en stark kraft« som bland annat var hotfull därför att den »rubbade balansen genom att i övermått lägga beslag på uppmärksamheten« och därmed ställde »det trägna andliga arbetet i ett oattraktivt skimmer«. ⁵² En omåttlig sädesuttömning var farlig och en tidsenlig skräck för onani, prostitution och syfilis kan anas,

det vill säga en rädsla för ett utflöde som inte är sanktionerat via äktenskapet och den legitima reproduktionen.⁵³ Ett autoerotiskt egoistiskt utgivande, som inte har något syfte förutom den egna tillfälliga njutningen, var förkastligt.⁵⁴

Enligt Thomas Laqueur fanns en utbredd tro på ett samband mellan tuberkulos och onani. Autoerotiken liksom den utomäktenskapliga förbindelsen blir ofruktbara ersättningar för det legitima äktenskapet. Det är ett givande utan officiellt sanktionerat mottagande och blir därmed samhälleligt improduktivt och 'farligt'.⁵⁵ I *Hans Alienus* framställer Heidenstam den mytomspunne härskaren i Ninive, Sardanapal, som ett slags dandy som drabbats av onanistens alla nedbrytande symptom och vars samhällsbygge följdriktigt rämnar. Ur ett klassperspektiv kämpar Heidenstam med tidens medelklassvärderingar vad gäller mansidealet. Den svenske medelklassmannen skulle enligt David Tjeder vara en »self made man« vars mål var ekonomiskt oberoende samt ett eget hem med fru och barn. Arbetet hade blivit den primära platsen för männens homosociala kamp.⁵⁶ Via sin förmåga att kontrollera excessiv roffarmentalitet och könsdrift bevisade han sin genuina manliga karaktär som därmed blev ett maktmedel.⁵⁷ Aristokratins ideal, vilket enligt Tjeder var framträdande i Sverige fram till 1860-talet, hade varit »the man of the world«. Denne skulle kunna uppföra sig, klä sig elegant och uppnå en maktposition via sin karisma i första hand och inte via sin karaktär.⁵⁸ Dessutom behövde aristokraten inte bekräfta sin manlighet genom hårt arbete. Hans Alienus är ett slags alienerad 'klassresenär' oförmögen att finna någon plats i denna nya medelklassvärld. Han låter sin herrgård förfalla efter faderns död och går själv under. Från och med 1870-talet, menar Tjeder, betraktades typen »the man of the world« i första hand som en skicklig förförare. Denne Don Juan blev ifrågasatt under sedlighetsdebatten då även männen av vissa debattörer avkrävdes kyskhet. Förföraren kritiserades för sin »teatralitet«. Han var yttlig, spelade med falska kort och var därmed farlig, speciellt för kvinnor men även för samhället.⁵⁹ Heidenstam kan sägas personifiera en klasskonflikt mellan tidens starka medelklassvärden- och värderingar samt ett tidigare aristokratiskt ideal, mer frivolt lättsinnigt men även starkt individualistiskt och elitistiskt med visst förakt för det mediokra och pöbelartade. Heidenstams hållning grundas på ekonomiskt oberoende. Men även på minutiöst uträknade förföriska utspel privat och i offentligheten där kläder, stil och andra yttre attribut är centrala, och den samtidiga strävan efter driftskontroll, arbetsmoral och den starka viljan att göra sig ett namn som författare grundat på personliga meriter och inte börd.

Det sexuella beteendet är en del av samhället och samhället blir ett slags organism som måste bevaras via sina medborgares korrekta och balanserade sexuella beteende. Det är därför inte märkligt att orsaken till Heidenstams skilsmässa från Emilia von Uggla anges vara syfilis (som han underförstått fått från en prostituerad) samt att han framställs som en mördare. Den prostituerade var en förkastlig vara som gick att köpa för pengar, medan kvinnan i den utomäktenskapliga förbindelsen visserligen var 'gratis' men ändå gav upphov till ett problematiskt givande och tagande som aldrig, om inte äktenskap ingicks, blev produktivt. Därför jämfördes också denna kvinna utom äktenskapet gärna med den prostituerade. I likhet med den prostituerade ställde älskarinnan »det kommersiella utbytets farliga, asociala värld mot den gifta lyckans sunda, sociala värld«. ⁶⁰ Hemmets »sexuella ekonomi« är »själva inbegreppet av samhällsanda och produktivitet«, medan den andra sexuella ekonomin »är steril därför att det bytessätt den representerar är sterilt«. ⁶¹ Det finns också en ekonomisk och marknadsmässig aspekt vilken Thomas Laqueur kopplar till den nya kapitalismens framväxt och till det klassiska Adam Smith-problemet. Den prostituerade, eller i det här fallet rädslan för den omåttliga sädesuttömningen och den utomäktenskapliga förbindelsens sinnlighet, skulle »kunna ses som en del av den mer allmänna debatten om hur begäret släpptes löst i det kommersiella samhället [...]«. Detta skulle vara en »sexuell version av det klassiska Adam Smith-problemet«. ⁶² Total frihet riskerar att utmynna i egoistiskt rofferi eller sexuell perversion, inte i samhällsupbygglig konsumtion eller samhällsnyttig sexualitet. Hur ska således den fria individens rätt till fri kärlek/sädesuttömning kunna förverkligas i ett utbytesekonomiskt system vars sunda upprätthållande kräver balans och ett korrekt givande och mottagande och dessutom en sanktionerad vinst/reproduktion? Här är det på sin plats att återanknyta till den inledande diskussionen om Kulicks kritik av den »goda« svenska sexualiteten. Den ska vara jämlik, ömsesidig och inte involvera pengar. ⁶³ Men denna strävan efter en till synes kvävande och förtryckande godhet kanske inte är så förkastlig ur ett individ- och samhällsperspektiv? All mänsklig handling och samvaro kräver reglering – individen kan inte leva ut alla sina begär och få varje krav tillgodosett – för att samhället skall bli så gott som möjligt för så många som möjligt. Den fria kärleken eller subversiva sexualiteten är, om vi driver Adam Smith-analogin vidare, en lika stor individualistisk chimär som drömmen om ett marknadsekonomiskt system som fungerar optimalt för alla utan reglering och kontroll.

Det är just denna parallellisering av utbytet av kvinnor – inom och utom äktenskapet – med bank- och affärsvärlden som Heidenstam retoriskt

och metaforiskt iscensätter i sina brev. Begäret kommer till uttryck via en marknadens metaforik inskriven i ett maktsystem baserat på köns- och klasstillhörighet. Men enligt Heidenstams värdesystem måste det ändå finnas en kärlek som står fri i förhållande till den excessiva sädesuttömningsens ekonomi. Sett i detta ljus framstår kärleksrelationen till någon av samma kön, med vilken han inte har en sexuell förbindelse, som den mest ideala. Det som utlovas är en evig trohet, vilket aldrig förverkligades med någon av kvinnorna samt ett utbyte av erotisk innerlighet och intellektualitet utan att den farliga sinnligheten tar över. Med skämtsamt travesterar Heidenstam dikten »Muchails aftonbön« ur *Vallfart och vandringsår* (1888) och sätter fingret på det paradoxala idealet: »Hvarför blef du ej kvinna, helst välväxt norska! Men det är sant då hade just det oscariskt lillefarska ej funnits där. Det skall bli ett bad i olympisk luft att åter få prata med dig en stund om alles und nichts.«⁶⁴ Den riktigt store mannen är androgyn och det är bland annat könsöverskridandet som utmärker denne store personlighets genialitet och tragiska storhet. Denna androgynitet finns därför hos Heidenstams Karl XII men även hos Emin i *Endymion* (1889).

Mordet på Ahirab

För en djupare estetisk-biografisk förståelse av den triangulärt strukturerade erotiska och voyeuristiska tablån är det givande att titta närmare på *Hans Alienus*. I romanen finns en tidstypisk symbolistisk gestaltning av kvinnan och skönheten i en 11-årig orientalisk flickas gestalt, Ahirab. Under sin färd i Hades hamnar Hans Alienus i Babylon, träffar vävaren Abu-Rasak vars tre döttrar och ålderstigna maka blir Alienus' hustrur. Polygamin och pedofilin tycks i förstone förverkligas i sagans Orient. Den elvaåriga flickan är Alienus' favorit och hon rövas bort av härskaren i Ninive, Sardanapal, som därmed blir Alienus' rival. Den elvaåriga flickan erotiseras av Heidenstam: »Hon stod i eldskenet på tröskeln med sin gällt gulfärgade korta kjol, som njutningslystet och anspråksfullt ville locka allas blickar till hennes ungdom.«⁶⁵ Hon tillskrivs även en grym, farlig natur: »Något vilt och skrämmande låg i hela hennes väsen [...] och hon bländade honom med sina stora dystra ögon.«⁶⁶ Relationen mellan den snart trettioåriga Hans Alienus och flickebarnet Ahirab kulminerar strax innan Ninive störtar samman, då hon uppmanar dem att »gå till badet som före en helig fest.«⁶⁷ Genom ett hål i en matta som delar av badet betraktar han den nakna flickan och ropar till henne: »Kom och kyss mig.«⁶⁸

De stiger ur badet och hon uppmanar honom att smörja in hennes kropp med en välluktande salva vilket uppenbarligen väcker hennes skrämmande åtrå.⁶⁹

In i denna insmörjningsscen träder rivalen Sardanapal: »Den sista lycka, som jag hittade i min levande lustgård, ville du fränstjäla mig. Jag skall veta att återtaga den, ty i det förhåxade skönhetskrig, som vi utkämpa, lyster det mig att bli segrare. Skulle du väl kalla mig det högsta mänskliga, om jag ej även gudomliggjorde allt det mänskligt onda och låga».⁷⁰ Ahirab är den yttersta symbolen eller 'priset' i det skönhetskrig de två männen utkämpar. Alienus drar sin kniv, riktar den mot hennes armhåla och Sardanapal lägger sin hand över hans och trycker in kniven i Ahirabs bröst ända till skaftet. Alienus skär av en av den dödade flickans hårflätor och fäster den vid sitt bälte som en trofé.⁷¹

Hur ska denna mordiska scen uppfattas? En estetiserande tolkning som lyfter fram det nietzscheanska i scenen och verket som helhet är givetvis helt rimlig. Ulf Linde menar att »'Hades' är en idyll [...] men en idyll återerövrade av Dionysos. Läst så blir den morbidaste scenen, mordet på Ahirab, snarast ofrånkomlig; bräschen ut mot det vettlösa och förfärliga måste gestaltas».⁷²

Ja, visserligen, men inte någonstans nämns att Ahirab är elva år gammal och att det är just en flicka som offras av två män som strider om att vara den som bäst förstår skönhetens väsen. Till synes en detalj, den dödades ålder, pekar bortom den estetiserande filosofiska tolkningen mot den realistiska och moraliska, vilken kan anas hos Linde: det finns en öppning mot något vettlöst och förfärligt när en flicka mördas av två män. Varför anger Heidenstam hennes ålder och varför just elva? Hur kommer det sig att det inte är en gosse som offras? Om det hade varit en gosse skulle vi då ur vårt nutida queerteoretiska perspektiv automatiskt ha kategoriserat denna handling som 'skev'? Är den måhända 'det' i alla fall?

Hos Gunnar Axberger finns en intressant ledtråd. I samband med sin diskussion av Ahirab kommenterar han »raden av pinade, vackra unga kvinnor i diktarens produktion«. Han menar vidare att den »etisk-religiösa fiktionsfärgen« inte döljer »berättelsens lustbetoning».⁷³ 'Färg' har således 'penslats' på den lust som lurar i berättelsen om Ahirab: etisk-religiös fernissa döljer inte att scenen är laddad med erotik. Innan Ahirab bränns på bål beundrar de två männen hennes fulländade och nu snarast marmorliknande fot:

Se noga på den foten. Giv akt på formen, på hudens oöverträffliga mjukhet, på ådrans ädla svängning och den konst och noggrannhet

varmed naglarna äro skurna. Du kan icke se något vackrare. Du kan icke finna något fullkomligare än den levande och den döda skönhet, som jag lyft på mina händer och visat de andra planeterna och sagt: Detta är det jordiska! [...] Vad voro de döda kannorna av ädelmetall och pärlknippena mot denna döda fot!⁷⁴

Det erotiserade barnet måste dödas och fetischeras för att hon ska kunna bli den symbol för eller 'staty' över »människans skönhet«⁷⁵ som de två männen eftersträvar i sin skönhetskamp. Skönhetens väsen är dock så efemär att den strax kommer att förintas i lågorna. Musan offras och därmed understryker Heidenstam det egentligen omöjliga i Hans Alienus' sökande efter den sanna skönheten. Den förintas via en ung flickas kropp och ersätts med Alienus' melankoliska klarsyn: att hans ungdomsdröms estetiska kamp och projekt i själva verket var just en dröm och ingenting annat.⁷⁶ Med referens till Heidenstams rädsla för att spilla för mycket av sin kraft framställs den döda 'marmorflickan' som den ideala, eftersom männen i lugn och ro kan beundra henne utan att vare sig spilla sin tid eller sin säd. Likaså är en förpubertal flicka sinnebilden för det allra mest kravlösa och underordnade. Självfallet måste hon placeras i ett sagans och mytens orientaliserade landskap, eftersom det hade varit omöjligt för Heidenstam att på motsvarande vis erotisera och 'döda' en västerländsk flicka. Haremet och polygamin var populära och välkända klichéer för utsvävande erotik och livsglädje vid denna tid och därmed avdramatiserades förmodligen det morbida i skildringen.

En mängd forskare och kritiker har uppmärksammat sekelskiftets medusor samt demoniseringen av sexualiteten via skilda typer av fatala kvinnor och depraverade androgyna dandyer. Detta är att betrakta som allmängods. Men denna tablåartade gestaltning av ett erotiserat offer av den elvaåriga Ahirab kan med referens till Elisabeth Bronfens studie *Over Her Dead Body* (1992) uppfattas som en kliché av annat slag än den orientalistiska eller dekadenta. Bronfen menar att konstellationen kvinna-dödliv är så konstant i vår konstnärliga och litterära tradition att vi knappt lägger märke till den.⁷⁷ Därför menar jag att mordet på Ahirab svårligen kan uppfattas som 'queer', om vi inte följer en nutida diskurslogik och menar att den ger uttryck för författarens, tidens eller patriarkatets pedofila, nekrofila eller varför inte sadomasochistiska böjelser. Detta kan vi självfallet göra men det leder inte särdeles långt tolkningsmässigt, ej heller bidrar brasklappen att denna eventuella 'skevhet' skulle 'störa' den heterosexuella normen nämnvärt. Kan könsstereotyper vara subversiva eller befäster de uteslutande invanda föreställningar och normer?

Heidenstams kyska blick

Ahirab, hustrun Emilia von Uggla, älskarinnan och sedermera hustrun Olga Wiberg, Hanna P och C – vad har de således gemensamt med denna så betydelsebärande konstellation kvinna–död–liv?

I samma brev där Heidenstam skildrar melodramen i Sandhamn lamenterar han tillsammans med den upprivna Olga Wiberg över tidens gång: »För fyra månader sedan var hon aderton år. Nu har hon nyss fyllt nitton, om tolf månader blir hon tjugo. Tiden blåser bort som blom, för att tala i din stil, och snart sitter vi där med de kala kvistarna och de tunga så kallade frukterna. Därpå tänkte vi.«⁷⁸ Den ideala kvinnan är inte en kvinna utan ung, ej fyllda trettio, vilket innebär att tidens gång uppfattas som prekär. Hon får inte åldras, skönheten inte förflackas: »Kvinnor äro kvinnor – när de komma öfver trettio. Gif oss en ny värld, där de alltid förbli nyss fyllda nitton liksom min Olga och de olyckliga [...] äktenskapen och otroheterna skola vara förbi!«⁷⁹ Idealet måste kvarhållas vilket självfallet inte går om inte objektet byts ut mot ett annat. Det finns inget evigt skönhetsvärde att finna i en verklig Olgas eller Gretas gestalt. Ej heller ger driftstillfredsställelsen någon lindring utan hotar både arbetet och hälsan. Ahirab är en annan version av den ideala skönheten men i ett fantasins och mytens depraverade universum, som måste offras dels för att markera skönhetsdrömmens omöjlighet, dels för att just via skriften lyfta verklighetens skönheter och verklighetens drift till fiktionens symbolnivå. Hon förevigas via skriftens offer och kvarhålls som den paradoxala bekräftelsen på att skönhetsens väsen uppstår via fikcionaliseringen av dess frånvaro.⁸⁰ Heidenstam tycks medveten om att hans begär efter unga kvinnor är futilt. Kvinnan är med andra ord både den yttersta representanten för liv, ungdom, glädje och begär samt samma begärs förgänglighet och närhet till död och förstörd arbetspotens. Ahirab är ett slags negativ musa. Hon måste dödas för att skönhetsens väsen ska avslöjas som en dröm och för att myten om Sardanapal och därmed skönhetsmytens undergång ska förevigas. Efter mordet fyller »[i]nbillingens stormväder« »andens segel« och rycker visserligen »allt mot undergången« men även Sardanapal och Ninive »mot en odödlig död, som skulle stå ristad på minnets högtidsbägare«. ⁸¹ I enlighet med denna logik ristar Sardanapal efter mordet på Ahirab ordet »'Jag'« på den vaxtavla Alienus bär med sig för att kunna föreviga livets mening. Han själv, Jaget, är den eventuella meningen och avsikten med pilgrimsfärden, medan Ahirab är det utstrukna tecken på vars frånvaro mannens ego ska byggas. Det för mannen tragiska är att även ordet »Jag« genast efter nedtecknandet stryks bort så att endast »skrivtecknens un-

dersta uddar ännu voro synliga.«⁸² Häri ligger Heidenstams klarsyn. Det erotiska offret ger inget mervärde och ingen egentlig lindring.

Tecknet kvinna passerar åtminstone via tre genrer hos Heidenstam vilka också konstruerar tre konventionella kvinnotyper. Olga Wiberg framställs i breven som den unga åtråvärda, till en början inspirerande skönheten, objektet för en huvudlös passion som svär emot Heidenstams arbetsmässiga och ekonomiska principer eller överjag. Hon är huvudrollsinnehavaren i en melodram. Emilia von Ugglan framställs som den äldre kvinnan som Heidenstam förälskade sig i som alltför ung och som när åren passerat inte längre är förmögen att väcka sin yngre makes passion. Hon skildras som ett mönster av ödmjukhet samt äkta kärlek som efter skilsmässan blir ett offer som aldrig slutar älska den ende mannen i sitt liv. Båda dessa kvinnor, den odygdiga och den dygdiga, överges. Den senare till och med offras som ett slags realistisk version av Ahirab på de oregerliga drifternas altare enligt Heidenstams egen utsaga.⁸³ Emilia von Ugglan är den tragiska hjältinnan i ett 'skomakarrealistiskt' drama. Ahirab orientaliserar till haremsromanskliché i ett fantasins Ninive där Heidenstam kan leva ut sin inbillning i vilken riktning han vill, men ändå väljer att gestalta Ahirabs karaktär av just fantasi. Realitetsprincipen hinner ikapp honom även i Sardanapals rike. Han är ingen riktig erotoman och skriver ingen egentligen depraverad prosa. Estetiseringen av kvinno- och erotikkomplexet hos Heidenstam genomkorsas av denna realistiska och kyska blick. Kvinnorna i Hans Alienus' lilla harem penetreras aldrig utan framställs som jungfrur. Strax innan han skulle ha kunnat penetrera den elvaåriga flickan, offras hon.⁸⁴ Kyskheten och realismen segrar i romanen men över en dödad flickas kropp. Det förföriska objektet måste förintas för att det moraliska förnuftet ska kunna avgå med segern. Detta förintande sker i fantasins rike och blir därmed ett ställföreträdande offer som Heidenstam visserligen talade om i sina brev men inte klarade av att praktisera i verkligheten. Svante Lovén menar med referens till Rut Hillarp att »Hans Alienus äventyr i underjorden kan tolkas som en hallucination han ägnat sig åt under en längre tids tillvaro som ökeneremit«. I manuskriptet finns enligt Lovén en markering av »att skeendena i fornvärlden blott utspelas i Hans Alienus hjärna«,⁸⁵ vilket enligt mig understryker scenens karaktär av inbillning och författarens kamp med ett erotiskt komplex.

Man kan således betrakta de farhågor och den kritik Heidenstam riktar mot sinnligheten, samtidigt som han enligt sin egen retorik inte klarar av att värja sig mot sin drift, som ett slags realismens seger som också gestaltas i *Hans Alienus*. Ungdomens livsglädjesprogram går inte att förverkliga annat än som en dröm och saga om en Orient som aldrig egentligen

funnits annat än i barndomens lekar. Verklighetens Ahirabs är visserligen nitton år gamla men skall skönhetens grymma väsen förverkligas via dem sker det inte i en Sardanapals depraverade undergånsrike utan i ett Sandhamn som bara erbjuder melodram, skvaller och banalitet. Sandhamn, sommaren efter publiceringen av *Hans Alienus*, blir Ninives av realismen förvridna spegelbild. Den icke-idealiserade verklighetens begär förklarar sig till piga – uppenbarar sig inte som elvaårig förförisk odalisk – och avslöjas av en nyfiken granne vars jungfrus tystnad måste köpas för pengar. Inte märkligt då att Heidenstam hyllar celibatet, är sin vän Levertin trogen och förlägger den eftersträvansvärda kvinnligheten, inte i kvinnokroppar, utan i manliga sådana.

Noter

- 1 Denna artikel är en omskriven version av ett kapitel i den pågående studien *Maskernas Verner. Könsspelet i Heidenstams prosa*.
- 2 David Shachar, »I breven blottar skalderna hjärtat«, *Dagens Nyheter*, 28/5 2004.
- 3 Carl Fehrman, »Breven om en vänskap«, *Ikoner* 2002:6, s. 8.
- 4 Per Rydén, »Pepitas skilsmässa«, *Ikoner* 2002:6, s. 11.
- 5 David Gedin, »'vi äro stora kräk' – nya uppgifter om Heidenstams angrepp på Fröding 1896«, *Sammlaren* 2003 årgång 124 s. 98, 110.
- 6 Gedin 2003, s. 105, 110, 115, 130 not 57.
- 7 Gedin 2003, s. 115, 130 not 57.
- 8 Jens Ljunggren, *Känslornas krig. Första världskriget och den tyska bildningselitens androgyna manlighet*, Stockholm/Stehag 2004, s. 23 f. Trots att Ljunggren studerar en tysk bildningselit finns flera beröringspunkter med den svenska, vilket min studie av Heidenstams gestaltning av androgyniteten som ett bland flera av hans köns- och karaktärsideal utreder närmare.
- 9 Bland Heidenstams brev till Levertin har jag funnit ett där han *explicit* kommenterar prostitution. Den 14/1 1891 skriver han från Tönset i Norge att Levertin, som har vanan att »tillbringa en stor del af dygnet på ett onämnbart ställe«, i Tönset skulle »tvingas att helt och hållet omändra program«, eftersom dessa »onämnbara ställen« ligger »ute i det fria«. Den *implicita* retoriken i breven visar dock att kvinnor bildligt kunde köpas och att de var 'varor'. Se även Yvonne Svanström, *Policing Public Women. The Regulation of Prostitution in Stockholm 1812–1880*, Stockholm 2000. Regleringen av prostitutionen visar enligt Svanström hur enbart kvinnorna gjordes ansvariga för verksamheten. Se även David Tjeder, *The Power of Character. Middle-Class Masculinities 1800–1900*, Stockholm 2003, s. 236, som menar att regleringen var ytterligare ett utslag av tidens dubbelmoral. Männen kunde besöka prostituerade med motiveringen att lindra sin drift och skydda de ärbara kvinnornas kyskhet.
- 10 Don Kulick, »400 000 perversa svenskar«, Kulick (red.), *Queersverige*, Stockholm 2005, s. 76, 99.
- 11 Kulick 2005, s. 97 f.
- 12 Kulick 2005, »Inledning«, s. 18.

- 13 Kulick 2005, »Inledning«, s. 14.
- 14 Kulick 2005, »Inledning«, s. 18.
- 15 Se Kulick som menar att »begreppet på ett medvetet sätt är vagt« och att det »egentligen inte finns en queerteori. Trots namnet »har det aldrig funnits någon klart avgränsad teori«. Kulick 2005, »Inledning«, s. 10.
- 16 Rydén 2002, s. 13.
- 17 Heidenstam till Levertin, 20/4 1890, KB:s samling.
- 18 Heidenstam till Levertin, 20/3 1891, KB:s samling.
- 19 Heidenstam till Levertin, Sandhamn, odaterat, KB:s samling.
- 20 Även David Gedin drar slutsatsen att det i brevet »skissas« ett »möjligt triangeldrama« och att situationen spetsas till av att »Fröding och Levertin hade ett ganska spänt förhållande«. Detta berodde på att *Guitarr och dragharmonika* skymt utgivningen av *Legender och visor* 1891. Dessutom skrev Fröding en kritisk recension av Levertins diktsamling. Gedin 2003, s. 130 not 57.
- 21 Rydén 2002, s. 11.
- 22 Kvinnan är förmodligen Hanna Palme, hustru till August Palme. Se Gedin som menar att det är bankdirektör Sven Palme. Gedin 2003, s. 115. Se Björn Julén, *Hjärtats landsflykt*, Stockholm 1961, s. 68.
- 23 Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, New York 1985, s. 1–27. Se även Gayle Rubins klassiska artikel »The Traffic in Women: Notes on the Political Economy of Sex«, *Toward an Anthropology of Women*, Rayna R. Reiter (red.), New York 1975, s. 157–210.
- 24 Heidenstam till Levertin, Nybrogatan 73, söndag, odaterat, KB:s samling.
- 25 Heidenstam till Levertin, Nybrogatan 73, söndag, odaterat, KB:s samling.
- 26 Heidenstam till Levertin, den 27:de, för övrigt odaterat, KB:s samling.
- 27 Ibid. Gedin menar att Heidenstam i detta brev med »illa dold stolthet« redogör för sina »tre aktuella älskarinnor«. Gedin 2003, s. 115.
- 28 Jag tackar Anders Mortensen och deltagarna i hans Värde- och värderingsseminarium för att ha inspirerat mig till att vidareutveckla denna ekonomiska diskurs hos Heidenstam.
- 29 Tjeder 2003, s. 251–258.
- 30 1892 höjdes giftermålsåldern för kvinnor från 15 år till 17. Se Eva Heggstad, *Fången och fri. 1880-talets svenska kvinnliga författare om hemmet, yrkeslivet och konstnärskapet*, Skrifter utgivna av avdelningen för Litteratursociologi i Uppsala 27, diss., Uppsala 1991, s. 24.
- 31 Heidenstam till Levertin, 9/2 1898, KB:s samling.
- 32 Heidenstam till Levertin, odaterat, KB:s samling.
- 33 Heidenstam till Levertin, 9/2 1898, KB:s samling.
- 34 Heidenstam till Levertin, måndag i februari 1898, KB:s samling.
- 35 Heidenstam till Levertin, Örebro fredag, KB:s samling.
- 36 Heidenstam till Levertin, 26/10 1893.
- 37 Heidenstam till Levertin, odaterat, KB:s samling.
- 38 Enligt Heggstad 1991, s. 24, var giftermålsfrekvensen i Stockholm lägre än i det övriga landet. 1870 var 27% av kvinnorna mellan 25 och 30 år gifta. Detta låga antal hade med det stora kvinnoöverskottet att göra. 1870 gick det 125 kvinnor på 100 män i Stockholm. Detta ger en konkret dimension till Heidenstams och Levertins maktkamp och könsspel.
- 39 Claude Lévi-Strauss, *The Elementary Structures of Kinship* (1949), London 1969, s. 29–68, 478–497.

- 40 Kvinnorna skrev och erotiserade tillbaka, vilket jag diskuterar i min studie (se not 1). Med referens till ett brev från Werner Söderhjelm till Heidenstam menar Fehrman att de »beundrande kvinnorna kring Levertin och Heidenstam var många.« Några av Levertins kvinnliga bekantskaper hävdade vid samtal med Söderhjelm att just de var föremål för vissa av Levertins kärleksdikter fastän detta av kronologiska skäl vore omöjligt. Känt är även Anna Morell-Sjöbergs romantiska initiativ som sägs ha inlett förbindelsen med Levertin. Hon tillhörde hans beundrande föreläsningspublik. Efter en av hans föreläsningar skickade hon anonymt en bukett vita syrener till honom. Fehrman 2002, s. 4. Se även Toril Mois diskussion om »erotisk-teoretiska överföringsrelationer« mellan kvinnor och män. Enligt mig kunde denna beundrarposition med uppvaktande inslag vara ett sätt för intellektuellt intresserade kvinnor utan egna professionella möjligheter att försöka få både ett intellektuellt och ett erotiskt utbyte. Toril Moi, *Simone de Beauvoir. Hur man skapar en kvinnlig intellektuell* (1994), övers. Lisa Wilhelmson, Stockholm 1996, s. 23.
- 41 Heidenstam till Levertin, midsommardagen 1893, KB:s samling.
- 42 Gedin 2003, s. 106.
- 43 Se exempelvis Karl XII i *Karolinerna* som lever i celibat samt mästern Andreas i *S:t Göran och draken* som även är indragen i ett triangeldrama med en annan man och dennes hustru. Detta drama har förmodligen biografiska beröringspunkter med konflikten mellan Heidenstam och Levertin.
- 44 Rydén menar att denna vänskap mellan män »på tidsenligt sätt« framställs som »vackrare och viktigare än den kärlek mellan man och kvinna som ingen av de båda männen kan eller vill avstå ifrån«. Rydén 2002, s. 11.
- 45 Heidenstam till Levertin, midsommardagen 1893, KB:s samling.
- 46 Heidenstam till Levertin, Tönset Norge, december 1891, KB:s samling.
- 47 Heidenstam till Levertin, 5/2 1891, KB:s samling.
- 48 Heidenstam till Levertin, 14/1 1891, KB:s samling.
- 49 Heidenstam till Levertin, Olshammar Askersund, lördagen, KB:s samling.
- 50 Heidenstam till Levertin, midsommardagen 1893, KB:s samling.
- 51 Heidenstam till Levertin, 8/11 1891, KB:s samling.
- 52 Ljunggren 2004, s. 101, diskuterar Simmels syn på manlig sexualitet.
- 53 Svante Lovén lyfter fram en passage i *Hans Alienus* där en kvinnoorm suger hjärnan ur sina manliga offer. Han menar att »det specifika sätt på vilket den dödar sina offer kan erinra om populära uppfattningar av syfilis följdverkningar.« Se Lovén, *Skuggornas rike. Mytiska mönster i Heidenstams Endymion och Hans Alienus*, Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet 30, diss., Stockholm 1993, s. 186.
- 54 Thomas Laqueur, *Om könnens uppkomst* (1990), övers. Öjevind Lång, Stockholm/Ste-hag 1999, s. 258.
- 55 Laqueur 1999, s. 259 ff.
- 56 Tjeder 2003, s. 199 ff.
- 57 Tjeder 2003, s. 56 ff.
- 58 Tjeder 2003, s. 162.
- 59 Tjeder 2003, s. 167 ff., 179.
- 60 Laqueur 1999, s. 262.
- 61 Laqueur 1999, s. 264, 263.
- 62 Laqueur 1999, s. 261.
- 63 Kulick 2005, s. 76.

- 64 Heidenstam till Levertin, 5/2 1892.
- 65 Verner von Heidenstam, *Hans Alienus I–III* (1892), Samlade verk utgivna av Kate Bang och Fredrik Böök, del 5, Stockholm 1943, s. 102.
- 66 Heidenstam 1943, II: s. 40 f.
- 67 Heidenstam 1943, II: s. 102.
- 68 Heidenstam 1943, II: s. 103 f.
- 69 Heidenstam 1943, II: s. 106.
- 70 Heidenstam 1943, II: s. 106 f.
- 71 Heidenstam 1943, II: s. 107.
- 72 Ulf Linde, »Den sentimentale satyren. Om Heidenstams Hans Alienus«, Heidenstamsällskapet, Skeninge 1987, s. 31. Se även Lindes essä i *Att välja sin samtid. Essäer om levande svensk litteratur från Birgitta till Karlfeldt*, Bengt Landgren (red.), Stockholm 1986.
- 73 Gunnar Axberger, *Diktaren och elden*, Stockholm 1959, s. 170. Se Lovén 1993, s. 177, som har gjort mig uppmärksam på denna passage hos Axberger. Se även Lovéns analys av Ahirab som trofé och vallfartsmål, s. 172–197.
- 74 Heidenstam 1943, II: s. 115.
- 75 Ibid.
- 76 Se Elisabeth Bronfen, *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester 1992, s. 5 ff. Min tolkning av Ahirab har inspirerats av de tolkningar av bilder, målningar och texter som Bronfen presenterar.
- 77 Bronfen 1992, s. 3. En klassisk referens är förstås Simone de Beauvoir som redan 1949 diskuterade kvinnlighetens och kvinnans koppling till död, liv och begär. Se *Det andra könet*, övers. Adam Inczedy-Gombos, Åsa Moberg, Stockholm 2002.
- 78 Heidenstam till Levertin, midsommardagen 1893, KB:s samling.
- 79 Heidenstam till Levertin, 29/7 1893.
- 80 Se Bronfens diskussion av en död kvinnas metafiktiva funktion i en essä av Edgar Allan Poe. Bronfen 1992, s. 59–73.
- 81 Heidenstam 1943, II: s. 113.
- 82 Heidenstam 1943, II: s. 115 f.
- 83 Heidenstam till Levertin, midsommardagen 1893 samt 5/10 1893, KB:s samling.
- 84 Gunnar Axberger menar att det är en »polygami med förhinder« och att »[e]rotik och sexualitet« under en följd av år »ska framstå som »något 'dräpt'« hos Heidenstam vilket senare utvecklas till smädelser och angrepp. Axberger 1959, s. 138 f, 142.
- 85 Lovén 1993, s. 193 not 53.

Magnus Ullén

Andrea Dworkin och den pornografiska sanningen

42 Den pornografiska diskursen bär på en obestridlig sanning: den vet att det den skildrar äger rum i verkligheten. Människor knullar; så är det. När pornografin under nittonhundratalet gick från att vara ett primärt verbalt till ett primärt cinematografiskt medium blev dess sanning än mer påtaglig. Dess simpla men oomkullrunneliga sanning kom med ens att *sammanfalla* med skildringen. Här knullas det; på riktigt; nu. Intrycket av verklighet som förmedlas av porrfilmerna är så påtagligt att det inte nämnvärt försvagas av vetskapen att den sexuella njutningen i pornografin i allra högsta grad är en iscensatt föreställning – om njutningen är spelad, måste handlingen likväl äga realitet.

Men pornografins anspråk på att återge en oförfalskad verklighet är egendomligt skevt, då det ständigt undermineras av orimligheten i de scenarion som fungerar som utgångspunkt för den sexuella akten. Det är symptomatiskt att intrigen i *Deep Throat*, den film som på allvar gjorde den pornografiska filmen till en inkomstbringande industri, bygger på att den kvinnliga huvudpersonen påstås äga den anatomiska egenheten att hennes klitoris är belägen långt ner i halsen. Om än porrfilmens skildring av den sexuella akten som sådan tycks återge en obestridlig verklighet, skriker berättelsens absurditet således ut det faktum att det hela rör sig om en fantasi. Pornografins sanning inskränker sig alltså till det ögonblickets intensitet i vilket läsaren eller betraktaren lever sig in i den pornografiska fantasin; så fort man distanserar sig från det pågående ögonblicket visar det sig genast att denna »sanning« är helt igenom fantastisk.

Denna pornografins skevhet äger en märklig motsvarighet i den kritiska diskursen kring fenomenet. Kritiker som accepterar pornografin som en kulturell diskurs bland andra är i allmänhet klara över dess fantasmatiska karaktär; porrens konsumenter likaså.¹ Pornografins vedersakare, däremot, insisterar på dess verklighet. Så menar exempelvis Catherine MacKinnon att »Pornography is not imagery in some relation to a reality

elsewhere constructed. Pornography is not a distortion, reflection, projection, expression, fantasy, representation, or symbol either. It is sexual reality.«² Pornografin må vara fantasmatisk, men denna fantasi är likafullt inte att betrakta som fiktion utan verklighet, och måste därför fördömas. För man resonemanget till sin spets är steget inte långt till ett angrepp på fiktionen som sådan. För om den sexuella fantasi som pornografin representerar inte kan skiljas från verkligheten, hur skulle då fiktionen i allmänhet kunna göra det?³

Resonemanget präglas av en påtaglig skevhet: Pornografin ger, enligt porrnotståndarna, en genomfalsk bild av sexualiteten, men för att ge tyngd åt denna iakttagelse (som i sak inte förnekas av de kritiker som accepterar pornografin) tvingas man insistera på att denna lögn likafullt är sann. Denna skevhet slår igenom i många antipornografiska skrifter, men ingenstans så tydligt som hos Andrea Dworkin, en av pornografiforskningens pionjärer:

Some say that pornography is only fantasy. What part of it is fantasy? Women *are* beaten and raped and forced and whipped and held captive. The violence depicted is true. The acts of violence depicted in pornography are real acts committed against real women and real female children. *The fantasy* is that women want to be abused.⁴

Stycket, hämtat ur ett anförande kallat »The Lie,« syftar dels på pornografin som sådan, dels på förnekandet av kvinnans faktiska villkor i det patriarkala samhället. Det är mot denna pornografiska lögn som Dworkin tar spjörn när hon gör gällande att hennes eget projekt står i den oförfalskade sanningens tjänst. Redan som sjätteklassare, skriver hon i det som kom att bli hennes sista bok, var hon på det klara med att hennes verktyg »was going to be the truth: not a global, self-deluded truth, not a truth that only I knew and that I wanted other people to follow, but the truth that came from not lying« (H, 25). Detta anspråk på att tala sanning är för Dworkin intimt förknippat med en kritik av pornografin. Redan i debutboken *Woman Hating* (1974) kopplade hon samman misogyni och pornografi, och denna sammankoppling kom snabbt att utvecklas till själva kungstanken i hennes författarskap: pornografin inte bara speglar kvinnans underordning i det patriarkala samhället, den är också den yttersta orsaken till mannens makt över kvinnan.

Många har dock menat att Dworkins egen framställning är förljugen i minst lika hög grad som den pornografi hon kritiserar.⁵ Det är till exempel alls inte fallet att pornografin regelbundet porträtterar kvinnor på det

sätt som hon gör gällande – våldtäkt och misshandel hör till undantagen i den pornografiska diskursen, inte till dess breda mittfåra som Dworkin antyder. Men så förvandlas också subjektiva påståenden i Dworkins texter regelmässigt till objektiva fakta: de Sades arbeten förkroppsligar »the common values and desires of men« (P, 99); det finns en livaktig svart marknad för så kallade snuff-filmer – filmer som återger hur faktiska kvinnor verkligen mördas inför kamerans öga – och människor är villiga att betala tusentals kronor för att se dem (WZ, 304–5); det är klart och entydigt bevisat att konsumtion av pornografi leder till fler våldtäkter och ökade övergrepp på kvinnor (LD, 115–25). Inget av detta är belagt, tvärtom finns det gott om undersökningar som vederlägger dessa påståenden.⁶ Vidare är själva det faktum att den pornografiska filmen ser sig tvungen att göra bruk av ett uppenbart icke-realistiskt element – den externa ejakulationen – i syfte att bevisa att den åskådliggjorda njutningen är verklig, en tydlig indikation på den alltigenom retoriska arten av dess förmenta realism.⁷ Även om denna omständighet naturligtvis inte innebär att vi för den skull inte påverkas av det sätt pornografien skildrar relationen mellan könen, så kvarstår den väsentliga frågan: Varför är det så viktigt för porrmodståndare som Dworkin och MacKinnon att förneka pornografins fantasmatiske karaktär, att insistera på att pornografien inte representerar fantasier utan verklighet?

Det finns förstås strategiska fördelar med att vidhålla myten om pornografins verklighet. Inte minst gör den världen begriplig. Så länge föreställningen att pornografien är verklig inte ifrågasätts låter sig varje diskriminering och varje övergrepp genast analyseras och förklaras i enlighet med denna myt. Sexuella övergrepp är ett komplext, mångbottnat fenomen som inbegriper klass, ekonomi, utbildning, personliga erfarenheter, alkohol- och drogmissbruk, för att bara nämna några av de faktorer man måste ta hänsyn till om man vill råda bot på problemet. Problemet med pornografi tycks så mycket enklare att lösa: man kan helt sonika förbjuda den.

Att den censurerande hållning som Dworkin företräder är bristfällig är sedan länge uppenbart – det är inga större svårigheter att visa att hennes resonemang är självmotsägande.⁸ Men vill vi förstå fenomenet pornografi, och inte bara ta ställning för eller emot det, duger det inte att med Martha Nussbaum avfärda Dworkin med argumentet att hon »is wrong.«⁹ Man kan anklaga Dworkin för många saker: en förkärlek för retorisk intensitet snarare än kritisk kyla, ett selektivt och tendentiöst användande av sitt källmaterial, och en påfallande ahistorisk syn på de fenomen hon studerar. Men även om hennes ståndpunkt må synas utrerad, och som utgångs-

punkt för en humanvetenskaplig genomlysning av det fenomen vi kallar pornografi äger uppenbara brister, har Dworkins skrifter om pornografi likafullt en förtjänst som det mesta som skrivits om genren saknar: Hon låtsas aldrig att hon inte *berörs* av porr. Gång på gång återkommer hennes texter till att hon inte bara läst pornografi, utan också levtt den. »All of my colleagues who fight against pornography with me know that I prostituted. I know about the lives of women in pornography because I lived pornography« (LD, 69). Hennes vittnesbörd bekräftas av hennes personliga erfarenhet; det är den som gör det möjligt för henne att som författare, »insist that I stand in for us, women«. (P, 304)

Eftersom Dworkin således själv insisterar på att hennes argument vidimeras av hennes personliga erfarenheter kan det tyckas besvärande att det till dags dato i många fall saknas oberoende källor som bekräftar hennes uppgifter om sitt liv.¹⁰ Men den sanning Dworkin menar sig företräda är knappast av en art som låter sig verifieras eller vederläggas genom hänvisning till en empirisk verklighet. Med nekrologerna som följde på hennes bortgång i april i år blev det tydligt att det är som feministisk porrmotståndare hon kommer att bli ihågkommen. Själv betraktade sig Dworkin emellertid alltid först och främst som författare. Sitt arbete såg hon som ett bidrag »to literature and to the women's movement« (LD, 29) – ordningsföljden är talande – och hon inskräpte själv att hon »never wanted to be less than a great writer« (WZ, 63). Dworkins självbild kompliceras ytterligare av att hon inte tycks erkänna gränsen mellan fiktion och fakta. »My fiction is not autobiography,« heter det i en självbiografisk artikel som likafullt gör tydligt att de avgörande händelserna i hennes två romaner är kalkerade på de avgörande händelserna i hennes eget liv; däremot är »Autobiography [...] the unseen foundation of my nonfiction work, especially *Intercourse* and *Pornography: Men Possessing Women*« (LD, 15). Det finns med andra ord all anledning att närma sig Dworkins tänkande kring pornografin via hennes skönlitterära texter, och vice versa.

Kanon ifrågasatt: *Ice and Fire*

Dworkins två romaner, *Ice and Fire* (1986) och *Mercy* (1990), är på en gång snarlika och olikartade. Båda böckerna är berättade i första person och följer en ung kvinna från barndomen över en uppväxt fylld av övergrepp och förnedring till en punkt där hon griper sitt eget öde. Liksom Dworkins kritiska böcker handlar de alltså om kvinnans utsatthet i ett patriarkalt samhälle som anammat pornografin som ideologi. Men de två

böckerna är också något mer: De berättar om villkoren för ett kvinnligt författarskap. Det gör att de får ett självreflexivt drag som inte äger någon skönjbar motsvarighet i hennes andra skrifter, som både fördjupar och komplicerar Dworkins till synes enögda utpekande av pornografin som roten till kvinnans underordnade ställning i samhället.

Ice and Fire följer den namnlösa berättaren från barndomen i Camdens judiska kvarter, till hennes tillvaro som utfattig och föga framgångsrik författare. Händelseförloppet sammanfaller i stort sett med den självbiografiska skiss Dworkin själv försett oss med i *Life and Death* (1997): collestudier vid en framstående internatskola, en slumtillvaro med en kvinnlig vän i New York som kretsar kring planer på att göra en film och ett massivt intag av droger finansierat av olika former av prostitution, flytt till Europa och äktenskap med en man som snart börjar misshandla henne, omformandet av den erfarenheten till ett skrivande, och försöket att nå författarstatus vid återkomsten till Amerika.

Boken är indelad i elva avsnitt, som istället för nummer eller namn försetts med sex olika motto från världslitteraturen: de fyra första från Spinoza (»Neither weep nor laugh but understand«), det femte från Henry James (»The great thing is to be saturated with something – that is, in one way or another, with life; and I chose the form of my saturation«), de tre följande av ett långt citat från Pasolini (»I love life so fiercely, so desperately, that nothing good can come of it: I mean the physical facts of life, the sun, the grass, youth. It's a much more terrible vice than cocaine, it costs me nothing, and there is an endless abundance of it, with no limits: and I devour, devour. How it will end, I don't know«), det nionde från Kafka (»Coitus as punishment for being together«), det tionde från Baudelaire (»*Ne cherchez plus mon coeur; les bêtes l'ont mangé*«) och det elfte och sista från Dostojevskij (»Our women writers write like women writers, that is to say, intelligently and pleasantly, but they are in a terrible hurry to tell what is in their hearts. Can you explain why a woman writer is never a serious artist?«). Att samma motto i två fall (Spinoza och Pasolini) får fungera som rubrik för flera avsnitt ger vid handen att deras funktion inte är att namnge det efterföljande avsnittet, utan snarare att fungera som utgångspunkt för den text som följer, vari mottots mening inverteras. På så sätt demonstreras att den sanning som den kanoniska litteraturen ofta påstås formulera negeras av den kvinnliga erfarenheten, och således är långtifrån så universell som man ibland vill göra gällande. Litteraturens sanning avslöjas kort sagt som könsbetingad.

Insikten är förstås inte särskilt originell i sig, men får ändå en särskild pregnans sedd mot bakgrund av Dworkins eget författarskap, som

utmärks av ett iögonfallande självmytologiserande drag som kan synas gå stick i stäv med hennes betygade sanningslidelse. Trovärdigheten i de uppgifter Dworkin lämnat om sig själv och sina egna erfarenheter rubbas många gånger av någon detalj som kunde vara hämtad ur en roman. Det är till exempel inte alls otänkbart att Dworkin första gången antastades av en man redan som nioåring, men man höjer onekligen på ögonbrynet inför påståendet att hon vid tillfället hade en pocketutgåva av Baudelaires dikter på sig (LD, 23). Vidare är det väl dokumenterat att Dworkin som artonåring orsakade tidningsrubriker genom att anklaga läkarna vid Manhattans ökända kvinnofängelse för att ha förgripit sig på henne efter att hon arresterats vid en antikrigsdemonstration, medan vi däremot bara har Dworkins eget ord för uppgifterna om att hon i samband med detta fick hundratals obscena brev från män och förföljdes med teleskoplinn av journalister som bevakade rättegången (LD, 57–8).¹¹ Också Dworkins påstående att hon drogades och våldtogs på ett hotell i Paris så sent som den 19 maj 1999, torde kunna ses som ett exempel på detta självmytologiserande drag. Uppgifterna härrör från en artikel som Dworkin publicerade i *The New Statesman*, 5 juni 2000, bara ett par dagar före hennes nya bok, *Scapgoat*, kom ut, och kom nästan omedelbart att ifrågasättas. Många menade att det var anmärkningsvärt att Dworkin inte sagt någonting om incidenten när hon intervjuats i brittisk press i maj samma år. Att Dworkin i artikeln påstod att våldtäkten ägt rum torsdagen den 19 maj 1999 när den 19 maj 1999 i själva verket inföll på en onsdag kan förstås betraktas som en *petitess* i sammanhanget men gjorde inte saken bättre. »Offered like this, as evidence, the article contains so many opacities, begs so many questions, that it reads almost as if Dworkin wants to be doubted,« menade en kritisk röst.¹²

Som om Dworkin ville bli ifrågasatt: hur märkligt det än kan låta är det kanske just betvivlad Dworkin vill bli. För genom att medvetet iscensätta sina ord *som kvinna* som tvivelaktiga, kommer sanningen i Dworkins ord *som författare* automatiskt att bekräftas: i det patriarkala samhället är en kvinnas sanning dömd att ifrågasättas. Undergrävandet av den egna röstens trovärdighet kan alltså i detta fall ses som en mer eller mindre medveten retorisk strategi som syftar till att framkalla en oavvislig reaktion, en reaktion som infinner sig oberoende av varje ansats till tolkning, närmast som en betingad reflex.

Betydelsen av denna strategi blir tydligare om man ser lite närmare på relationen mellan kanoniskt motto och text i Dworkins första roman. Händelserna i boken låter sig lätt delas in i tre faser som kan sägas bilda berättelsens övergripande struktur: före skrivandet, skrivandet, och efter

skrivandet (publiceringen). Varje fas omfattar två motton. Spinoza och Henry James motsvarar den barn- och ungdom som föregår skrivandet, Pasolini och Kafka skrivandets myndighet, och Baudelaire och Dostojevskij, slutligen, den bittra mognadsperiod som följer på skrivandet. Berättelsen tecknar alltså betingelserna för Dworkins skrivande. Det är därför värt att notera att mottot från Kafka som utgör rubrik på det avsnitt där berättaren redogör för hur hon börjar skriva explicit kopplar samman skrivandet med samlaget: »Coitus as punishment for the happiness of being together« (IF, 88).

Faktum är att hela avsnittet – med sina tre sidor ett av de kortaste i boken – är föga mer än en utdragen katalog av omtagningar, i vilket mottot upprepas i inverterad form över fjorton kortare passager. Istället för ett straff för lyckan i att vara tillsammans, presenteras coitus i denna katalog som ett straff för ensamhetens lycksalighet, vilken i sin tur framställs som en förutsättning för skrivandet: »Slowly I saw: coitus is the punishment for being a writer afraid of the cold passion of the task. There is no being together, just the slow learning of solitude. It is the discipline, the art« (IF, 88). Detta konstaterande varierar så i de tretton följande styckena, vars relativa autonomi signaleras av att de skiljs åt av en stjärna, och kommer härigenom att i koncentrat demonstrera repetitionens betydelse för Dworkins skrivande. Varje stycke uttrycker väsentligen samma insikt: coitus är straffet för ensamheten, och ensamheten är en förutsättning för skrivandet; alltså är coitus en förutsättning för skrivandet. Men genom repetitionen frilägger Dworkins skrivande en motsättning som komplicerar den insikt hon formulerar, men som hon heller inte vill förneka eftersom det skulle innebära att hon tvingades ge upp den njutning som skrivandet innebär. Ensamheten möjliggör skrivandet som ett direkt uttryck av känslor, av en upplevd sanning – av en skrift som liknar Rimbauds lyrik, kanske inte helt olik den samling »poems and Genet-like prose« (LD, 27) Dworkin själv publicerade under titeln *Child* på Kreta 1966; en skrift som är sann i egenskap av sin ensamhet, varför varje försök att vidga ensamheten genom att låta den möta en annan människa måste resultera i ett slags förfalskning. Därför är coitus inte bara straffet för ensamheten, utan också för den »måttlösa nya rubbning av sinnena« som den innebär: »Coitus is the punishment for not daring to be extreme enough, for compromising, for conforming, for giving in. Coitus is the punishment for not daring to disorder the senses enough: by knowing them without mediation. Coitus is the punishment for not daring to be original, unique, discrete« (IF, 89). Och därför visar sig skrivandet vara behäftad med en inre motsättning: skrivandet syftar ju till ett möte med en läsare, det är själva

den punkt vid vilken ensamheten överges och samvaro – samvaro, som på engelska motsvaras av den dubbeltydiga termen »intercourse« – följer. »This is a private passion, not for exhibit. Coitus is the punishment for exhibiting oneself: for being afraid to be happy in private, alone. Coitus is the punishment for needing a human witness«. (IF, 90) Coitus är straffet för lyckan att skriva; men lyckan stammar ur ensamheten, och den skrift som syftar till publicering (»I write. I publish« [IF, 90]) utgör per definition ett brott mot ensamheten. Coitus utgör alltså inte bara straffet för skrivandet, utan också dess förutsättning, varför skrivandet måste ta formen av just det straff som utmättes för lyckan: coitus, som är den centrala händelsen inte bara i *Ice and Fire*, utan i alla Dworkins skrifter.¹³ Coitus utgör kort sagt en figur för texten som sådan. Skrivandet förvandlas på så sätt till en självgenererande mekanism: en maskin som producerar en sanning som inte förmår nå ikapp sig själv, för i det ögonblick ordet formulerar ensamhetens lov är ensamheten redan bruten. Så blir skriften ett motsägelsefullt element, på en gång is och eld, ett rum i vilket ensamhetens kyla ständigt genomkorsas av sexualitetens hetta, men inte som möte, utan som den aktivitet som förhindrar det sanna mötet från att komma till stånd – som pornografi.

Ett pornografiskt motdrag: *Mercy*

Om coitus, som vi sett ovan, hos Dworkin fungerar som figur för texten som sådan, är det kanske mindre förvånande att hennes berättande självt uppvisar drag som brukar anses vara karaktäristiska för pornografin som sådan: det är påfallande repetitivt, svagt på intrig men istället präglad av en intensitet som syftar till att göra oss närvarande i varje ögonblick av textens nu. Bortser man från att intentionen är att väcka avsky snarare än upphetsning, påpekar Harriet Gilbert, måste man också konstatera att de uppfyller »every one of Dworkin's own criteria for pornography.«¹⁴ Inte minst påfallande är hennes ovilja att inränga sina berättelser inom ramen för en egentlig intrig. Trots att Dworkin redogjort för de viktigaste momenten i sin egen väg till författarskapet i fyra längre texter, framstår det inre sammanhanget i denna berättelse som uppluckrat och undan-
glidande.¹⁵ Vi får till exempel aldrig veta varför hon beger sig till Holland, eller hur hon kom att träffa den unge revolutionär som blir hennes man. Detta kan ha sin grund i rent biografiska omständigheter: om Dworkins drogintag var så pass omfattande som hon låter antyda i *Ice and Fire* är det knappast förvånande att de knarkliberala Nederländerna lockade; men

det är i så fall heller inte särskilt förvånande att Dworkin väljer att inte precisera hur det kom sig att hon hamnade där – det må gå an att kokettera med sitt missbruk i en roman, men för en debattör som vill bli tagen på allvar och som insisterar på att det egna ordet är nyckeln till sanningen måste risken att bli avfärdad som före detta pundare vara uppenbar.

Men även om det alltså mycket väl kan finnas strategiska skäl till Dworkins episodiska redogörelse för sin självbiografi, torde greppet främst vara estetiskt motiverat. Genom avsaknaden av egentlig intrig kommer hennes romaner nämligen ofrånkomligen att förskjuta intresset från den övergripande handlingen till den enskilda episoden, så att texten *som historia* blir av mindre intresse än texten *som upplevt nu*. Kafka-avsnittet i *Ice and Fire* vi ovan redogjort för är ett talande exempel: något egentligt orsakssammanhang att tala om finns inte. Det är som om den sanning Dworkin söker kommunicera inte primärt var av narrativ natur, utan står att finna i varje textuellt ögonblick, som vilade det en hård kärna av sanning i varje mening.

Dworkins ovilja att underkasta sitt skrivande berättelsens logik – att låta innebörden i episoderna förändras i takt med att intrigen vecklar ut sig – blir än mer påtaglig i hennes andra roman, *Mercy*, som i stort sett återger samma händelseförlopp som den första romanen – den senare boken utmärkes framförallt av en högre grad av stilisering. Där händelserna i den tidigare romanen återges i impressionistiska fragment som i längd skiftar från en mening till tre–fyra sidor, är varje kapitel i den senare boken ett kompakt, oavbrutet stycke. Också på ett innehållsmässigt plan är den senare boken mer ensartad än den förra: vi består med en närmast obruten kedja övergrepp. Redan på det första kapitlets åttonde rad slår berättaren, Andrea, fast att »I wasn't raped until I was almost ten which is pretty good it seems when I ask around because many have been touched but are afraid to say« (M, 5). Med det är berättelsens fundamentala premiss fastlagd: Andrea är exemplet, men hennes fall talar för otaliga kvinnor. Ur retorisk synvinkel låter sig kapitlet läsas som ett paradexempel på ett väl genomfört argument: det börjar med en chocköppning (»Jag våldtogs inte förrän jag var nästan tio«) men lyckas likafullt med konststycket att gradvis öka intensiteten över de följande fem–sex sidorna som skildrar barnets fasa över att antastas; antar ett mindre feberaktigt tonläge över de följande fjorton sidorna som i stor utsträckning återger Andreas föreställning om Gud ur barnets perspektiv; för att kulminera genom att återgå till det sexuella övergreppet, som nu intensifieras genom att dubblas: till det fysiska övergrepp som Andrea utsatts för läggs det psykiska och moraliska övergrepp hon utsatts för av sina föräldrar när de ifrågasätter om någonting verkligen hände.

Denna dubbling av övergreppet visar sig genomgående associeras med våldtäkt i boken. I kapitel tre våldtas Andrea av sin älskares bästa vän medan älskaren vakar vid sin systers dödsbädd. Älskaren kommer tillbaka precis efter övergreppet, och berättar att hans syster är död: som tröst vill han att Andrea ska älska med honom. Då hon förstår att han inte skulle tro sin bästa vän om att begå en våldtäkt, tvingas hon för hans skull till fördubblat psykiskt lidande genom att låtsas njuta av deras samvaro när hon i själva verket känner sig djupt förnedrad. I kapitel fyra förgriper sig två fängelseläkare på henne efter att hon gripits vid en demonstration mot Vietnamkriget, men hon upplever än större smärta när hennes mor gör sig skyldig till ett moraliskt övergrepp på henne genom att hävda att hon borde låsas in som ett djur »for being a disgrace because of jail« (M, 73). I kapitel fem följer vi Andrea till Kreta, där hon försöker leva ut sin utopiska vision om fri kärlek och ohämmad sensualitet, vilken dock får en brutal ände när hennes grekiske älskare inte längre förmår tolerera situationen. Istället för att älska med henne på det sätt han brukat göra, säger han att han hädanefter ska ta henne på det sätt »he fucked whores and this was how he would fuck me from now on« (M, 97), vilket han strax gör. Också på detta fysiska övergrepp får Andrea utstå en psykisk förnedring: älskarens brutala övergrepp föder en lust inom henne efter dennes bästa vän, en »handsome fascist« (M, 98) hon tidigare föraktat: »I wait in my bed, I leave the front door open. I want the fascist; I want him bad. I am fresh-killed meat« (M, 99). Kapitel sex inskräpper mönstret med än större eftertryck. För att inte bli utsatt för en gruppvåldtäkt släpper Andrea, ensam i en slumkvart i New York, motvilligt in ledaren för det gäng som hotar henne. Under flera timmar våldtar han henne under knivhot. Inte förrän hon lyckas be en stor svart kille som knackar på dörren om hjälp lämnar gängledaren henne, men så fort han gått blir den svarte mannens ton en annan: »says I owe him and he fucks me and I say God You must stop him now but God don't stop him, God don't have no problem with this, God rides on the back of the man and I see Him there doing it and the man uses his teeth on me where men fuck« (M, 131); våldtäkten dubbleras alltså inte bara i rent fysisk bemärkelse, utan kommer också genom att associeras med Guds likgiltighet att få en moralisk och religiös dimension.

När Andrea i följande kapitel söker skydd från ytterligare övergrepp genom att lämna landet och gifta sig med en man i Europa är det bara för att finna att äktenskapet i praktiken sammanfaller med en institutionalisering av våldtäkten. I psykisk bemärkelse visar sig äktenskapet vara liktydigt med nazistiska dödsläger som Dachau och Birkenau, en antydan som

görs explicit i kapitel åtta när Andrea hävdar att hennes sanna ursprung, »where I came into existence as a sentient being, is Birkenau, sometimes called Auschwitz II or The Women's Camp« (M, 164). Väl tillbaka i New York börjar Andrea umgås med konstnärer och försöker se konsten som ett sätt att ge mening åt livet, men våldtas innan kapitlet är slut av en konstnär vars känslofulla konst förblir oförmögen att ge någon mening åt hennes erfarenhet av våldtäkten. I kapitel nio, slutligen, kulminerar det dubbla övergreppets logik när Andrea raggas upp en sympatisk brittisk taxichaufför, som väcker lust hos henne »to make real love, arduous, infatuated love touched by his grace« (M, 268), bara för att finna att begäret hos till synes hyggliga män som denne har perverterats av pornografin, och drömmen om verklig kärlek förvänds i ett mardrömslikt våldtäkts-scenario, där mannen förgriper sig på henne genom att tvinga henne att utföra oralsex efter Linda Lovelaces exempel i filmen *Deep Throat*.

Som ovanstående innehållssammanfattning ger vid handen är *Mercy* närmast att betrakta som en idéroman: Dworkin vill skildra våldtäktens realitet. I det sammanhanget är det dubbla övergreppets logik naturligtvis ideologiskt motiverat: att Andrea genomgående våldtas i såväl fysisk som psykisk bemärkelse innebär att hon blir en allegori över hur kvinnan i dagens samhälle inte bara är utsatt för ett sexuellt förtryck utan också för den diskursiva förnedringen som kommer av att hennes erfarenhet inte registreras, att hennes vittnesbörd ständigt ifrågasätts. Men det pekar också mot den kunskapsteoretiska grundbulten för Dworkins författarskap. Som vi sett ovan utgörs våldtäkten som Dworkin ser det inte bara av ett fysiskt utan också ett moraliskt övergrepp; så fullbordas till exempel övergreppet på den nioåriga Andrea genom det övergrepp på sanningen som föräldrarna gör sig skyldiga till genom att förringa hennes vittnesbörd. Denna tankefigur är central för Dworkin, och utgör grunden för den begreppsliga realism hon måste sägas företräda.¹⁶ I Dworkins värld bär varje individ på en upplevelse som per definition är sann, vilket innebär att individen inte företräder en singular utan en allmän sanning. Den levda erfarenheten kommer härigenom att överskrida ramarna för det individuella planet för att istället bli allomfattande. Utifrån ett sådant synsätt borde förstås varje kvinna rimligen erkännas som en instans av Kvinnan som sådan.

Vi står här inför den inre motsägelse som präglar Dworkins tänkande. Dworkins sanning är levd erfarenhet, och som sådan alltid individuell, men samtidigt, i kraft av sin sanning, av generell räckvidd. Ett sådant bejakande av individens privilegierade relation till sanningen kan emellertid bara upprätthållas under förutsättning att alla individer som faller under det generella begreppet Kvinna upplever samma sanning. För att

vidmakthålla tesen om individens erfarenhet som en otvivelaktig sanning, tvingas Dworkin därför förneka de erfarenheter som en mängd faktiska, individuella kvinnor kan vittna om: »I, the author, insist that I stand in for us, women« (P, 304). Härigenom kommer individen (i generell snarare än specifik betydelse) per automatik att fylla ut hela det diskursiva universumet, vilket får till följd att det antar formen av ett monologiskt system, i vilket bara en röst kommer till tals.¹⁷ Denna textens monologiska karaktär slår igenom i diskursen som sådan, trots att Andrea i tredje kapitlets början uttryckligen anspelar på Martin Bubers jag-du filosofi:

My name is Andrea. It means manhood or courage, from the ancient Greek. I found this in Paul Tillich, although I like Martin Buber better because I believe in pure love, I-Thou, love without boundaries or categories or conditions or making someone less than you are; not treating people like they are foreign or lower or things, I-It. Prejudice is I-It and hate is I-It and treating people like dirt is I-It. (35)

Den antydda dualismen får emellertid inget verkligt spelrum i romanen. I den mån Andrea alls öppnar för en dialog är det med Gud, Herren – att boken inleds med ett bibelord från Jesaja 54:7–8 talar sitt tydliga språk: »For a small moment have I forsaken thee; but with great mercies will I gather thee. In a little wrath I hid my face from thee for a moment; but with everlasting kindness will I have mercy on thee, saith the Lord thy Redeemer.« Tekniken känns igen från *Ice and Fire – Mercy* kan som helhet läsas som en invertering av det patriarkala ordet, och därigenom som ett avslöjande av dess bristfälliga sanningshalt. Kanske är det därför Andrea tenderar att skuldbelägga Gud, trots att hon genomgående tilltalar honom som »the God that doesn't exist« – som vore själva Guds icke-existens klandervärd. I vilket fall som helst innebär Guds frånvaro att det inte finns något verkligt Du att tilltala, och att Andrea som en konsekvens av detta förhållande tvingas inta båda polerna i den Buber-ska dialektiken, att hon måste bli »du« såväl som »jag« inom ramen för historien. Vilket bokstavligen sker vid ett flertal tillfällen. Redan på inledningskapitlets första sida glider förstapersonsberättandet över i den generaliserade varianten av engelskans andraperson, och kommer på så vis att antyda att Andreas prövningar är representativa för Kvinnan i allmänhet: »You get asked if anything happened and you say well yes he put his hand here and he rubbed me and he put his arm around my shoulder and he scared me and he followed me and he whispered something to me and then someone says but did anything happen. And you say, well, yes [...]«

(M, 5). Denna transformation av berättarens »I« till ett opersonligt »you« upprepas genom hela berättelsen, och är delvis att se som en konsekvens av romanens ambition att bli en kvinnlig »Song of Myself« där Andrea fyller hela världen: referenserna till Whitman återkommer boken igenom. Men den fulla betydelsen av pronomenskiiftena blir inte klar för oss om vi inte noterar att också Gud omnämns med två olika pronomen i boken, antingen som »He,« eller som »You.« Vidare bör man notera att bokens opersonliga »you« vid några tillfällen kommer anmärkningsvärt nära det religiösa tilltalet. För att se pronomenspelets funktion är det nödvändigt att citera ett längre exempel, som också på ett förtjänstfullt sätt ger en bild av berättelsens genomgående fokus på att skildra övergrepp i närbild. Vi hämtar det från kapitel sju, i vilket Andrea misshandlas av sin make:

He punches my breasts. He burns my breasts with a lit cigarette. He didn't need to hold me down no more. He could do what he wanted. He was punching me and burning me and I was wondering if he was going to fuck me, because then it would be over; did I want it? He was shouting at me, I never knew what. I was crying and screaming. I think he was crying too. I felt the burning. I saw the cigarette and I felt the burning and I got quiet, there was this incredible calm, it was as if all sound stopped. Everything continued – he was punching me and burning me; but there was this perfect quiet, a single second of absolute calm; and then I passed out. You see how kind the mind is. I just stopped existing. You go blank, it's dark, it's a deep, wonderful dark, blank, it's close to dying, you could be dead or maybe you are dead for a while and God lets you rest. You don't know anything and you don't have to feel anything; not the burns; not the punches; you don't feel none of it. I am grateful for every minute I cannot remember. I thank You, God, for every second of forgetfulness You have given me. (161–62)

De inledande raderna signalerar att maken blivit allsmäktig, lik Gud, om vilken vi redan hört att »God is the master of pain and He made it so you could love someone forever even if someone cut your heart open« (99). Som misshandeln fortsätter vinner emellertid Andrea en slags fristad i sin smärta, som konkretiseras i och med att hon förlorar medvetandet. Det signalerar samtidigt att maken, »he,« inte längre är allsmäktig, inte längre är Gud, en omständighet som genast slår igenom i form av ett pronomenskiifte: »You see how kind the mind is;« »You« syftar här naturligtvis främst på läsaren, men det involverar också författaren, som berättaren härmed befriar från uppgiften att sätta ord på smärtan. När »You« återkommer en mening senare (»You go blank«) är det istället det berättande

jaget som faller under dess extension; det skrivande jaget, författaren, är vid denna punkt närmast liktydig med den Gud som låter sitt narrativa alter ego vila i glömska av världen. Inom loppet av citatets avslutande tre meningar, ser vi slutligen hur ett operonligt »you« som står för ett generellt »jag« (»man«) rör sig över det specifika berättande jaget, för att slutligen återuppstå som Gud, men en Gud som inte längre är en antagonistisk »He« utan en inkännande andraperson. Transformationen möjliggörs med andra ord av en intimisering av gudsbegreppet, som härigenom kan bli ett med Andrea som Berättare, om inte med Andrea som karaktär. På så vis kommer berättarens jag att gå upp i det tilltalade duet, bli ett med det maskulina, våldsutövande subjekt som Gud fungerar som en generalisering för, varför denna sammansmältning inte, som man kanske kunde väntat sig, leder till en androgynisering av gudsbegreppet, utan snarare får till följd att våldet fortplantar sig: »it is very important for women to kill men« (M, 328).

Mercy är med andra ord utpräglat monologisk till sin karaktär: den låter bara en röst komma till tals. Märkligt nog är det, precis som i den pornografi romanen vill teckna en motbild till, den röst som stammar ur ögonblickets självtillräcklighet som Dworkin premierar, den röst som inte känner något utanför den intensiva känsla som lever i nuet, vare sig det är frågan om njutning, smärta, eller fasa.

En pornografisk estetik: *Woman Hating*

Med tanke på den monologism som vi visat på ovan, kan det först te sig märkligt att *Mercy* har två slutkapitel, till synes oförenliga med varandra. I det första bränner Andrea upp sig själv för att visa sin sympati med de kvinnor som utsätts för ett systematiskt övervåld i den pornografiska samhällsstruktur som befäster mannens överordning. I det andra vänder hon sin ångest utåt istället för inåt, tar karatelektioner och ser framför sig hur hon uppsöker män på gatan som hon dödar som hämnd. Det kan tyckas som om berättelsen ställer läsaren inför ett val: antingen blir man ett självförbrännande offer, eller också slår man aktivt tillbaka. De två alternativa slutet bär emellertid samma titel: »April 30, 1970 (Age 27)« – den dag Dworkin publicerade sin första bok, *Woman Hating*. Fastän de två slutet således kan tyckas ömsesidigt uteslutande, är de alltså båda att se som symboliska manifestationer av att Dworkin officiellt blir författare. Romanen repriserar således insikten från *Ice and Fire* men med större emfas: Att bli författare är liktydigt med att förintä sig själv som kvinna,

eftersom det patriarkala samhället genomsyras av en pornografisk mentalitet som gör det omöjligt för kvinnor att på en gång tala i egen sak och göra anspråk på att uttrycka sanningen. Kvinnan tycks alltså fångad i en paradox, lika ofrånkomlig som oupplöslig: antingen förintas hon kroppsligt genom det överväld hon utsätts för, eller också går hon andligen under, för att slå tillbaka mot överväldet är liktydigt med att uppge den kvinnliga identiteten och anta beteendet av en man. Men som vi sett är denna övertygelse om en radikal oförenlighet mellan författaridentitet och kvinnlig identitet inte alls önskad av Dworkin, utan tvärtom den tragedi som möjliggör hennes skrivande.

Denna paradox har sin grund i att Dworkin sin ihärdiga kritik av pornografin till trots inte är någon asket, utan snarare något av sexualromantiker: Det är, som hon ser det, just genom sexualiteten som vägen till ett jämlikt samhälle går. I *Intercourse* (1987), där Dworkin framställer den ökända och ofta missuppfattade tesen att samlaget som sådant är en bidragande orsak till kvinnans underordning i samhället, beskrivs också hur samlaget kan bli en plats för ett hudlöst utopiskt möte mellan individer som smälter samman och blir en:

Sometimes, the skin comes off in sex. The people merge, skinless. The body loses its boundaries. We are each in these separate bodies; and then, with someone and not with someone else, the skin dissolves altogether, and what touches is unspeakably, grotesquely visceral, not inside language or conceptualization, not inside time; raw, blood and fat and muscle and bone, unmediated by form or formal limits. There is no physical distance, no self-consciousness, nothing withdrawn or private or alienated, no existence outside physical touch. The skin collapses as a boundary – it has no meaning; time is gone – it too has no meaning; there is no outside. Instead, there is necessity, nothing else – being driven, physical immersion in each other but with no experience of »each other« as separate entities coming together. There is only touch, no boundaries; there is only the nameless experience of physical contact, which is life; there is no solace, except in this contact; without it, there is unbearable physical pain, absolute, not lessened by distraction, unreached by normalcy – nearly an amputation, the skin hacked off, slashed open; violent hurt. (I, 24–25)

Dworkins syn på den sexuella akten rymmer alltså ett avgjort utopiskt moment: i det sexuella mötet kan två bli en i ett ögonblick av absolut närvaro, bortom tiden och språket. Symptomatiskt nog anförs denna kult av ögonblicket som ett rättfärdigande av den promiskuösa livsstil som And-

rea anlägger på Kreta: »It's not a matter of being faithful; I don't have the words or categories. It's being too alive to stop and living in the minute absolutely without a second thought because now is true. Everything I feel I feel absolutely« (M, 80–81). Sann sexuell njutning är detsamma som ögonblickets sanning.

Detta utopiska drag i Dworkins tänkande framgår särskilt tydligt i hennes förstlingsverk, där hon utförligt citerar den Artaud-inspirerade skådespelaren och regissören Julian Becks *The Life of the Theatre* (1972):

We are a feelingless people. If we could really feel, the pain would be so great that we would stop all the suffering. [...] If we could really feel it in the bowels, the groin, in the throat, in the breast, we would go into the streets and stop the war, stop slavery, stop the prisons, stop the killings, stop destruction. [...]

When we feel, we will feel the emergency: when we feel the emergency, we will act: when we act, we will change the world.¹⁸

Som passager som ovanstående gör klart, tänker sig Beck att det råder en direkt korrespondens mellan känslor och handling: att känna, att verkligen känna, är liktydigt med att översätta känslan till handling. Utifrån en sådan syn på relationen mellan konst och revolutionär praktik är det uppenbart att författarens uppgift måste bestå i att genom sitt skrivande frammana känslor som möjliggör direkt handling, det vill säga känslor som främjar aktion snarare än reflektion. För även om litteraturen regelmässigt får läsare att känna, är det mycket få känslor som är så glasklara att det ens vore möjligt att genast omsätta dem i handling. I själva verket finns det bara ett diskursivt modus som regelmässigt närmar sig en sådan transparens, och det är, givetvis, pornografin.

Vilket mycket väl kan vara ett av huvudskälen till att pornografin snabbt utkristalliserar sig som Dworkins främsta angreppsmål: Pornografin äger just de egenskaper hon värderar i litteraturen, men förvanskar dem genom att befrämja objektivering snarare än subjektivering, isolering snarare än gemenskap. Det är därför egentligen inte alls förvånande att Dworkins skrifter kan ses som ett slags inverterad pornografi, eller att hennes sätt att skriva i stor utsträckning kan sägas vara parallellt med den pornografi hon med så illa dold förtjusning tar avstånd från. Dworkins retorik syftar genomgående till att frammana närvaron av de vidriga övergrepp hon manar till motstånd mot, varför hennes referat av pornografiska texter ofta lever sig in i det diskursiva nu hon beskriver, i syfte att

tvunga läsaren att genomleva det sexuella övergreppets fasa med närmast naturalistisk detaljskärpa:

Bart has a huge, meaty erection. Bart pushes and pushes and pushes in. She realizes with terror that Bart's cock is not even nearly in her yet. He keeps going in farther and farther. It is like a crucifixion, »the nail pounding into her . . . defiling her asshole.« Then she starts to get excited and like it. She screams, fuck me, fuck me, fuck me, hurt me, fuck my ass my lover. Robert Grey fucks harder. Angela makes Kelly eat her cunt while the two men are fucking Kelly. Bart cums. Kelly cums and cums and cums. Her cumming makes the two men hard again. The four continue their lusty, wild abandonment. (P, 215; uteslutning i originalet.)¹⁹

58

Att Dworkin frångår det akademiska, distanserade tonläget kommer sig förstas av hennes insikt att den pornografiska diskursen aldrig är distanserad, att den ständigt söker förverkliga sig själv i nuet: pornografin vill bli handling, den vill inte berätta någonting om hur världen är beskaffad för oss, utan önskar träda in i verkligheten genom att för några ögonblick suddas ut gränsen mellan fiktiv diskurs och levd historisk verklighet. Det är av den anledningen som Dworkin, tillsammans med Catherine MacKinnon, propagerat för föreställningen att pornografi utgör en direkt orsak till sexuella övergrepp.²⁰ Det är emellertid en påfallande naiv syn; och att Dworkin inte vidare reflekterat över *på vilket sätt* pornografin suddas ut gränsen mellan fiktion och verklighet torde också vara en av huvudanledningarna till att hon i sitt eget skrivande kommer att reproducera den pornografiska intensitet hon uttryckligen säger sig vilja fördöma.

Det som utmärker pornografin är nämligen inte endast dess fokus på sexuell aktivitet, utan framför allt att den söker involvera läsaren/konsumenten i ögonblickets närvaro så direkt att detta ögonblick kommer att framstå som självtillräckligt: pornografin syftar till den masturbatoriska extas genom vilken gränsen mellan liv och fiktiv diskurs för ett ögonblick suddas ut genom att läsaren eller åskådaren går upp så totalt i fiktionen att en rent fysisk reaktion utlöses. Och det är en helt igenom parallell form av engagemang som Dworkin söker frammana med sina texter. Tanken bakom detta förfarande framgår av efterordet till *Woman Hating*, i vilket Dworkin beklagar att förläggaren vägrat publicera boken som hon skrivit den, utan stora bokstäver och avvikande interpunktion. Som hon ser det, förklarar hon, medför denna omständighet att där ofrånkomligen uppstår ett avstånd mellan bokens revolutionära innehåll, och läsarens upplevelse av detta innehåll:

very few ideas are more powerful than the mechanisms for defusing them. standard form – punctuation, typography, then on to academic organization, the rigid ritualistic formulation of ideas etc. – is the actual distance between the individual (certainly the intellectual individual) and the ideas in a book.

standard form is the distance.

one can be excited *about* ideas without changing at all. one can think *about* ideas, talk *about* ideas, without changing at all. people are willing to think about many things. what people refuse to do, or are not permitted to do, or resist doing, is to change the way they think. (WH, 202)

Dworkin är ute efter ett fysiskt snarare än intellektuellt gensvar, och vill av den anledningen överbrygga avståndet mellan läsare och text. Därför uttrycker redan denna tidiga text ett förakt för de akademiker som läser in böcker »in a tangled web of mindfuck and abstraction« under föreställningen att »there are ideas, then art, then somewhere else, unrelated, life« (WH, 24). Och därför är en författaridentitet för Dworkin liktydig med en förmåga att direktkommunicera. »It means telling the truth. It means being incorruptible. It means not being afraid, and never lying«. (WH, 25) Således bör en författares ord idealt inte vara tvungna att ta omvägen över kritisk reflektion, som bara kan innebära att de kommer att prövas mot en uppsättning normer som genererats genom vanan. Istället ser Dworkin konsten som ett utopiskt rum i vilket avståndet mellan idéerna och den fenomenella erfarenheten av dessa är upphävd, ett rum i vilket det inte längre är möjligt att tala *om* idéer, utan varje yttrande utgör en idé, vars mottagande automatiskt leder till handling, till skapandet av »a world – a community on this planet – where instead of lying to survive, we can tell the truth and flourish« (WH, 203).

Den pornografiska sanningen

Som vi sett tillåts endast en röst tala i Dworkins författarskap: sanningens röst, den röst som lever i den ögonblickliga erfarenheten och därför inte kan förändras, bara upprepas. Som direkt följd härav kommer diskursen att pornografiseras, att framstå som på en gång singular och universell. Möjligen gör detta Dworkins romaner sämre, betraktade som litteratur. Men det innebär också att de visar oss något högst väsentligt om pornografins beskaffenhet, något som visserligen egentligen är föga förvånande, men som sällan nämns i diskussionen kring porrens väsen: pornografin är ett monologiskt system, en form av diskursivitet som bara låter en röst

komma till tals. För sanningens röst är ögonblicklig: i den stund sanningen talar finns inget utrymme för tvivel, för den tveksamhet som kommer av att leva i historien snarare än i ögonblicket. Dworkin tar uttryckligen avstånd från pornografin, men eftersom också hennes författarskap som vi sett drivs av en apoteosering av ögonblicket, kan hon inte erbjuda ett verkligt alternativ till den pornografiska diskursen utan är istället hänvisad till att söka övertrumfa den:

I'd like to take what I know and just hand it over. But there is always a problem, for a woman: being believed. [...] My only chance to be believed is to find a way of writing bolder and stronger than woman hating itself – smarter, deeper, colder. This might mean that I would have to write a prose more terrifying than rape, more abject than torture, more insistent and destabilizing than battery, more desolate than prostitution, more invasive than incest, more filled with threat and aggression than pornography. [...] Yes, okay, I will. Yes, okay: I did. In retrospect, that is just what I did: in *Mercy and Intercourse* and *Pornography: Men Possessing Women* and *Ice and Fire*. (LD, 16–17)

Det betyder naturligtvis inte att Dworkins böcker kan likställas med det vi i dagligt tal kallar pornografi – att man, som Gilbert påpekar, kan klassificera Dworkins böcker som pornografi utifrån de kriterier hon själv ställt upp innebär inte att de skulle falla den generelle pornografikonsumenten i smaken, utan visar snarare på hur svårt det är att uppställa allmänna kriterier för vad som är och vad som inte är pornografi. För att förstå pornografins egenart – dess märkliga blandning av sanning och falskhet – räcker det nämligen inte med att ta hänsyn till diskursen som sådan; man måste också betänka hur pornografin vanligtvis läses, och hur den pornografiska diskursen *vill* bli läst. Pornografi syftar inte till ett intellektuellt, utan ett fysiskt gensvar; att genren uppnår sitt syfte framgår tydligt av att den oftast används som underlag för onani. För den onanerande läsaren eller betraktaren är den pornografiska diskursen inte en diskurs som säger något om världen: den är en alternativ värld som läsaren har privilegiet att leva sig in i. Att läsa är – åtminstone inom ramen för en disciplin som litteraturvetenskapen – vanligtvis liktydigt med att tillskriva texten mening; läsarens uppgift kan så sett sägas bestå i att producera textens mening. Men den onanerande läsare som pornografin tenderar att frambringa har inget som helst intresse av att producera textens mening genom någon form av estetisk eller intellektuell reflektion, utan söker tvärtom reducera textens meningspotential till den egna kroppens njutning. Visst

kan man tolka pornografi, men en sådan hermeneutisk läsart är oförenlig med den masturbatoriska läsning genom vilken den onanerande individen möter den pornografiska diskursen. Så fort man börjar reflektera över innebörden i en bild eller en filmisk sekvens, börjar man översätta en rent fysisk reaktion till en intellektuell process, och kommer på så sätt att så att säga ställa medvetandet i vägen för kroppen. Onani är ett sätt att förhindra att den typen av översättning av en kroppslig reaktion till en mental process kommer till stånd. Förvisso är onani lika mycket ett psykiskt fenomen som ett fysiskt, men det är också en aktivitet där allting som äger rum mentalt genast omsätts i ett fysiskt handlande. Istället för att producera textens mening, syftar den masturbatoriska läsarten således till att konsumera denna, vilket leder till att gränsen mellan fiktiv diskurs och historisk verklighet bokstavligen upplöses. Medan den litterära diskursen i gemen söker få läsaren att känna för, och kanske också identifiera sig med, de karaktärer den framställer, söker pornografin få sin läsare att identifiera sig *med diskursen som sådan*: den vill få läsaren att handla på ett sådant sätt att handlandet svarar mot den verklighet som framställs i diskursen, snarare än mot det sätt den extradiskursiva situationen är beskaffad. Så sett är det utmärkande för pornografin inte så mycket en viss typ av innehåll, utan den typ av läsning den syftar till att frambringa. Pornografi är med andra ord väsentligen att betrakta som beteckningen på en viss typ av relation mellan läsare och diskurs, en relation i vilken diskursen tar läsaren i bruk snarare än tvärtom.

Och det är just en sådan relation Dworkins skrifter söker etablera. Hennes texter syftar som vi sett inte till eftertanke, utan vill istället frammana en så fruktansvärd närvaro att läsaren *tvings* förändra det sätt på vilket hon tänker: »people are willing to think about many things. what people refuse to do, or are not permitted to do, or resist doing, is to change the way they think.« Det är i denna bemärkelse som också Dworkins texter är pornografiska: de syftar, precis som den pornografiska diskursen, till att överbrygga »the actual distance between the individual [...] and the ideas in a book« (WH, 202). Men just för att hennes skrivande så tydligt frilägger det imperativ som stammar ur det diskursiva nuet kommer Dworkin paradoxalt nog att ge en betydligt sannare bild av pornografins väsen än den som förmedlas av studier som anlägger ett mer distanserat, akademiskt perspektiv.²¹ Som Dworkin alldeles riktigt insisterar på, handlar pornografi inte främst om sexualitet, utan om makt. Däremot bedrar hon sig när hon, likt flertalet skribenter som skriver om pornografi, antar att den makt det är frågan om med nödvändighet stammar ur könsskillnaden; redan det faktum att pornografi inte är en uteslutande

heterosexuell företeelse utan förekommer flitigt också i homo- och transsexuella varianter visar med eftertryck att ett sådant synsätt är otillbörligt reduktionistiskt. Visst inbegriper maktproblematiken i pornografi relationen mellan könen, men det är ett misstag att inbilla sig att en analys av könsrelationen skulle kunna leda till en uttömmande beskrivning av pornografins maktproblematik. Den objektifiering av den åtrådda kroppen som är ett så påfallande drag i den pornografiska diskursen är inte en produkt av ojämlikheten mellan könen, utan av den egenartade intentionala struktur som utmärker pornografin som läsart. Att närma sig pornografin utifrån föreställningen att den primärt handlar om mannens makt över kvinnan är kort sagt att göra sig blind för det faktum att denna maktrelation bara kan förstås om vi först är villiga att studera pornografin som ett uttryck för diskursens makt över läsaren.

För det är framförallt i denna djupare bemärkelse som pornografin i tilltagande utsträckning kommit att genomsyra vår samtid. Den iögonfallande pornografisering av medier och reklam som man ibland talar om, är i sig bara en aspekt av hur pornografin som läsart gör sig gällande på fler och fler områden av samtiden.²² Ovan har jag talat om onanin som en läsart i vilken mening inte produceras utan snarare konsumeras; men onani är naturligtvis inte den enda form av interaktivitet som äger en sådan anti-hermeneutisk karaktär. Tvärtom kan en sådan spåras till varje form av läsning där interaktionen med mediet tar sig uttryck i ett direkt agerande snarare än ett intellektuellt reflekterande: datorspelarens handhavande av sin joy-stick; tv-tittarens zappande från en kanal till en annan; konsumenten som inte för ett ögonblick tror att den bild reklamen ger av den eller den produkten är sann, men likafullt förstår att klä sig i märkeskläder; alla vittnar om hur en läsart som syftar till en förståelse av världen i allt högre grad kommit att kompletteras, eller rent av ersättas, av en läsart som bejaktar det diskursiva nu som uppmanar läsaren att ge sig hän till fiktionen, som vore fiktionen inte en bild av verkligheten utan en verklighet i egen rätt.

Att detta pornografiska imperativ går igen i Dworkins skrifter säger något om hur svårt det är att frammana en utopi som inte genast reproducerar det dilemma den vill undfly. Men hennes författarskap ger också en antydning om att utopins viktigaste funktion kanske inte står att söka i dess förmåga att formulera ett hållbart alternativ till den förhandenvarande verkligheten, utan tvärtom i dess oförmåga att infria sin vision om en annan värld. För det är just i kraft av sitt misslyckande som Dworkins böcker förmår berätta för oss om pornografins sanning; i kraft av att de inte lyckas i sitt uppsåt att underkasta oss diskursens imperativ: Förfasas!

Reagera! Protestera! Dworkin vill, liksom den pornografiska diskurs hon kritiserar, framställa sanningen som något som är diskursivt närvarande, snarare än något som skapas genom läsarens möte med diskursen. Lyckligtvis är hennes texter tillräckligt skeva för att berätta historien om sina egna förutsättningar för den läsare som väljer att möta textens bokstav, snarare än det budskap Dworkin vill räcka över, som vore det en gåva författaren sträckte över till oss utan mellanhänder. Den skevheten punkterar Dworkins anspråk som sanningsägare, men den är nyckeln till hennes angelägenhet som författare.

Noter

- 1 Psykoanalytikern Robert J. Stoller, vars böcker utgör en omistlig ingång till pornografins produktionsled, hävdar insiktsfullt att »Everything but the erection and ejaculation is simulated in porn, and even that display is surrounded by hokum;« se *Porn: Myths for the Twentieth Century* (New Haven: Yale UP, 1991), s. 223, samt *Coming Attractions: The Making of an X-Rated Video* (New Haven: Yale UP, 1996). De billiga trick som filmandet av ejakulationen inbegriper kan man läsa mer om hos John R. Burger, *One-Handed Histories: The Eroto-Politics of Gay Male Video Pornography* (New York: Haworth Press, 1995), s. 77. Att porrens konsument i allmänhet är fullt på det klara med dess fantasmatiske karaktär bekräftas i David Loftus, *Watching Sex: How Men Really Respond to Pornography* (Thunder's Mouth Press, 2002). Se också Richard Dyer, »Idol Thoughts: Orgasm and Self-reflexivity in Gay Pornography,« i *The Visual Culture Reader*, red. Nicholas Mirzoeff (London: Routledge, 1998), s. 504–15, som inte bara framhåller pornografins iscensatta karaktär, utan också poängterar att denna mycket väl kan förhöja snarare än förta åskådarens upphetsning, något som tycks bekräftas av den så kallade gonzoporrens framgångar, i vilken aktörerna ständigt visar sig medvetna om kamerans närvaro; se Isabel Tang, *Pornography: The Secret History of Civilization*, med en introduktion av Fenton Bailey (London: Channel 4 Books, 1999). Gonzogenrens genomslag pekar vidare på den inre släktskapen mellan pornografen och reality-TV i alla dess former.
- 2 Catherine A. MacKinnon, *Feminism Unmodified: Discourses on Life and Law* (Cambridge: Harvard UP, 1987), s. 149.
- 3 Hos Susanne Kappeler blir angreppet på fiktionen explicit: »What feminist analysis identifies as the pornographic structure of representation [...] is a commonplace of art and literature as well as of conventional pornography;« se »Pornography: The Representation of Power,« i Catherine Itzin (red.), *Pornography: Women, Violence and Civil Liberties* (New York: Oxford UP, 1992), s. 88–101, 94; samt *The Pornography of Representation* (Cambridge: Polity Press, 1986).
- 4 Andrea Dworkin, »The Lie,« [1979] i *Letters from a War Zone: Writings, 1976–1987* (New York: E. P. Dutton, 1988), s. 11; citeras härnäst i brödtexten som WZ. Hänvisningar till Dworkins övriga böcker ges i brödtexten med bokstavförkortning enligt följande: *Woman Hating: A Radical Look at Sexuality* (New York: E. P. Dutton, 1974), WH; *Pornography: Men Possessing Women* (London: Women's Press, 1979), P; *Ice and*

- Fire: A Novel* (London: Secker and Warburg, 1986), IF; *Intercourse* (London: Secker and Warburg, 1987), J; *Mercy: A Novel* (Four Walls Eight Windows, 1992), M; *Life and Death: Unapologetic Writings on the Continuing War Against Women* (New York: The Free Press, 1997), LD; *Heartbreak: The Political Memoir of a Feminist Militant* (New York: Basic Books, 2002), H.
- 5 Inte minst ur feministiskt perspektiv har kritiken mot Dworkin ofta varit hård, bland annat för att hennes kritik tycks spela konservativa, sexualfientliga krafter som den amerikanska kristna högern i händerna. Många har också noterat att den feministiska insikten att ojämlikheten mellan könen är strukturellt betingad, hos Dworkin liksom hos Catherine MacKinnon tas »to the point of denying that consent is a real possibility for women,« vilket skulle innebära att kvinnor saknar verklig möjlighet att göra någonting åt sin situation; se Kate Ellis, »I'm Black and Blue from the Rolling Stones and I'm Not Sure How I Feel About It: Pornography and the Feminist Imagination,« i Kate Ellis, Beth Jaker, Nan D. Hunter, Barbara O'Dair, Abby Tallmer (red.), *Caught Looking: Feminism, Pornography & Censorship* (Seattle: Real Comet Press, 1988), s. 38–47, 44; samt Mandy Merck, »Bedroom Horror: The Fatal Attraction of *Intercourse*,« *Feminist Review* (1988): s. 89–103, 101 f.
 - 6 Så kläs exempelvis myten om snuff-filmen av i David Kerekes och David Slater, *Killing for Culture: An Illustrated History of Death Film from Mondo to Snuff* (London: Creation, 1994), medan Marcia Pally i *Sex and Sensibility: Reflections on Forbidden Mirrors and the Will to Censor* (Hopewell: Ecco Press, 1994) underkastar de undersökningar som påstås bekräfta pornografins skadlighet en kritisk granskning som visar på deras bristande vetenskaplighet.
 - 7 Se Linda Williams, *Hardcore: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible* (Berkeley: University of California Press, 1989).
 - 8 Så har till exempel Merck, a.a., påtalat att »Dworkin's circular account of causation, in which intercourse constructs male power and male power constructs intercourse,« leder till att »history evaporates, leaving us in an immutable present of male oppression«, s. 101. Också Linda S. Kauffman betonar den ahistoriska karaktär Dworkins kritik har, och pekar på dess »faulty cause-and-effect logic: porn is responsible for all the varieties of exploitation women have endured throughout history;« se *Bad Girls and Sick Boys: Fantasies in Contemporary Art and Culture* (Berkeley: University of California Press, 1998), s. 231.
 - 9 Martha C. Nussbaum, »Equity and Mercy,« *Philosophy and Public Affairs* 22:2 (1993): s. 83–125, 124.
 - 10 På en webbsida (<http://www.offmsg.connectfree.co.uk/dworkin/adintro.htm>) spaltas Dworkins biografi upp och de som känner till fakta i målet uppmanas att höra av sig, just av denna anledning. Det är överhuvudtaget iögonfallande hur Dworkins provokativa ståndpunkter får ett genomslag på nätet i långt större utsträckning än i akademiska fora som tidskrifter och böcker. För en synnerligen nedlåtande nekrolog som avfärdar Dworkin utifrån en läsning av hennes självbiografiska skiss, se: David A. Roberts, »A Post-Mortem Analysis of Andrea Dworkin,« <http://www.ifeminists.net/introduction/editorials/2005/0427droberts.html>. För en liknande vidräkning på svenska, se »Andrea Dworkin är död« av signaturen »Louise« på: <http://www.louise.com/node/627#i1114036059>.
 - 11 Att Dworkins uppgifter om omständigheterna i fängelset rönste stor uppmärksamhet bekräftas av att de citeras i Sara Harris, *Hellhole: The Shocking Story of the Inmates and Life in the New York City House of Detention for Women* (New York: E.P. Dutton, 1967).

- 12 Catherine Bennett, »Doubts about Dworkin,« *Guardian* 8 June, 2000. För liknande skeptiska redogörelser, se Susie Bright, »The Baffling Case of Andrea Dworkin,« : <http://www.susibright.com/sexpert/dworkin.html>; och Julia Gracen, »Andrea Dworkin in Agony,« *Salon* September 20, 2000.
- 13 Betecknande nog följs *Ice and Fire* av *Intercourse* i Dworkins produktion; se not 4 ovan.
- 14 Harriet Gilbert, »So Long as it's not Sex and Violence: Andrea Dworkin's *Mercy*,« i Lynne Segal, och Mary McIntosh (red.), *Sex Exposed: Sexuality and the Pornography Debate* (London: Virago, 1992), s. 216–229, 216. Gilberts resonemang vinner stöd hos James Lindgren, »Defining Pornography,« *University of Pennsylvania Law Review* 141:4 (1993): s. 1153–1275, som rapporterar att 63 procent av deltagarna i en undersökning vid University of Pennsylvania fann ett utdrag ur *Mercy* pornografiskt utifrån de kriterier som Dworkin och MacKinnon själva utarbetat (s. 1215). Se också Judith Butler, »The Force of Fantasy: Feminism, Mapplethorpe, and Discursive Excess« i *The Judith Butler Reader*, red. Dara Salih med Judith Butler (Oxford: Blackwell, 2004), s. 183–203, som ställer sig frågan om det alls är möjligt »to do the kind of reading that Dworkin does, that involves a retelling and repetition of the pornographic scene without making use of precisely the variable identifications that the pornographic fantasy itself occasions?« (s. 194). Butlers genomgående tes – att pornografin i själva verket är en produkt av förbudet mot pornografi – är emellertid lika a-historisk som Dworkins syn på pornografin som roten till den patriarkala könsordningen, och hjälper oss inte att komma till företeelsens kärna.
- 15 Vid sidan av romanerna presenteras Dworkins biografi i LD samt H.
- 16 Också Butler, a.a., tar i sin kritik av den anti-pornografiska feminism som förespråkar någon form av censur av pornografiska diskurser sikte på dess outtalade begreppsliga realism. Synen på den pornografiska representationen som en skadande handling »relies upon a representational realism that conflates the signified of fantasy with with its (impossible) referent and construes 'depiction' as an injurious act« (s. 185).
- 17 Jfr. Nussbaum, »Equity and *Mercy*,« som menar att romanformen som sådan i grunden är konstruerad så att berättelsen kommer att ge uttryck för barmhärtighet. Enligt Nussbaum är emellertid Dworkins roman i själva verket en anti-roman, då den inte ger uttryck för någon annans synvinkel än berättarens: »We are refused perception of the particular, for, as in the male pornography that Dworkin's activism opposes, her male characters are not particulars, but generic objects« (s. 122). Också Roz Kaveney, »Dworkin's *Mercy*,« *Feminist Review* 38 (1991): s. 79–85, finner boken misslyckad, framförallt på grund av dess solipsistiska karaktär (s. 84). För en läsning som bestrids Nussbaums, se Marisa Anne Pagnattaro, »The Importance of Andrea Dworkin's *Mercy*: Mitigating Circumstances and Narrative Jurisprudence,« *Frontiers: A Journal of Women Studies* 19 (1998): s. 147–166. Se också Rosa A. Eberly, »Andrea Dworkin's *Mercy*: Pain, Ad Personam, and Silence in the 'War Zone,'« *Pre/Text* 14 (1995): s. 273–304, omtryckt i *Citizen Critics: Literary Public Spheres* (Urbana: University of Illinois Press, 2000), som försöker förklara det ringa massmediala intresset för romanen med att Dworkins egen retorik inbjuder till att man fokuserar på hennes person snarare än det hon försöker säga.
- 18 Julian Beck, *The Life of the Theatre* (San Fransisco: City Lights, 1972). Citerat efter WH, 91.
- 19 Dworkin parafraaserar *Black Fashion Model*; ingen författare eller förlagsort anges.
- 20 Se Catherine A. MacKinnon, och Andrea Dworkin (red.), *In Harm's Way: The Pornography Civil Rights Hearings* (Cambridge: Harvard UP, 1997).

- 21 Främst bland dessa står fortfarande Williams, a.a. Men se också Bernard Arcand, *The Jaguar and the Anteater: Pornography Degree Zero*, öv. Wayne Grady (London: Verso, 1993); Alison Assiter, och Avedon Carol, *Bad Girls & Dirty Pictures: The Challenge to Reclaim Feminism* (London: Pluto Press, 1993); Drucilla Cornell (red.), *Feminism and Pornography* (Oxford: Oxford UP, 2000); Gary Day och Clive Bloom (red.), *Perspectives on Pornography: Sexuality in Film and Literature* (New York: St. Martin's Press, 1988); Kate Ellis, Beth Jaker, Nan D. Hunter, Barbara O'Dair, och Abby Tallmer, *Caught Looking: Feminism, Pornography & Censorship* (Seattle: Real Comet Press, 1988) Berkeley Kaite, *Pornography and Difference* (Bloomington: Indiana UP, 1995); Peter Michelson, *Speaking the Unspeakable: A Poetics of Obscenity* (Albany: State University of New York Press, 1993); samt Laurence O'Toole, *Pornocopia: Porn, Sex, Technology and Desire*, andra reviderade upplagan (London: Serpent's Tail, 1999).

Bland böcker som i högre grad uppmärksammar pornografins historia intar Walter Kendrick *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture* (New York: Viking, 1987), som spårar uppkomsten av pornografi som begrepp till mitten av 1800-talet, en central plats. Viktiga är också David Foxon, *Libertine Literature in England 1660–1745* (New York: University Books, 1965); Lynn Hunt (red.), *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500–1800* (New York: Zone Books, 1993); samt Ian Frederick Moulton, *Before Pornography: Erotic Writing in Early Modern England* (Oxford: Oxford University Press, 2000). Roger Thompsons *Unfit for Modest Ears: A Study of Pornographic, Obscene and Bawdy Works Written or Published in England in the Second Half of the Seventeenth Century* (London: Macmillan, 1979), Peter Wagners *Eros Revived: Erotica of the Enlightenment in England and America* (London: Secker & Warburg, 1988), och Allison Peases *Modernism, Mass Culture, and the Aesthetics of Obscenity* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000) bör också nämnas i sammanhanget. En bredare, mer populär översikt av pornografins historia ges i Isabel Tang, *Pornography: The Secret History of Civilization*, inledning av Fenton Bailey (London: Channel 4 Books, 1999); H. Montgomery Hydes *A History of Pornography* (London: Heinemann, 1964), känns idag föråldrad. Däremot är Steven Marcus närläsningar av viktoriansk pornografi, *The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England*, 2nd ed. (New York: New American Library, 1974 [1966]) fortfarande berikande, och äger liksom Jean Marie Goulemouts *Forbidden Texts: Erotic Literature and Its Readers in Eighteenth-Century France*, öv. James Simpson (Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1994) relevans för en förståelse av pornografien som sådan.

Litteraturen om pornografi på svenska är relativt blygsam, och lägger i allmänhet inte till mycket till den internationella debatten. Mattias Anderssons *Porr: en bästsäljande historia* (Stockholm: Prisma, 2005) utgör dock ett förtjänstfullt om något ensidigt försök att göra upp med många av myterna kring pornografien. Av större teoretisk tyngd finner man inom det nordiska språkområdet också Rune Gade, *Staser. Teorier om det fotografiske billedes ontologiske status & Det pornografiske tableau* (Århus: Passepartout, 1997), som i det pornografiska fotografiet vill se paradigmet för fotografien som sådan.

- 22 Rikhaltiga exempel på denna pornografisering av det offentliga rummet ges i Brian McNair, *Mediated Sex: Pornography and Postmodern Culture* (London: Arnold, 1996); samt densammes *Striptease Culture: Sex, Media and the Democratization of Desire* (London: Routledge, 2002). Samma tendens analyseras förtjänstfullt av Anja Hirdman i *Tilltalande bilder. Genus, sexualitet och publiksyn i Veckorevyn och Fib aktuellt* (Stockholm: Atlas, 2001).

Eva Borgström

Erotisk språkförbistring

Om queera läckage i Mathilda Roos 1880-talsromaner

Mathilda Roos (1852–1908) var på sin tid en välkänd författare. Många av hennes böcker kom ut i flera upplagor och en stor del av dem översattes till ett eller flera andra språk. Hon publicerade ett 20-tal romaner, novellsamlingar och längre prosaberättelser av olika slag. Dessutom skrev hon berättelser för barn, pamfletter i religiösa och sociala ämnen och medverkade flitigt i litterära kalendrar och tidskrifter. Hon var kort sagt både produktiv och framgångsrik.¹

67

Mathilda Roos började sin litterära bana som realist i åttitalets anda. De tidiga texterna har drag som är typiska för tidens tendenslitteratur.² Hon skrev träffsäkert både om livet i societetens salonger och om sociala orättvisor av olika slag. Hon skrev om sexuell dubbelmoral, om klass- och kvinnoförtryck och ibland om desperata upprorshandlingar. Hon skildrade farliga, smutsiga arbetsplatser och skrev om arbetarmöten och strejker. Hon skrev om växtelefonisternas stressiga arbete och om hjälpmadamernas illa lönade slit i överklasshemmen.

Så långt tidigare forskning.³ Mindre känt är att hon påfallande ofta skrev om erotiskt begär mellan kvinnor, ibland så att det rymdes inom dekorum, andra gånger så explicit att hon faktiskt ådrog sig offentlig kritik. Det är detta som är den här uppsatsens fokus.

Mathilda Roos debuterade 1881 med romanen *Marianne* och samma år gick *Höststormar* som följetong i *Stockholms dagblad*.⁴ Den publicerades i bokform några år senare. Med dessa båda verk hade hon skaffat sig en plats i det litterära Stockholm.⁵ Men hennes kanske mest uppmärksammade bok blev den sista, romanen *Hvit ljun* (1907). Den handlar om småskolelärarynnornas usla arbetsvillkor och sociala utsatthet i fattig glesbygd. Här skildras bland annat en våldtäkt, ett i tidens litteratur vågat motiv.

Förtryck och lidande är återkommande motiv, men som bäst är Mathilda Roos när hon skildrar livet i salongerna. Repliker, rörelser, blickar och sidokommentarer. Maten, kläderna och intrigerna – allt skildras med liv

och skärpa. Berättaren har blick både för salongens lockelser och dess trista ytlighet. Författarskapet rymmer också pregnanta bilder från fattiga hem. *Genom skuggor* (1891) ger en rundmålning av livet för vanligt folk på sågverk, i gruvor och järnverk. Här skildras hyggen, kolmilor och brädgårdar. Vi får se hur timret försar fram i älvarna och hur fraktbåtarna lägger till i hamnen. Romanen berättar om utpinade mödrar i barnrika familjer, om dragiga bostäder, om hökare som berikar sig på de fattigas bekostnad och om hur godtemplare, pietister, fritänkare och socialister slåss om själarna i Norrland.

Relationen mellan könen var på åttitalet ett centralt tema hos Roos, helt i takt med tidens trend. Efter en andlig kris vid åttitalets slut vidgades perspektivet och det samhällseliga engagemanget fördjupades till ett slags kristen socialism. Det har sagts att Roos texter därefter fick karaktär av uppbyggelselitteratur utan konstnärligt värde,⁶ men förändringen är av andligt snarare än av estetiskt slag. Själv uppfattade Roos den senare delen av författarskapet som den väsentliga.⁷

Mathilda Roos var engagerad i kvinnofrågor livet ut och skrev inte mindre än tre debattskrifter riktade mot Ellen Keys i hennes ögon ytterst reaktionära idéer.⁸ Hon försvarade kvinnors yrkesarbete, samtidigt som hon kritiserade de usla arbetsvillkoren. Hon hade ingenting till övers för Keys idéer om heterosexualiteten, gärna i utomäktenskaplig form, som en slags frälsningsväg och hon var inte imponerad av evolutionismens biologiska förklaringar på sociala problem. Den rådande dubbelmoralen kunde inte förklaras med biologiska könsskillnader ansåg hon: »Den är en *maktfråga* rätt och slätt.»⁹

I dessa debattskrifter skrev Roos aldrig om kärlek mellan kvinnor, även om hon kanske hade ett och annat att säga i ämnet. Begripligt nog. Det hade knappast varit möjligt att på sakprosa uttala sig i frågan på ett nyanserat sätt. Särskilt inte för en kvinna. Men hon skrev desto mer om det i de skönlitterära texterna.

Detta märks inte alltid vid en första anblick. Ytligt sett bekräftas heteronormen i den meningen att relationen mellan en man och en kvinna vanligen står i centrum, men det sker sällan på ett naturaliserande sätt. Om man läser texterna skevt, för att använda det begrepp som föreslås av redaktörerna för detta temanummer, ser man att Mathilda Roos sällan framställer heteronormen som en naturlag utan snarare som en maktordning, som det går att gyckla med men som knappast kan trotsas öppet. Roos texter läcker meningsmöjligheter som inte passar in i normen. Vid sidan av den obligatoriska heterorelationen finns ofta relationer mellan kvinnor som, åtminstone momentant, kan läsas som erotiska. En gång

skrev hon till och med en novell – »Den första kärleken« – som helt och hållet handlar om kvinnors kärlek till kvinnor.¹⁰

Det queera, eller skeva om man så vill, är förbluffande framträdande i debutromanerna *Marianne* och *Höststormar* utan att det blev föremål för någon offentlig uppmärksamhet. Men det gick ändå inte att bryta mot heteronormen hur som helst. När Mathilda Roos i romanen *Hårt mot hårdt* (1886) dristade sig till att kalla kvinnors varma känslor för varandra för just »erotik«, då hade hon gått för långt. Den här artikeln handlar om det queera i Mathilda Roos debutromaner och om var gränserna för vad som kunde och inte kunde sägas kan tänkas ha gått.

Marianne

Marianne handlar om en föräldralös arvtagerska som får en kärlekslös uppväxt i sin välbeställda men osympatiske farbrors hem. Som barn är hon en pojkflicka och »det roade henne mer att slåss och boxas än att sitta stilla och sy.«¹¹ När hon blir äldre blir hon en firad skönhet i societetens salonger. Utan vettig sysselsättning fördriver hon sina dagar med ett ytligt umgängesliv och blir alltmer pessimistisk och cynisk. Männens uppmärksamhet ger henne ingen glädje. Hon har inga illusioner om äktenskapet. Än mindre om männens sexualmoral. Det sjuder av erotiskt begär runt henne, men själv är hon inte intresserad.

Marianne accepterar inte normen att föreningen med en man är det huvudsakliga innehållet i en kvinnas liv. Hon tycker att det pratas om kärlek alldeles för mycket. Till sin väninna säger hon: »Kärleken? Alltid tala ni kvinnor om kärleken!« Yttrandet gör väninnan förskräckt: »Ni kvinnor? Men min Gud, är du då ej själv en kvinna?« Genom att exkludera sig själv från kategorin »kvinna« stör Marianne ordningen för ett ögonblick, men hon återställer den – om än bara delvis – i den därpå följande meningen. »Jo, naturligtvis, det är jag ju; men icke en vanlig, icke en sådan som är nöjd endast hon blir förlofvad och gift« (19). Hon är alltså en kvinna av en ovanlig sort.

Relationen mellan Marianne och hennes väninna är nära och ömsint trots att de är mycket olika varandra. Louise är »en kvinna« av just den sort som Marianne exkluderar sig själv från. Louise är lycklig som maka och mor och vill att Marianne ska uppleva samma lycka som hon själv gör. Hon tänker sig att detta skulle vara möjligt om Marianne gifter sig med den fattige men präktige Wilhelm. En kväll sitter de båda väninnorna framför en öppen eld och Louise berättar om sin egen bröllopsnatt för Marianne och om den lycka hon då kände. De känslor hon berättar om

sprider sig i rummet där kvinnorna sitter och en märklig scen utspelar sig. Louise faller på knä framför Marianne och viskar fram ett frieri:

Marianne hade flyttat fram en gungstol till brasan och satt sig ner der. Hennes mörka ögon stirrade drömmande in i elden. Obestämda, men ljufva bilder sväfvade förbi hennes syn. Louise ord hade liksom berusat henne.

»O, äfven jag ville vara lycklig!« ropade hon lidelsefullt och kastade armarna öfver sitt hufvud.

»Marianne«, hviskade Louise, i det hon kom fram och föll på knä framför den unga flickan, »jag har någonting att säga dig.«

»Nåväl«, sade Marianne utan att förändra ställning.

»Du skall blifva Wilhelms hustru.«

Marianne reste sig till hälften i stolen och brast ut i ett hånfullt skratt. (42-43)

Louise friar inte för egen räkning utan för Wilhelms, men scenen följer frieriets koreografi. Hon viskar fram sitt förslag som den passionerade älskare hon både är och inte är. Marianne brukar kalla henne »Louise, älskade«, men samtidigt är Louise ju en »vanlig« kvinna. Avskildheten, elden, den drömska stämningen, orden, gesterna – allt bidrar till att ge scenen erotiska övertoner. Den utgör ett av romanens många queera ögonblick, om än ett kort sådant. Förtrollningen bryts hastigt när Marianne förstår att frieriet gäller en man.

Marianne går överraskande nog ändå med på att gifta sig. Hennes förklaring är att hennes liv redan är så tråkigt att det inte kan bli mycket värre. Ett äktenskap skulle göra det möjligt att komma bort från det otrivsamma fosterhemmet. Trots denna skepsis förvandlas resonemangspartiet snart till att bli en kärlekshistoria. Det sker när Marianne förstår att det finns ett annat sätt att leva än det hon dittills har levt och föraktat. När hon ser Wilhelms arbete bland människorna på sin gård börjar hon längta efter ett strävsamt och jordnära liv, som andligt sett är rikare än lättingslivet i salongerna.

Det blir en omvälvande upplevelse för Marianne. Man anar möjligheten till en psykologisk utveckling liknande den som Victoria Benedictsson några år senare skulle komma att berätta om i sin roman *Fru Marianne*. Benedictsson skildrar där hur två sinsemellan olika makar genom vardagens arbete och omsorg om hem och barn successivt kommer varandra nära. Kanske kan man rentav se Benedictssons roman som en vidareutveckling kring Roos romankaraktärer. Huvudpersonerna i Roos *Marianne* och Benedictssons *Fru Marianne* har mer gemensamt än namnet. Båda är i berättelsens början bortskämda salongsblommor utan egentlig upp-

gift i tillvaron. Men båda har ett gott hjärta och inneboende möjlighet att utvecklas och ta ansvar. Också de styvsinta och lite fyrkantiga manliga hjältarna har gemensamma drag. I Roos berättelse blir föreningen mellan man och kvinna aldrig av. Hinder av såväl känslomässig som praktisk art dyker upp och Marianne går samma öde till mötes som så många andra kvinnor i tidens litteratur. Hon tynar bort och dör. I båda romanerna finns det gott om queera ögonblick. I Roos text uppstår de mellan kvinnor, medan Benedictsson i stället låter dem uppstå i möten mellan män.¹²

I de flesta av Roos romaner finns skepsis i förhållande till heteronormativiteten. De kvinnliga protagonisterna hyser sällan någon entusiasm inför äktenskapet och det finns gott om äktenskapskritiska kommentarer. Den lyckliga kärleken blir sällan riktigt övertygande. Äktenskapskritik var under denna tid ett återkommande tema i litteraturen, men Mathilda Roos för kritiken ett steg längre än andra och dessutom i en annan riktning.¹³ Berättaren i romanerna tycks liksom tröttna på den lyckliga (hetero)kärleken i samma stund som den dyker upp. Man kunde säga om Roos sätt att skildra (hetero)kärleken ungefär samma sak som hennes hjältinna Marianne säger om (hetero)kärleken själv. »Hon var led på kärlek, både i verkligheten, der den ej finnes annat än som skrymteri, och i romanerna, der den finnes allt för mycket; hon orkade sannerligen ej skrufva upp sig till något slags passion« (86).

Huvudpersonen i *Marianne* beskrivs som en originell kvinna som håller sig med nycker. Men det finns en kvinnogestalt i romanen som är långt mer originell och nyckfull än hon, nämligen tant Beate, ett porträtt av den kvinnotyp Marianne hade kunnat bli om hon inte hade dött i förtid.

Tant Beate är en gammal dam som bryter mot alla tänkbara normer för kvinnlighet. Inte minst den om heterosexualitet. Men hur säregen hon än är, så är Beate tecknad med värme om än med en rejäl portion humor. Beate är en åldrande kvinna som inte längre är föremål för några svärmerier, men som njuter desto mer hämningslöst av ungdomens skönhet. Några heterosexuella inklinationer tycks hon aldrig ha hyst. Hon lever i ett förnuftsäktenskap. »Då hon var tjugofem år gammal gifte hon sig med sin nuvarande man, icke emedan hon älskade honom eller längtade efter ett hems fröjder, utan emedan hon tyckte att äktenskapet var en praktisk och naturlig institution och emedan hon, såsom fullkomligt oduglig att sköta sin förmögenhet, behöfde en 'homme d'affaires'.« (49) Deras äktenskap beskrivs skämtsamt som ovanligt lyckligt. De lever inte tillsammans utan träffas bara av en händelse ibland och brukar då nicka vänligt åt varandra.

Beate är en god samhällsmedlem, som ägnar sig åt välgörenhet i det tysta. Men de människor hon hjälper är ofta unga och vackra, så osjälvisk

är hon knappast. Hon är en excentrisk dam och en välkänd profil i staden. Hennes gestalt tycks hämtad från någon samtida skämtteckning. »Alla människor veta hvem hon är, den stora, feta gamla damen, som på slaget tu promenerar öfver Norrbro med en sakta vaggande gång, likt en tungt lastad skuta, och med muffen framsträckt ett stycke, som en liten gallion på skutan.« (48)

Beate har vissa drag gemensamma med Fredrika Bremers *Ma chère mère* och Selma Lagerlöfs *Majorskan på Ekeby*.¹⁴ Hon är en egensinnig och manhaftig gammal dam, som något tålte att skrattas åt, men mera att hedras ändå. Tant Beate är tecknad på ett mer karikatyrartat sätt än sina litterära systrar, men framförallt avviker hon på ett mer avgörande sätt. Hennes erotiska intressen bryter mot de flesta normer för kvinnlighet – både mot den om heterosexualitet, den om att en kvinna hyser erotiska begär endast en gång i livet och den om att äldre damer inte hyser några erotiska begär över huvud taget. I varje fall inga som hon agerar ut.

Litteraturens berättelser om gestalter som överskrider könsgrensarna har ofta erotiska övertoner. Men i Roos roman handlar det om mer än övertoner. Det handlar om själva grundtonen. Beate älskar nämligen kvinnlig fägring. För att skaffa sig tillfälle att njuta av en ung kvinnas anblick drar hon sig inte för någonting:

gumman Beate hade sina roliga idéer gent emot vackra människor. Hon kunde sitta i timtal och stirra på dem, och ibland på gatan hände det att hon som en verklig don Juan förföljde någon stackars skönhet, som naturligtvis var på det högsta besvärad af att ha tant Beate klifvande bredvid sig och stirrande på sig utan att säga ett ord. Man berättar, på tal om tant Beates egendomligheter, att hon en gång helt obesväradt uppträdde på en soupé, der hon varken kände värd eller värdinna, blott för att skaffa sig lite »ögonfröjd« – så kallade hon sjelf sin estetiska hänförelse – med en grekisk näsa, som hon häromdagen fått se på gatan och hvars egarinna befann sig bland gästerna. (51)

Att en gammal dam på detta sätt förföljer en ung kvinna på gatan är knappast någon vanlig företeelse i litteraturen. Sådant kunde gamla herrar möjligen tänkas ta sig för, men de skulle i så fall inte ha varit skildrade som hjältar. Att en gammal dam tar sig friheten att objuden besöka en privat tillställning hos obekanta människor bara för att kunna njuta av en obekant kvinnas skönhet gör förstas tant Beate till ett original av en tidigare okänd sort. Originella tanter i tidens litteratur brukade vara tokgiga i hundar, småbarn, titlar, toaletter, präster, baler, skvaller, intriger,

romaner, teater, opera, vigselceremonier och någon gång också i vackra män. Beate är nog den enda som är tokig i unga kvinnor.

Det finns åtminstone två detaljer i berättelsen om Beates kvinnojäkt – förutom de uppenbara – som gör att den måste läsas som erotisk: Dels att tant Beate liknas vid Don Juan, den mest namnkunnige kvinnojägaren av dem alla. Och dels att föremålet för Beates efterhängsna beundran har en grekisk näsa. Det grekiska var en vanligt förekommande metafor för samkönad kärlek i tidens litteratur, vilket förstås hade att göra med att storheter som Platon, Sapfo, Plutarchos och många andra hade värderat den så högt. Ordet »sapfisk« behövde inte nämnas för att associationerna skulle gå i riktning mot kärlek mellan kvinnor.¹⁵ Strindberg använde till exempel ordet »grecicism«.¹⁶

Tant Beate är förstås mycket förtjust i Marianne. Hon har ju det som Beate tycker om – ungdom, skönhet, kvinnlighet. När Marianne en gång kommer för sent till Beates bal blir den gamla damen först irriterad: »men den unga flickan afväpnade henne med sin vackra hals och sina hvita, präktiga armar. Det var ögonfröjd det, att betrakta dem!« (52)

Beate bjuder bara unga och vackra människor på sina tillställningar. Ingen – utom hon själv – får vara äldre än trettio år. Hon roar sig med att se på när ungdomar roar sig och njuter av deras njutning. Balen får en allt mer erotisk framtoning ju längre kvällen framskrider. Den skildras som en orgie där tant Beate är tamburmajor.

Tant Beate tyckte om ju längre och ifrigare det dansades. Hon stod i dörren, stampande, nickande och slående takten och med en belåten min åseende hur damernas lockar raknade, huru släpen söndertrasades, afsletos och hopvirade som bollar kastades undan i vråarne, huru somliga bland de dansande blefvo röda och flottiga som bondjäntor på ett slätteröl, andra likbleka af den våldsamma rörelsen, huru ljusen flämtade, andlösa, matta och nedsändande hela kaskader af stearin på herrarnes frackar, samt huru slutligen ett par ramlade omkull med en fart och ett buller, som lofvade minst ett par afbrutna ben, men som lyckligtvis icke förorsakade annat än en svullen armbåge och en hel störsjö af ursäkter och beklaganden.
(60)

Att en gammal dam ställer till med dans och deltar i ungdomens glädje kan tyckas vara ett oskyldigt nöje, men Beates beteende är knappast konventionellt. Hon nöjer sig inte med att glädjas med de unga. Hon hetsar dem och blir själv hetsad av dem. Man kunde säga att hon snyltar på dem, men den typen av avståndstagande förekommer inte i texten. Det finns

i Beates förhållningssätt – och i berättarens – förutom det voyeuristiska också ett lätt sadistiskt drag. Skeendet beskrivs med hjälp av ord som »afsletos«, »söndertrasades«, »kastades« och »ramlade omkull«. Som vi snart ska se skildras dansgolvet som en kamparena också vid andra ställen i berättelsen.

När stämningen på balen har nått kokpunkten kan Beate inte hålla sig stilla längre utan kastar sig ut bland de dansande som ett rovdjur bland småfåglar.

Slutligen fick hon äfven lust att sjelf deltaga i sina stora barns lek. Hon kretsade ut i dansen. Det var som om en väldig örn slagit med sina vingar i luften; hennes svarta sidenklädning svälde som en luftballong och hennes bröst arbetade som en riktig blåsbälg. Åh, hon var för komisk att se! Hon var så upplifvad som hade den onde sjelf stått gömd bakom dörren och spelat en infernalisk vals på sin fiol. (60–61)

Beate dansar ensam och själv erbjuder hon ingen ögonfröjd. I berättarens ögon är hon komisk. Å andra sidan är inte heller ungdomarnas dans någon vacker syn vid detta sena skede av balen. Nu är det rörelsen och upphetsningen som är det viktiga. Beate liknas inte vid något av de djur som löjliga äldre kvinnspersoner brukade liknas vid, utan vid en örn som vanligen står för det mäktiga och det manliga.¹⁷ Att hon samtidigt liknas vid en luftballong förtar förstås all högtidlighet. Texten understryker sedan Beates manlighet genom att hon tänder en cigarr när gästerna gått hem och rökande vandrar runt i salen som generalen på slagfältet natten efter en drabbning. Allt medan hennes make någonstans ligger och snarkar.

Tillställningen hos Beate är en orgiastisk fest. Men dansandet är inte bara förknippat med lust och glädje. Det skildras ibland också som hotfullt för kvinnorna. Första gången det sker är när Marianne dansar med sin Wilhelm på Beates bal. Han njuter allt mer av musiken, rörelsen och kropparnas närhet – hon känner sig allt sämre till mods:

En underlig, obeskriflig dans var det, så tyckte Wilhelm åtminstone. Då han höll henne så der tryckt intill sig och kände huru hennes barm höjde och sänkte sig med en djup, våglik rörelse, som berusade och liksom qväfde honom, fick han en förnimmelse af att alla menniskor omkring dem försvunno, att de dansade alldeles ensamma ... allt lättare och lättare blef hon i hans armar; han tyckte att de började höja sig öfver jorden. Så här skulle han velat dansa i evighet, dansa som i en dröm. Men han måste stanna, hon tryckte lätt hans hand och bad honom sluta; hon orkade ej mer. (61)

Texten understryker att parterna upplever dansen på helt olika sätt. Han njuter av hennes kropp. Han svävar omkring med henne som i en dröm, en starkt erotisk sådan, men hon avbryter honom. Det är inte kropparnas närhet som väcker hennes intresse för honom. Det är själarnas närhet hon söker.

Längre fram i romanen finns en scen som är parallell till den ovan citerade. Den förmedlas till Marianne i ett samtal hon har med sin farbror, som hon inte alls tycker om. Han berättar hur han en gång för många år sedan dansade med Beate, som då var en ung kvinna. Scenen beskriver hur en kvinna och en man kämpar med varandra på dansgolvet. Kvinnan försöker fria sig från mannens grepp – han förstår inte vad hon håller på med och försöker hålla henne kvar:

Jag minnes när hon och jag för många herrans år sedan en gång dansade polka på amaranten. Just som vi kommo framför hennes majestät, föll det den tokiga flickan in att jag höll henne för hårdt kring lifvet... hon började sprattla och streta som en fisk på met-spöet. Jag, som ingenting begrep, frågade hvad i herrans namn stod på och bad henne för all del vara stilla. Men det hjälpte ej, hon skulle lös, och derpå företog hon sig att knuffa mig i bröstet med armbågen, så att jag så när fallit baklänges. (72)

Scenen är som synes en pendang till dansscenen mellan Marianne och Wilhelm. Denna gång i komisk tappning. I båda scenerna njuter mannen medan kvinnan känner sig alltmer obekvämlig och i båda scenerna gör sig kvinnan slutligen fri. Wilhelm är den gode manlige hjälten, farbrodern i parallellscenen är romanens knöl. Men inte desto mindre fördelar texten fördelar lust och olust på samma sätt mellan man och kvinna.

Genom dessa parallellscener för texten samman Mariannegestalten med Beategestalten. Beate har en gång varit lika ung och skör som Marianne, även om hon redan då förstod att handgripligen försvara sig. Marianne skulle ha kunnat bli en lika glupsk gammal kvinna som Beate. Båda lider av att vara underordnade objekt i balttillställningens erotiska spel och båda vägrar att vara offer. På äldre dar behandlar Beate unga kvinnor ungefär på samma sätt som männen en gång hade behandlat henne själv, alltså som objekt. Hon tar till och med över det manliga privilegiet att vara bärare av den erotiska blicken. Beate är en av de mest queera gestalterna i Roos textvärld. Men, som vi ska se, är hon långt ifrån den enda.

Höststormar

I följetongsromanen *Höststormar* är brotten mot heteronormen lika tydliga som i *Marianne*, men på ett lite annorlunda sätt. Följetongen arbetades sedan om och publicerades i bokform några år senare. Den första versionen tar ut svängarna mer än den andra versionen gör. Den är mer vågad och dess udd riktas mot flera håll.

Romanen handlar om två gifta fruar som umgås á quatre med två ogifta unga män. De sjunger, roar sig och förälskar sig i varandra. Hela romanen är ett enda flirtande med avbrott för uppgörelser av olika slag. Vid en första anblick är passionerna av heterosexuellt slag, men en närmare granskning visar att berättelsen också rymmer en hel del samkönat begär. I följetongsversionen utspelar sig exempelvis följande dialog mellan ett av de heterosexuella paren. Mannen börjar:

För öfrigt, hvad är egentligen qvinnovänskap? Hvad är den annat, än att ni promenera med hvarandra, att ni bjuda hvarandra på bakelser, att ni squallra tillsammans och att ni aldrig kunna träffas utan att omfamnas och – kyssas ...

– Fy, baron! En sådan grimas ni gjorde ...

– Ja, det föreföll mig, som hade jag smakat någonting häskt ...

– Det var väl snarare på någonting surt? – sade Caroline med ett skälmaktigt leende.¹⁸

Den manlige älskaren är kritisk mot att kvinnan umgås så mycket med sin väninna och vill skydda Caroline från hennes dåliga inflytande. Texten ger älskaren rätt i kritiken. Vänskapen mellan dessa kvinnor är inte mycket att hurra för. Men – som Carolines replik gör tydligt – det finns ett moment i mannens kritik som inte vittnar om omsorg utan om svartsjuka eller kanske rentav om avundsjuka. Han kritiserar kvinnors vänskap för ytlighet, men när han kommer in på kyssandet framkallar själva ordet en ofrivillig rörelse hos honom. Det måste i hans ögon rimligen handla om något allvarligare än ytligt trams. Kanske är älskaren upprörd över att kvinnan ger väninnan något hon inte ger honom. Eller kanske över att kvinnorna delar något han som man inte kan få. Caroline tolkar hans reaktion på det senare sättet. Hon ändrar beskrivningsordet från »häskt« till »surt«, ett ord som handlar om spelad likgiltighet inför något man gärna vill ha men inte kan få. Surt sa räven om rönnbären.

Älskaren skulle förstås ha kunnat se på kvinnornas kyssande på ett annat sätt, nämligen som upphetsande för honom själv. Det skulle i så fall ha passat in i en heterosexualiserande pornografisk tradition, som var

lika populär då som nu. Kvinnors kroppar och handlingar ordnas inför en tänkt manlig betraktares blick och det är den tänkta betraktaren som ger mening åt scenen. I den omarbetade versionen av *Höststormar* sker detta vid ett tillfälle. »God natt nu, älskade Caroline!« utropade hon med en eldig kyss; hon tyckte i allmänhet om att kyssa sina väninnor i löjtnantens närvaro.« (156) Den manliga blicken framställs här som en del av sinnligheten mellan kvinnorna och det erotiska spelet blir på så sätt av heterosexuell art snarare än av lesbisk. Men detta sätt att förstå kvinnors samkönade begär är inte det vanliga i Roos textvärld. Det är snarare ett undantag.

Caroline är inte bara föremål för baronens uppvaktning och Adèles kyssar. Hon är också föremål för unga fröken Bergers passionerade förälskelse:

»Ack, hon ä' mitt ideal!« utropade lilla fröken Berger med en strål-
lande blick. »Vet ni,« fortfor hon och vände sig till sin kavaljer,
löjtmant Falk, »att förra vintern var jag alldeles förälskad i henne.
Jag kunde gå alla möjliga krokvägar, för att möta henne, jag kunde
stå långa stunder framför bodfönster och vänta, för att få se henne
då hon kom ut, och slutligen ... på en supé.... då jag blev presenterad
för henne och hon sa' några ord åt mig.... kände jag mig
alldeles alldeles qväfd af lycka. Och så mins jag att hon tappade
sin solfjäder ... och jag tog upp den ... och hon tackade mig med ett
förtjusande leende ... åh, ett sådant leende hon har ... och så böjde
hon på hufvudet så här ... lite förnämt ...« (294)

Vi får inte veta så mycket mer än så om denna beundrarinna. Hon dyker upp, berättar om sin passion och försvinner sedan ut ur berättelsen. Det kanske kan verka lite överraskande att en kvinna så oförblommerat berättar om sin kärlek till en kvinna. Men det är, som Lillian Faderman har visat, alls ingen ovanlighet i 1800-talslitteraturen. Ofta sägs det då handla om ungflickssvärmerier, som inte riktigt är att räkna med. Kärleken mellan kvinnorna ses som ett övergående stadium, en slags lek med känslomässiga roller i väntan på att det egentliga kärlekslivet ska ta sin början. Eller så kan den beskrivas som ett alternativ om äktenskapsprojektet av någon anledning inte kan realiseras. Inte desto mindre skildras kärleken mellan kvinnor i tidens litteratur inte sällan som den mest passionerade i deras liv, medan äktenskapet med mannen blir en praktisk och ekonomisk angelägenhet snarare än en känslomässig. Lillian Faderman kallar dessa relationer för romantisk vänskap.¹⁹ Läsaren kanske inte alltid uppfattar denna typ av begär som särskilt avgörande, men i en ro-

man där det queera är så framträdande i berättelsens helhet som det är här, är det svårare att bortse ifrån. Fröken Bergers berättelse förstärker den queera dissonans som redan slagits an.

Som om det inte räckte med den uppvaktning som redan nämnts har Caroline ytterligare en väninna, en fröken Stjerne. Hon kommer in i kvartetten för att ackompanjera sångarna på pianot, men Caroline och hon intresserar sig omedelbart för varandra. Fröken Stjerne hyser inga illusioner om heterokärleken. Hon strör små spetsfundigheter omkring sig, särskilt i frågor som rör äktenskap. Hon har en lätt cynisk men också humoristisk inställning till det mesta och är en sanningsägare av det slag Mathilda Roos gärna placerade in i sina tidiga romaner. Fröken Stjerne blir Carolines vän, även om vänskapen börjar med en skärmytsling. Caroline tycker nämligen att fröken Stjerne är alltför kritisk:

»Jag skall säga er hvad ni lider af, fröken Stjerne,« inföll nu Caroline. »Ni vet att det finnes menniskor, som ha hjertfel, fastän de sjelfva inte veta det och fastän det inte upptäckes förrän efter döden. Nåväl, det är just den sjukdom ni har, – ni har hjertfel, fastän ni sjelf icke vet det.«

Fröken Stjerne vände sig om och fixerade Caroline.

»Det var bra sagdt. Och kanske också sant,« tillade hon och böjde sig ned för att träda en perla på nålen. – (177)

Caroline säger det hon säger för att ge svar på tal. Hon är irriterad över den andras kritiska kommentarer och vill vända udden mot fröken Stjerne själv. Caroline kunde ha kallat henne »hjärtlös«, i meningen känslolös, för det är precis det hon menar. Men hon väljer i stället ordet »hjärtfel«. När fröken Stjerne ger henne rätt om hjärtfelet, gör hon avsiktligt en fel-tolkning av Carolines ord. Felet med fröken Stjerne är nämligen inte att hon saknar känslor, för det gör hon inte, utan att hennes hjärta i kärlek slår på ett annat sätt än andras. Hon är immun mot heterokärleken. Men kanske bara mot just den. Fröken Stjerne blir snabbt en viktig person i Carolines liv och finns vid hennes sida i alla de svårigheter som följer. De blir ett slags par.

I följetongversionen slutar berättelsen så, men i den omarbetade versionen gifter Mathilda Roos bort fröken Stjerne med Carolines älskare. De gifter sig inte av kärlek, utan av vänskap till varandra och till Caroline. (Caroline är sedan länge gift med en trist gammal vetenskapsman.) Denna lösning är över huvud taget inte förankrad i berättelsen utan kommer som en överraskning. Kanske kan det nya slutet läsas som en eftergift åt en förväntan om att kärleksromaner ska sluta med äktenskap? Eller kanske

som en lek med denna förväntan? Eller finns det där för att neutralisera de många queera inslagen? Det senare verkar inte helt otroligt. Mellan följetongsversionen och den version som publicerades i bokform hade Roos frimodiga sätt att bryta mot heteronormen hunnit stöta på patrull.

»att uppreda begreppet erotik«

1886 kritiserades Mathilda Roos för att erotisera kvinnors vänskap. Det skedde i kvinnorörelsens tidskrift *Dagny* och det var signaturen Esselde som stod för kritiken.²⁰ Artikeln handlade om romanen *Hårdt mot hårdt*, men kritiken hade kunnat gälla vilken annan av de tidiga böckerna som helst. Innan vi går in på Esseldes resonemang ska vi dröja lite vid den roman som framkallade det.

Romanen *Hårdt mot hårdt* (1886) är ett exempel på tendenslitteratur i 1880-talets anda. Här finns kritik av den sexuella dubbelmoralen och det konventionella äktenskapet. I skrivsättet finns en strävan efter objektivitet och språklig realism. Här finns en utredande psykologisk analys, redogörelser för olika tillståndets etiologi och en strävan efter att sätta problem under debatt. Här finns skildringar av samhällets avigsidor och kritik av de sociala orättvisorna, för att nämna några av de kännetecken som brukar anges.²¹ Men här finns också dekadenta drag både i skildringen av huvudpersonen och i ett par av dess bipersoner.²²

Hårdt mot hårdt är en händelserik roman. Huvudpersonen växer upp i en högreståndsfamilj, är nöjeslysten och uppvaktad, men har ändå ett visst allvar inom sig. Så långt liknar hon flera andra av Roos protagonisterna. När föräldrarna dör visar det sig att det knappast återstår någonting av familjens en gång ansenliga förmögenhet. Cecilia står då utan familj och bostad, utan inkomst och förmögenhet, utan yrkesutbildning och utan arbetserfarenhet. För en tid bor hon på nåder hos bekanta, men flyttar snart till en enkel pension. Hon börjar jobba som telefonist för en lön det inte går att leva på, försöker rädda en utarbetad arbetskamrat men misslyckas, leder en strejk som misslyckas, blir avskedad, blir morfinist men räddas av den unge ingenjör Vigert.

Upplägget ger författaren möjlighet att skildra de hårda ekonomiska och sociala villkor som råder för unga obemedlade kvinnor. Samhället skyddar dem inte. Vanligen saknar kvinnorna en adekvat utbildning, de är utestängda från alla välbetalda arbeten och de jobb som står dem till buds är skamligt underbetalda. När de rör sig i offentliga miljöer är de lovliga erotiska byten för män som tar för sig. På sin odyssey genom sekel-

skiftets Sverige får Cecilia lära sig mycket om både ekonomiska och erotiska realiteter.

Cecilia möter flera män på sin väg: Först ungdomskärleken, en stilig ung man med dålig ekonomi och ännu sämre karaktär. Därefter sonen i den familj där hon en tid bor. Han har både pengar och karaktär men saknar förmåga att väcka kärlek. Därefter den stilige men cyniske chefen som hon dras till, men som hon bryter med när hon förstår att han vill ha henne som älskarinna vid sidan om. Och slutligen den unge Vigert, som har varit hennes vän genom alla svårigheter. Han har skaffat henne arbete. Han har räddat henne ur morfinträsket och slutligen erbjuder han henne möjlighet att resa utomlands och arbeta tillsammans med honom. Det hela slutar med ett äktenskap baserat på både kamratskap och kärlek. Men när Cecilia på näst sista sidan i boken inser att hon älskar Vigert kommer det som en överraskning. Hon har hela tiden sett honom som kamrat och inte som älskare.

På Cecilias väg finns också tre kvinnor. Den första är dottern i den familj där hon bor under en tid och syster till en av de manliga beundrarna. Denna kvinna är inte alls den typ av människa som på allvar kan fånga Cecilias intresse, men det finns en viss sinnlighet i skildringen av deras relation. Som till exempel här:

Hon var ännu i full baldrägt; en hvit spetsslöja, till hälften nedgliden, låg öfver hufvudet och solfjädern hängde på armen. Cecilia kände sig nästan bländad vid hennes åsyn. Den unga flickan, med sitt strålande ansigte, sina mörka ögon, sin snöhvita hals, som höjde och sänkte sig efter springandet uppför trappan, sin gula spetsklädnings, öfversållad af blommor, kom som en flod af ljus och lif mot de mörka drömmar, ur hvilka Cecilia vaknade. (65)

Porträttet är tecknat på ett klart erotiskerande sätt – slöjan som glidit ner, de mörka ögonen, den vita halsen, den flämtande andhämtningen. Uppenbarligen erbjuder den vackra kvinnan ögonfröjd för Cecilia – hon blir »nästan bländad« av hennes anblick. Men bara nästan.

Mötet med nästa kvinna, fröken Zelow, blir ödesdigert. Cecilia möter henne på pensionen där hon bor och kvinnorna dras ögonblickligen till varandra. Hon beskrivs så här:

Fröken Zelow var en några och fyratio års qvinna med ett fint, tärdt ansigte, en smidig gestalt och ett par svarta, mattglänsande ögon, hvilkas blickar liksom tycktes smeta sig fast vid de föremål, på hvilka de föllo. Cecilia plågades af dessa blickar, hvilka ibland

långa stunder stirrade på henne med en sömnig glans, påminnande om något slags reptilie, som slumrar i solgasset och orörlig blickar framåt med sina halfsofvande ögon. Hon kunde må illa i fröken Zelows närhet och ändå längtade hon att få sitta ensam med henne och prata. (221)

Att fröken Zelow inte är något lämpligt sällskap för en ung flicka är tydligt. Fröken Zelow hypnotiserar sina offer som en reptil. Hon förför dem med sin sinnlighet och, som det visar sig, med sina droger. Hon är den lockande, dekadenta kvinnan, en fatal förförerska av det slag som i tidens litteratur brukade hota unga mäns dygd. Men här är det alltså en kvinna som hamnar i hennes trollkrets. Vigert kallar fröken Zelow för »ett gammalt exemplar af en våldsamt drifven och kroaserad ros, på hvilken bladen hålla på att ramla af, så att man kan se hur tom och ofruktbar kulturen gjort henne« (227). Han avskyr henne och försöker skydda Cecilia från hennes inflytande. Men Cecilia tar inte varning:

Då Cecilia steg upp för att gå, fattade hon hennes händer, tryckte dem mellan sina mjuka, något fuktiga, och frågade smäktande om fröken Arnell kände någon liten sympati för henne.

»Ja,« svarade Cecilia, besegrad af de svarta ögonen, hvilkas blickar, tunga och glänsande, hvilade på henne.

»Hvad mig beträffar,« fortfor fröken Zelow och förde handen öfver pannan, »så vet jag inte hvad fröken gjort med mig, men ifrån första ögonblicket kände jag mig så sällsamt dragen till er... Säg mig, har ni någonsin legat i brinnande feber och tänkt på en sval källa med genomskinligt, klart vatten?«

Cecilia kunde inte genast svara på denna kombinerade fråga; hon måste först tänka efter huruvida hon någonsin legat i brinnande feber, och sedan huruvida hon vid dylika tillfällen särskildt brukade tänka på svala skogskällor.

»Jag har just aldrig varit sjuk,« sade hon slutligen, smått generad öfver sin ungdomsfriska kropp, som aldrig låtit henne erfara någon annan sjukdom än ett hastigt öfvergående illamående.

Fröken Zelow smålog, drog Cecilia intill sig, och tryckte en kyss på hennes kind, som var mjuk och fjunig och lik en persika. Cecilia rodnade och drog sig sakta undan dessa smekningar, som läto henne känna en stark lukt af puder och likör. (223-24)

Blickarna, gesterna, smekningarna, orden, kyssen – allt har erotiska förtecken. Fröken Zelow beskriver sin känsla för Cecilia som den febersjukas längtan efter svalkande vatten, men Cecilia förstår inte bildspråket. Det finns en humoristisk udd riktad mot Cecilias oskuldsfulla svar på inviten.

Textens berättare vet vad det är hon har låtit fröken Zelow säga, även om Cecilia inte gör det. Kanske kan detta sätt att både explicit gestalta och att samtidigt skämta bort ett erotiskt skeende läsas som en strategisk kringmanöver. Det förbjudna görs på en och samma gång både uppenbart närvarande och icke-existerande.

Den tredje kvinnan på Cecilians väg är arbetskamraten Gerda. För hennes skull vill Cecilia offra allt. Så länge Gerda är kvar på jobbet hjälper hon henne så gott hon kan. När Gerda blir sjuk tar Cecilia på sig dubbla arbetsskift för att Gerda ska få behålla sitt jobb och sin lön. Omsorgen om den andra får Cecilia att kämpa till det yttersta och när Gerda dör förlorar Cecilia lusten att leva. Hon sjunker in i likgiltighet, passivitet och morfinmissbruk. Cecilia blir förälskad i Gerda vid första ögonkastet:

Hennes hjärta skälvde till och hon kunde ej taga sina ögon från den unga flickan [...] hon hade formfulländadt sköna drag, en låg, rak panna och en liten mun, skuren i de ädlaste linier. Håret var blondt, lockigt och med en stark, silfveraktig glans. Och hvilket tjusande, barnsligt och hjälplöst uttryck i de stora, blåsipplika ögonen! [...] Cecilia kände ett begär att springa fram, taga henne på sina armar och bära henne långt bort härifrån. Någonting af en mans beskyddande ömhet kom hennes hjärta att svälla; hon kände plötsligen sig sjelf så stark, hon tyckte att hon skulle kunna uträtta dubbelt så mycket arbete, att hon skulle kunna lida och uppoffa sig utan klagan, om hon derigenom blott räddade denna lilla veka varelse från den slaftjenst, som skulle suga ut hennes ungdomskraft och fräta på hennes skönhet. (270)

Det är det barnsliga, oskuldsfulla och ömtåliga som väcker hennes ömhet. Men Cecilians känslor för Gerda jämförs också med en mans känslor för en kvinna. Cecilia talar med Gerda »med en blandning af beskyddareton och återhållen förtjusning, som kom henne sjelf att småle.« (271) Hennes sätt att relatera till Gerda har ibland en viss likhet med hur fröken Zelow förhåller sig till henne själv. Hon berättar att »hennes blickar liksom magnetiskt« dragits till Gerda (271). Så här långt skulle det hela med lite god vilja kanske ha kunnat pressas in i heteronormen, det vill säga enbart ses som ett uttryck för kvinnlig vänskap. Men sedan dyker ordet »erotik« upp i texten och tydliggör att det verkligen rör sig om ett normbrott:

Cecilia kunde under återstoden af dagen icke tänka på annat än Gerda. Hon hade gripits af denna svärmiska, i erotik skiftande vänskap, som så ofta insmyger sig i qvinnohjertat, då det medvetet eller omedvetet törstar efter kärlek och är dömdt att försaka. Och i

denna kärlek blandade sig ett utsägligt deltagande, en brinnande önskan att hjälpa och rädda. Hon tänkte icke mera på sina egna lidanden; hela hennes själslif kastade sig öfver denna nya bild, och den underbara förmåga att glömma sig sjelf, som åtföljer en stark känsla, fylde henne med en hemlig lycka.

Hon drömde om Gerda hela natten – Gerda och Agnes, hvilkas bilder liksom sammanflöto för henne, och hennes första känsla vid uppvaknandet var en orolig längtan att återse den unga flickan.

Då hon kom upp på byrån, märkte hon med en liten blygsel öfver sig sjelf, att hon nästan var upprörd vid tanken på att ånyo få se detta ansigte, som så upptog hennes tankar. (272)

Cecilia känslor liknas vid en vuxens känslor för ett barn, en flickas för en syster, eller en kärlekstörstande kvinnas för ett surrogatobjekt. Därmed har texten aktualiserat de vanligaste sätten att averotisera kvinnors samkönade kärlek. Men samtidigt beskrivs kvinnornas relation på ett sätt som liknar en kärlekspassion i betydligt högre grad än den liknar en släktskapsrelation. Den kallas för »denna kärlek« och beskrivs som »i erotik skiftande vänskap«. Cecilias känslor för Gerda upptar hennes tankar om dagen och fyller hennes drömmar om natten. Hon är till sin egen blygsel nervös för att träffa den älskade.

När Gerda blir sjuk går Cecilia hem till henne: »Cecilia hade med sig en bukett rosor, som hon gaf den unga flickan, sedan de helsat på hvarandra. Gerda grep ifrigt efter blommorna, borrhade ned ansigtet i dem och andades djupt och ifrigt. Rodnaden kom ånyo öfver hennes kinder, försvann och dök upp igen, på ett nervöst, sjukligt sätt.« (275) Cecilia uppvaktar på traditionellt sätt den älskade med rosor och gåvan blir kärleksfullt mottagen. Det är tydligen inte bara Cecilia som har varma känslor. När Cecilia sedan går förstärks intrycket av ömsesidighet. »Hon kunde ej motstå frestelsen, att då hon gick kyssa den unga flickans kind, fast hon kände att både hon och Gerda rodnade häröfver.« (276)

Kvinnors samkönade begär skildras inte mer intimt i *Hårdt mot Hårdt* än i tidigare romaner, men det görs på ett mera oavvisligt sätt. Genom att Mathilda Roos väljer att föra in ordet »erotik« blir det omöjligt att baxa in känslorna i begreppsfällor som enbart har med vänskap eller släktskap att göra. Känslor som beskrivs som »erotiska« kan knappast avfärdas som svärmeri, rollekar, en ungdomlig utvecklingsfas eller rätt och slätt som vänskap. Det var detta Esselde vände sig mot i sin recension av romanen:

Vi fästa oss till en början vid det lilla ordet »erotik«, hvilket esomoftast förekommer i boken, och med hvilket den »moderna literatu-

ren« slösar i tid och otid. När nu detta sker under de mest vexlande förutsättningar rörande ordets betydelse, så uppstår häraf ett slags språkförbi-
sträng just på det område, som inom den nya literaturen är mest utsatt för missförstånd och – *missbruk*. Det vore därför af stor vigt att upprepa begreppet *erotik* för att sedan använda ordet endast där det duger.²³

Esselde var alltid noga med att bevaka gränserna för hur det erotiska skildrades.²⁴ Vanligen gällde hennes bevakningsarbete överträdelse av heterosexuell natur. Även i recensionen av *Hårdt mot Hårdt* är det mest relationer mellan män och kvinnor hon skriver om trots att det uppenbart är en relation mellan två kvinnor som har väckt hennes oro. Esselde opponerar sig mot att ordet »erotik« används om så olika fenomen som den ovälkomne kurtisörens närgångenhet och den allvarligt sinnade unge mannens hängivna uppvaktning. Ja, inte nog med det:

Ännu värre än så: man kallar »erotik« eller »i erotik skiftande« den svärmiska, sjelfuppoffrande vänskap, som en 28-årig qvinna, sådan som Cecilia, kan hysa för en ung 18-årig flicka, och man låter också denna »erotik« ofrivilligt »strömma öfver« de båda vännerna, så att de icke kunna kyssa hvarandra utan att rodna! Särskildt här synes oss ordet synnerligen olämpligt. Om det hade gällt en fröken Zelow, förstörd af kärleksgriller och morfin – à la bonheur! Men icke då det gäller Cecilia. Om ock angripen, synes hennes i grunden sunda natur icke så besmittad, att den ej skulle kunna hysa en enda rent naturlig känsla. Också uppkallar förhållandet till Gerda endast Cecilias bästa och ädlaste krafter, något som helt visst icke varit fallet, om i dess art legat något osundt. Att också vänskapen kan urarta och kräfver lika som hela vårt känslolif, omsorgsfull helgd och tukt, det är visst, och kanske få vi framdeles tillfälle att beröra detta ömtåliga ämne. Här hafva vi upptagit det endast för att visa huru likt och olik ordet »erotik« användes.

Det är detta vi kallat språkförvirring, men däraf följer en begrepps-förvirring, som blir farlig. Må då våra språkkännare och våra moralister i förening söka lösa denna förvirring och utreda begreppet. Uppgiften kan icke vara svår:

»Some certain mean in all things may be found
To mark our virtues and vices bound«

säger en engelsk skald, och just detta gäller det här. *Liderlighet*, är ju icke detsamma som *lidelse*, *sinlighet* icke detsamma som *kärlek*, en *flyktig begärelse* icke detsamma som en *ren*, *ädel hängifvenhet*. Redan den gamla medeltidsvisan skiljer på »en ful älskog« och en »höfvisk«, och vårt språk bör väl sedan dess ha blifvit nog rikt att ega eller kunna skapa skiljda uttryck för olika begrepp. (298)

Esselde opponerar sig mot att »den svärmiska sjelfuppoffrande vänskap« som råder mellan Cecilia och Gerda betecknas som erotisk. Det är inte känslorna det är fel på, utan klassificeringen av dem. Esseldes argumentation är mer inriktad på att skydda ett kvinnligt samkönat frirum än att kritisera Roos för brott mot heteronormen. Hon tycks vilja hindra att romantisk vänskap mellan kvinnor ska erotiseras och därmed misstänkliggöras och marginaliseras. Esselde beskriver samkönad erotik som ett dekadensfenomen eller möjligen som en farsot som kan drabba den som har hamnat i någon form av svaghetstillstånd. Eftersom Cecilia huvudsakligen sägs vara en »sund« natur och eftersom känslorna för den unga väninnan inspirerar henne till ädel sjelvuppoffring kan det med Esseldes logik inte röra sig om någon förbjuden form av kärlek, hur passionerad den än är.

För att åskådliggöra den språkliga förvirringen på erotikens område lyfter Esselde fram några begreppspar inom det erotiska begärets fält: liderlighet/lidelse, sinnlighet/kärlek och begärelse/hängivenhet. Hon menar att dessa skilda fenomen inte kan beskrivas med hjälp av samma termer. Till dessa begreppspar skulle hon ha kunnat lägga begär mellan kvinnor å ena sidan och begär mellan män och kvinnor å den andra, för det är till stor del just det som artikeln handlar om. Men det gör hon inte, begripligt nog. Det skulle ha varit omöjligt för henne att hitta sakliga termer som hade kunnat passa in i resonemanget. De ord som stod henne till buds kunde hon knappast använda utan att skada både sig själv, Matilda Roos och i förlängningen hela kvinnosaken. Från vilket paradigm Esselde än skulle ha hämtat ord för att benämna kvinnors kärlek till kvinnor skulle de ha varit impregnerade av föreställningar som förmodligen var henne ganska främmande. Det fanns ingen neutral zon i detta ömtåliga ämne. Alltså gick Esselde kringom. I stället för att definiera det förbjudna definierade hon det önskade. Denna definition blir samtidigt en ovanligt klar formulering av heteronormen:

Under afvaktan på en analys af det farliga ordet skola vi i det följande begagna det, enligt vår uppfattning, såsom uttryck för den grundriktning inom menniskonaturen, hvilken drager könen till hvarandra. *Det erotiska är sålunda för oss det anlag, som ursprungligen innebär förmågan och behofvet att älska med den kärlek, hvarmed en kysk hustru, en rensinnad make älskar.* (298)

Sedan ger sig Esselde i kast med ytterligare en uppgift, den i hennes ögon kanske viktigaste. Hon försöker förekomma att Roos roman om en ung kvinnas problem med yrkes- och kärleksliv skulle användas som argu-

ment mot hela kvinnorörelsen. Ellen Key och andra hade redan börjat mullra om att kvinnornas förvärvsarbete skulle komma att leda dem bort från hemmen och att detta i förlängningen hotade såväl kvinnligheten som hela mänskligheten. Keys »Om reaktionen i kvinnofrågan« nämns i artikeln. Esselde fann Keys farhågor löjeväckande, men förstod ändå att de skulle kunna skada kvinnosaken. Kombinationen av arbete och erotik var en känslig fråga för kvinnorörelsen vid den här tiden. Om det hela dessutom kryddades med inslag av samkönat begär skulle det vara riktigt illa. Esseldes oro var välgrundad.²⁵ Hon försökte tona ner det faktum att det inom de egna leden fanns kvinnor som var ytterst skeptiska till den äktenskapliga institutionen, inte bara på grund av det ojämlika regelverket, får man förmoda, utan också av mer personliga skäl. Hon kallade det för brytningsfenomen och gick till motattack:

men att betrakta dessa brytningsfenomen som konstanta, från kvinnorörelsen oskiljaktiga missförhållanden, hvilka kunna befaras omgestalta naturen eller föra den mänskliga utvecklingen in på olycksbringande villospår, och därför böra mana till reaktion, det är i sin ordning en ytterlighet, ett öfvergrepp, som icke bör lemnas utan motsägelse. (299)

Esseldes sätt att förhålla sig till det samkönade begär som skildras i *Hårdt mot hårdt* är motsägelsefullt. Dels gör hon tydligt att det verkligen finns, dels kritiserar hon att det finns och slutligen bortförklarar hon det: Begär mellan kvinnor finns inte, det handlar bara om språkförbistring. Hon uppskattar romanen som helhet, lyfter fram dess tema, arbete och erotik som aktuella och rekommenderar boken till läsning. Esseldes försvar för Mathilda Roos roman är samtidigt ett försvar mot demoniseringen av emancipationen. Artikeln skrevs under en tid då kvinnorörelsen av motståndarsidan ofta beskrevs som ett hot mot såväl könskaraktärerna som heterosexualiteten.²⁶ Dessutom försvarar hon ett frirum för kvinnors romantiska kärlek.



Om man läser Mathilda Roos romaner liksom från sidan blir det tydligt att textytans lager av heteronormativitet som regel är tunt. Överallt finns det i hennes textvärld queera moment av olika slag, om än bara helt flyktigt. En queer dissonans slås an, dröjer kvar ett ögonblick och klingar sedan bort. Andra gånger kan det queera vara av mer bastant karaktär.

Det kan röra sig om några repliker växlade mellan två gestalter, egenheter hos någon romankaraktär, eller något inslag i den övergripande berättelsen. Några gånger berättas det till och med i explicita ordalag om erotiskt begär mellan kvinnor.

Ändå tycks de queera momenten sällan ha väckt någon större uppmärksamhet i samtiden. Kanske för att ingen som inte tyckte om dem lade märke till dem? Kanske för att man av olika anledningar låtsades att man inte lade märke till dem? Esseldes recensionsartikel visar att det verkligen fanns någonting i Mathilda Roos texter som samtidens läsare kunde uppfatta som normbrott.

Noter

- 1 Hjärdis Levin ger en bibliografi i *Svenskt biografiskt lexikon*, Stockholm 2000. Att Mathilda Roos var flitigt läst bekräftas av Ann-Lis Jeppssons studie *Tankar till salu. Genombrottsidéerna och de kommersiella lånebiblioteken*, Uppsala 1981.
- 2 Karl-Erik Lundevall analyserar Roos författarskap i *Från åttital till nittital. Om åttitalslitteraturen och Heidenstams debut och program*. diss., Stockholm 1953.
- 3 De viktigaste vetenskapliga texterna om hennes författarskap är Beata Agrell, »Modernitet, sekulariserig och heliga värden i det tidiga 1900-talets skandinaviska litteratur«, *Litteraturen og det hellige*, Århus Universitetsforlag 2005, Eva Nordlinder, »'Socialismens blomma i lifvet.' Arbetarfrågan i Mathilda Roos senare produktion«, i *Läsebok. En festskrift till Ulf Boëthius 2/12 1993*, red. Boel Westin, Johan Fornäs, Sonja Svensson, Maria Nikolajeva, Stockholm/Stehag 1993, Eva Heggstad, *Fången och fri. 1880-talets kvinnliga författare om hemmet, yrkeslivet och konstnärskapet*, diss. Avd. för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala 1991, Margaretha Fahlgren, *Det underordnade jaget. En studie om kvinnliga självbiografier*, Stockholm 1987, Conny Svensson, *Åttitalet och konstnärsromanen*, Stockholm 1985, Ann-Lis Jeppsson 1981.
- 4 *Höststormar* gick som följetong i *Stockholms Dagblad* 10/10–16/12 1881. I förordet till den omarbetade bokutgåvan från 1887 står det felaktigt att den publicerades hösten 1882.
- 5 En viss inblick i de intellektuella kretsar hon ingick i får man genom Rosa Fitinghoff: *Minnenas kavalkad*, Stockholm 1948. Rosa Fitinghoff var dotter till författaren Laura Fitinghoff, periodvis Mathilda Roos sambo.
- 6 Levin 2000 med hänvisning till bl.a. Lundevall 1953. Se också (Storckenfeldt, S.) S. S-t, *Mathilda Roos. Lefnadsteckning hämtad ur hennes bref och dagboksanteckningar*, Stockholm 1908. Där beskrivs Roos andliga utveckling och där klagas det över att kritikerna var missnöjda med hennes förändrade skrivsätt. Eva Nordlinder (1993) understryker i stället kontinuiteten i Roos engagemang.
- 7 I ett brev till förläggaren Albert Bonnier nämner hon inte en enda av de tidiga romanerna när hon gör en lista på de böcker hon tycker ska ingå i en framtida utgåva av hennes samlade skrifter. Brev till Albert Bonnier 1/6 1902, Bonniers arkiv.
- 8 »Egoism« och »Lycksalighet« *Några tankar med anledning af fröken Keys artikel* »En

- förklaring», Stockholm 1894, *Ett ord till Ellen Key och till den svenska kvinnan*, Stockholm 1896, *Skepp som förgås i storm*, Stockholm 1896. Hon utvecklade sedan sina idéer om sedligheten i *Kvinna och man*, Utgifven af kvinnokommittén af den 5:e februari, Stockholm 1906. För en nyläsning av Keys könspolitiska texter, se Eva Borgström, »Kärlekens evolution», *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 3/2004 och Claudia Lindén, *Om kärlek: litteratur, sexualitet och politik hos Ellen Key*, Stockholm/Stehag 2002.
- 9 Mathilda Roos, *Kvinna och man*, 1906, s. 12. (I originalet står det »maktråga«.)
 - 10 *Berättelser och skizzer*, Stockholm 1884. Tack Beata Agrell för tipset! Jag analyserar denna novell utförligt i en kommande bok.
 - 11 Mathilda Roos (M.R-s) *Marianne*, Stockholm 1881, s. 5. Sidhänvisningar ges i det följande i parentes i den löpande texten.
 - 12 För en spännande nyläsning av Benedictssons-*Fru Marianne*, som också ger hänvisningar till relevant forskning om romanen, se Eva Heggstad *En bättre och lyckligare värld. Kvinnliga författares utopiska visioner 1850–1950*, Stockholm/Stehag 2003.
 - 13 Om äktenskapskritiken i 1880-talets litteratur se exempelvis *Fadershuset. Nordisk kvinnolitteraturhistoria II*, Höganäs 1993, Eva Heggstad 1991 eller Karl-Erik Lundevall 1953.
 - 14 Om det könsöverskridande draget hos Ma chère mère skriver Lars Burman i »Paradissisk förklädnad. Ma chère mères förvandling i Fredrika Bremers *Grannarne*«, *Omklädningsrum. Könsöverskridanden och rollbyten från Tintomara till Tant Blomma*, red. Eva Heggstad & Anna Williams, Lund 2004.
 - 15 Ordet »lesbisk« var ännu inte särskilt vanligt. Pia Laskar diskuterar terminologin på detta område i sin bok »*Ett bidrag till heterosexualitetens historia. Kön, sexualitet & njutningsnormer i sexhandböcker 1800–1920*, diss., Stockholm 2005.
 - 16 August Strindberg, *Giftas I* i *Samlade verk* 16 red. Ulf Boëthius, Stockholm 1982 s. 21.
 - 17 Se till exempel Birgitta Svanbergs uppsats »'Jag är en örn. Det är min bekännelse'. Örnen som symbol för kvinnlig skaparkraft«, *Kvinnornas litteraturhistoria II*, red. Ingrid Holmquist och Ebba Witt-Brattström, omtryckt i *Feministiska litteraturanalyser*, red. Åsa Arping & Anna Nordenstam, Lund 2005.
 - 18 »Höststormar« i *Stockholms Dagblad* 11/10 1881. Passagen är omarbetad i bokutgåvan.
 - 19 Lillian Faderman, *Surpassing the love of men. Romantic Friendship and Love Between Women from the Renaissance to the Present*, New York 1981.
 - 20 Det är Lisbeth Stenberg som har lyft fram denna artikel. Se »en lifsmakt för kvinnan«. Hur en begynnande diskurs om relationer mellan kvinnor tystnar under 1880-talets skandinaviska sedlighetsdebatt«, *lambda nordica*, vol. 4, nr 2/1998 och *En genialisk lek. Kritik och överskridande i Selma Lagerlöfs tidiga författarskap*, diss., Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet 2001, s. 312 f.
 - 21 Se Karl-Erik Lundevall, *Från åttital till nittital. Om åttitalslitteraturen och Heidenstams debut och program*, diss., Stockholm 1953.
 - 22 Om dekadens, se Claes Ahlund, *Medusas huvud. Dekadensens tematik i svensk sekelskiftesprosa*, Uppsala 1994. Han tar dock inte upp Roos.
 - 23 Sophie Adlersparre, i *Dagny* 1886 s. 297.
 - 24 Eva Heggstad skriver om Esseldes kritikergärning i »Kritik och kön. 1880-talets kvinnliga kritiker och exemplet Eva Brag«, *Samlaren* 1994 s. 52–67.
 - 25 Ulla Manns har analyserat hur Keys angrepp påverkade kvinnorörelsen i *Den sanna frigörelsen. Fredrika Bremer-förbundet 1884–1921*, Stockholm/Stehag 1997.
 - 26 Detta utvecklas i Eva Borgström, »Emancipation och evolution. Ellen Key och den villkorade kärleken«, *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 3/2004 och »Emancipation och perversion. Strindberg och den besvärliga (homo)sexualiteten«, *Res publica* nr 62–63, 2004.

Torsten Pettersson

Himlens nåd och vrede

1800-talsoperans brott mot sekularonormativiteten

Operakonsten står i ett kluvet förhållande till samhället och dess normsystem. Den är både innanför och utanför. Å ena sidan framstår den för många som inbegreppet av knäsatt finkonst – placerad i pampig miljö, subventionerad med skattemedel, sponsrad av företagsvärlden och i somliga länder rentav en kärnpunkt i den etablerade nationella identitetskonstruktionen.¹ Å andra sidan är den en desperado som med musiken som alibi kan smugla in de mest häpnadsväckande normbrott i den gyllene ramen. Den älskliga oskuldsfulla kvinnan som tynar bort i tuberkulos men på dödsbädden återförenas med sin älskare – det är en kitschig sentimentalitet som ingen självrespekterande kritiker från det senaste halvsekleet skulle låta passera opåtalad i en roman eller ett drama. Men i Puccinis *La Bohème* begås detta estetiska normbrott ostraffat tusen gånger om året världen runt. Att en man och en kvinna inleder ett passionerat sexuellt förhållande efter att ett halvt dussin gånger ha konstaterat att de är tvillingbror och -syster – det är ett så flagrant brott mot incesttabu att det kan förväntas frammana endast äckel och avståndstagande hos dem som tvingas att bevittna det. Ändå exploderar publiken regelbundet i förbehållslöst jubel när ridån går ner efter första akten i Wagners *Valkyrian* (*Die Walküre*), där just detta har förevisats med ofrånkomlig tydlighet.² Att inför stora och lättantändliga folkskaror framhäva betydelsen av nationell självständighet i ett land som behärskas av en utländsk makt – det kan väl aldrig gå för sig. Men det var just vad Giuseppe Verdi kunde göra i lätt genomskådad historisk förklädnad i starka körscener i *Nebukadnesar* och *Macbeth*.

Detta är några prov på estetiska, moraliska och politiska normbrott inom operakonsten. Jag vill i denna uppsats koncentrera mig på en fjärde typ: avvikelser från en livsfilosofisk norm som får exemplifieras av 1800-talsoperans starkt dominerande inriktning på en religiös tematik. Den utmanar det som – i analogi med queerforskningens begrepp »hetero-

normativitet« – kan kallas »sekularonormativitet«:³ en världsbild som är rent immanent och empiriskt baserad och som föreskriver denna inställning i samhällslivet (medan en religiöst betonad livssyn gradvis förvisas till privatlivet och motarbetas då den gör anspråk på samhällsrelevans). 1800-talsoperans utmaning i detta avseende gäller dess samtid men också vår nutid, där sekularonormativiteten bland annat manifesterar sig genom att den religiösa tematiken försummas i framställningar om operakonstens historia.⁴

Den europeiska 1800-talsoperan tillkommer i en tid av tilltagande sekularisering – präglad av naturvetenskapliga landvinningar, evolutionslära och bibelkritik – och den betecknas ofta i religiösa kretsar som frivol och världslig underhållning. Ändå genomsyras den, som jag alltså vill hävda, av en religiös tematik som bryter mot den gradvis alltmer normerande sekulära världsbilden. Detta är i och för sig tydligt i ett halvt dussin verk vars centrala händelseförlopp präglas av religionen: titelpersonen Jeanne d'Arc upplever sig som gudomligt inspirerad att dra ut i krig i Verdis *Giovanna d'Arco* och Tjajkovskijs *Jungfrun av Orléans*; stridigheter mellan olika fraktioner av kristendom figurerar hos Meyerbeer i såväl *Hugenotterna* som *Profeten* och hos Musorgskij i *Hovansjtjina*; och i von Webers *Friskyttan* liksom i Gounods *Faust* bevittnar vi en kamp mellan det onda förkroppsligat i en djävulsgestalt och det gudomliga goda som till slut genom sin kraft och nåd räddar huvudpersonerna undan fördömsen. Men sådana uppenbara fall utgör bara en liten del av den stora strömning av religiös tematik som möter i 1800-talsoperan, närmare bestämt i den förhärskande kategori som i brist på bättre får kallas »allvarlig« – d.v.s. icke-komisk – opera.⁵ I komiska operor som Donizettis *Kärleksdrycken* (*L'elisir d'amore*), Wagners *Mästersångarna i Nürnberg* (*Die Meistersinger von Nürnberg*) och Verdis *Falstaff* saknas den religiösa dimensionen eller antyds på ett enbart ytligt konventionellt vis. Dessa verk handlar om mänskliga relationer i vilka förhållandet till Gud knappast spelar någon roll. Men i de allvarliga operorna är detta förhållande genomgående av stor betydelse: händelseförloppet sätts in i en religiöst färgad världsbild som ger det dess djupare mening och i många fall utgör en basis för verkets centrala tematik.

Eftersom den europeiska 1800-talsoperan tillkommer i kulturer där någon form av kristendom är det självklart dominerande uttrycket för religiositet skulle man också kunna tala om en kristet färgad världsbild, och det är säkert så de flesta betraktare i en västerländsk kulturkrets uppfattar den. Emellertid är anknytningen till kristendomens centralt karakteristiska föreställning om Kristus som världens frälsare ofta svag eller

obefintlig. Det synes mig därför korrektare att mera allmänt tala om en religiös världsbild, närmare bestämt av ett monoteistiskt slag. Det »religiösa« är alltså i min terminologi en monoteism som är mindre specifik än det kristna, men – för att motsvara operornas antagande om en enda gud som människorna har en relation till – mer specifik än det transcendenta i allmänhet.

För att visa den religiösa tematikens utbredning ger jag kortfattat några exempel från de tyska, franska och ryska traditionerna innan jag mera detaljerat analyserar en central del av den italienska: de nio operor som Francesco Maria Piave och Giuseppe Verdi skrev tillsammans. Till slut återvänder jag till den nyss antydda frågan om hur det kan komma sig att den allvarliga 1800-talsoperan har en så starkt religiös prägel i en europeisk kultur som gradvis rör sig bortåt från det religiösa. Denna normutmanande kontrast studerar jag alltså i ett historiskt perspektiv, men då de behandlade verken fortsättningsvis uppförs idag gäller den i ännu högre grad i det starkt sekulariserade västeuropeiska samhället i början av 2000-talet. Som ett stöd för detta implicita perspektiv anges de behandlade operornas ungefärliga frekvens på internationella operascener i den verkförteckning som avslutar artikeln.

Religiös tematik i tysk, fransk och rysk 1800-talsopera

I det centrala wagneroeuvre som dominerar den tyska operan från 1840-till 1880-talet är samtliga de nio allvarliga operorna transcendent orienterade. I tetralogin *Nibelungens ring* (*Der Ring des Nibelungen*) med dess fornnordiskt inspirerade mytologi och i den schopenhauerinfluerade *Tristan och Isolde* (*Tristan und Isolde*) är librettisten Wagners förhållande till monoteistisk religiositet för komplicerat för att här utredas, men i de övriga fyra verken är det desto mer uppenbart.

Den flygande holländaren (1843), *Tannhäuser* (1845) och *Parsifal* (1882) präglas alla av samma mönster av synd, syndastraff och nåd. Först har en huvudperson syndat: Holländaren har hädiskt trotsat Gud, Tannhäuser förfallit till sinnlighet och Amfortas likaså varit alltför intresserad av Klingsors sensuella trollkarlsrike. Som straff för detta måste Holländaren irra omkring, Tannhäuser vandra till Rom medan han emotser evig fördömmelse och Amfortas plågas av ett sår som aldrig helas. Men samtidigt ställer den gudomliga nåden en frälsning i utsikt: för Holländaren – enligt en röst från himlen – om han hittar en kvinna som är trogen in i döden; för Tannhäuser om han genom en sträng botgörarfärd kan få förlåtelse; och för Amfortas – återigen enligt en röst från himlen – om han kan finna

den rene dåren som blir insiktsfull genom medlidande. Efter utdragna komplikationer uppnås sedan denna frälsning. Som ett tecken på det bryter den gudomliga kraften synligt in i jordelivet: Holländaren och Senta stiger i operans slutapoteos upp mot himlen; den döda staven som börjar grönska visar att Gud har givit Tannhäuser den förlåtelse som denne har förvägrats av påven; och genom att bemäktiga sig det spjut som sårade Jesus på Golgata får Parsifal först Klingsors trollkarlsrike att störta samman och sedan Amfortas sår att äntligen sluta sig.

I *Lohengrin* (1850) är mönstret mer komplicerat eftersom Elsa som mottagare av hjälpen från ovan till en början inte är skyldig, utan endast oskyldigt misstänkt. När hon sedan ådrar sig skuld genom att bryta mot frågeförbudet blir hon straffad då Lohengrin lämnar henne, men också benådad då det framgår att hennes bror trots allt inte är förlorad. Även här är det gudomliga ingripandet tydligt: i gudskampen som ger Lohengrin segern över Elsas vedersakare och i den övernaturliga svanen som först bär honom tillstädes i rätt ögonblick för gudskampen och senare återbördar Elsas mördade broder till livet.

I den franska grand opéra-traditionen är ett av de tidigaste verken Rossinis *Wilhelm Tell*, skriven för Parisoperan 1829 med franskt libretto av trion de Jouy, Bis och Marrast. Den skildrar i första hand schweizarnas frihetskamp mot de österrikiska förtryckarna, men det hindrar den inte från att klart uttrycka en religiös världsbild. Efter uvertyren inleds verket med en kör där byborna glatt säger sig vilja hylla universums skapare genom sitt arbete, och ett liknande perspektiv framträder också i dramatiskt tillspetsade situationer. När huvudpersonen lyckas rädda sin roddbåt över den forsande floden konstaterar hans hustru mot slutet av den första akten att hon i detta känner igen Guds verk. I den tredje aktens klimaktiska scen, där Tell skall skjuta äpplet från sin sons huvud, säger han själv på motsvarande sätt att pojken skall be till Gud, för det är endast han som kan rädda dem. Efter befolkningens lyckade uppror avslutas operan sedan med att först huvudpersonen och sedan hela kören ber om att friheten återigen skall sänka sig från himlen. I sista hand är det således Gud som verkar genom människorna, både i enskilda krissituationer och i hela det stora sociala skeende som operan skildrar.

Detsamma framgår tydligt hos Eugène Scribe, den ledande librettisten inom grand opéra-traditionen. I hans två libretti för Meyerbeeroperorna om religiösa konflikter, *Hugenotterna* och *Profeten*, åkallar personerna upprepade gånger den Gud de vill dyrka var på sitt eget sätt, och detsamma gäller Scribes text för Halévys *Judinnan* (1835). Kardinal de Brogni konstaterar i den första akten och Rachel i den andra att Gud är deras enda

stöd, medan Léopold i slutet av den andra akten känner sig förbannad av Gud för att han uppvaktar Rachel fastän han är gift. I den första akten hänvisar kardinal de Brogni till Gud då han förlåter juden Eléazar för att ha arbetat under de kristnas söndag, medan andra personer åberopar en vredgad Gud då de vill utkräva straff. I aktens dramatiskt tillspetsade slutscen ber fyra personer Gud om olika saker, men samtliga med formeln »Gud, (du) som jag bönfaller«: »Dieu, (toi) que j'implore«. Detta att personerna söker stöd hos Gud för sina ofta väsensskilda strävanden framstår vid sidan om religiös intolerans som ett huvudmotiv i operan. I den tredje aktens stora sextett med kör framhävs detta återigen genom att alla de sex personerna med identiska eller likartade formuleringar konstaterar att Gud är deras enda stöd – samtidigt som de bönfäller honom om mycket olika saker. De har sammanförts i en dramatisk situation där de är beroende av varandra, men de talar inte med varandra utan vänder sig var för sig till Gud.

I den ryska operatraditionen handlar det första viktiga verket, Ivan Glinkas *Ett liv för tsaren* (1836; även kallad *Ivan Susanin*), om en tronföljdskamp mellan ryssar och polacker i början av 1600-talet (med libretto av Georgij Rozen). Särskilt i den första akten uttrycker flera personer och kören upprepade gånger med tacksam hänförelse tanken att Gud nu har givit dem en tsar i Mihail Romanov – det politiska skeendet är alltså i sista hand gudomligt bestämt. I den tredje akten förklarar huvudpersonen Ivan Susanin för sin unge skyddsling Vanja att också han kan göra någon nytta ty man vet aldrig när Guds vilja kallar på en människa. Det blir dock Susanin själv som kommer att fylla en särskild funktion. När polackerna förföljer den nye tsaren leder han dem vilse ut i ödemarken med sitt eget liv som insats. Då listen lyckas och tsaren undkommer besannas Susanins och Vanjas tanke att tsaren står under Guds särskilda beskydd – dock med den komplikationen i operans religiösa världsbild att Susanin, som alltså företräder det gudomligt sanktionerade goda, själv blir ihjälslagen av de uppretade polackerna.

Musorgskijs *Boris Godunov* (1874) har ett liknande tronföljdsmotiv, förlagt till tiden strax före händelseförloppet hos Glinka. Huvudpersonen hos Musorgskij (som själv skrev librettot efter Pusjkin) har blivit tsar genom att låta mörda den rättmätige unge tronarvingen Dmitrij. När han låter sig krönas ber han innerligt om Guds välsignelse, men det kan inte lindra det onda samvete som plågar honom under hela operan. I sin stora monolog i palatset sex år senare känner han Guds den stränge domarens tunga hand och ser de olyckor som drabbat hans familj och hans rike som ett Guds straff för vilket det ryska folket helt riktigt lastar sin tsar. Detta religiösa perspektiv förstärks av kristna hymner som flera gånger sjungs av

pilgrimer och munkar i bakgrunden och av två berättelser om underverk: den mördade Dmitrijs kropp ligger framme i dagar utan att förmultna och när han sedan har begravts återfår en blind gammal man synen vid hans grav. Så signalerar Gud ytterligare att det var Dmitrij som enligt hans vilja skulle bli tsar.

Gud som överdomare hos Verdi och Piave

De operor som Giuseppe Verdi skrev från 1844 till 1862 i samarbete med librettisten Francesco Maria Piave är nio till antalet, förutsatt att man som jag inte räknar *Aroldo* som ett separat verk utan som en omarbetning av *Stiffelio*. (Utan namnbyte omarbetades därtill *Macbeth*, *Simon Boccanegra* och *Ödets makt*.) Inklusive författarna till de förlagor som Piave utnyttjade är hela den gemensamma produktionen:

<i>Ernani</i>	1844	Victor Hugo
<i>De två Foscari</i>	1844	Lord Byron
<i>Macbeth</i>	1847/1865	William Shakespeare
<i>Korsaren</i>	1848	Lord Byron
<i>Stiffelio</i>	1850	Émile Souvestre och Eugène Bourgois
<i>Rigoletto</i>	1851	Victor Hugo
<i>La Traviata</i>	1853	Alexandre Dumas d.y.
<i>Simon Boccanegra</i>	1857/1881	Antonio García Gutiérrez
<i>Aroldo</i>	1857	(en omarbetning av <i>Stiffelio</i>)
<i>Ödets makt</i>	1862/1869	Ángel Pérez de Saavedra och Friedrich Schiller

Dessa verk erbjuder inte bara känsloladdade och dramatiskt tacksamma händelseförlopp utan uppvisar också en religiös problemställning som regelbundet återkommer, ofta utan direkt motsvarighet i förlagorna. På grund av detta genomgående mönster kan vi anta att de sekundära librettister som i enskilda verk ibland kompletterade Piaves arbete inte i detta avseende gav något betydande bidrag.⁶ Däremot är det välbekant att Verdi utövade ett stort inflytande över librettona både genom valet av förlaga och genom de anvisningar som han kontinuerligt gav Piave under arbetets gång.

Den allmänna utgångspunkten i dessa nio operor är att det finns en Gud och ett liv efter detta samt att denna Gud på något sätt påverkar människans liv redan här på jorden. Men hur han gör det var en fråga som Verdi

och Piave längs två tankelinjer oförtröttligt reflekterade över.

Enligt den första huvudlinjen är Gud en rättvis domare som tuktar de onda och belönar de dygdiga. Detta ställs i utsikt för domedagen, som när Lucrezia i den andra aktens terset i *De två Foscari* tröstar sig med tanken att hennes oskyldige makes plågoandar då skall få sitt straff. Men operornas personer utgår också från att rättvisa kan skipas redan här på jorden. I den tredje akten av *Simon Boccanegra* jublar Fiesco över föreställningen att den nära förestående domen över Boccanegra har skrivits på murarna av Guds hand, och när huvudpersonen i *Rigoletto* beslutar sig för att döda den utsvävande hertigen jämför han sig med en åskvigg slungad av Gud. Som detta antyder, är detta en hållning som ofta intas av hämndlystna personer som vill se sig som Guds redskap. Den förekommer också i *La Traviata*, vars i 1800-talsoperan sällsynta samtidsrealism i övrigt begränsar förekomsten av den religiösa tematiken. I en mindre dramatisk form uttrycker nämligen Giorgio Germont i operans andra akt en hållning som liknar Fiescos och Rigolettos: när han kommer för att avbryta sin sons olämpliga förhållande säger han till Violetta att hans vädjan till henne har inspirerats av Gud och till Alfredo att det är Herren som har lett honom dit.

De tre senaste fallen är tvetydiga. Guds självutnämnda redskap kan ha missuppfattat sin roll – och i alla händelser spårar Rigolettos ränker ur med katastrofala följder. Allmänt taget beskriver ingen av Verdi/Piave-operorna ett gudomligt ingripande lika uppenbart som de övernaturliga inslagen hos Wagner och Musorgskij – eller som åskviggen som slår ner den arrogante huvudpersonen i *Nebukadnesar*, en tidigare Verdiopera med libretto av Temistocle Solera. Men i *Macbeth* garanterar några talande tillägg till Shakespeares text intrycket att huvudpersonens fall i sista hand beror på Guds hämnd. Armén som närmar sig hans borg framhäver att det är Guds vrede som nu drabbar den brottslige (»Già l'ira divina / sull'empio ruina«), och när han är död beskrivs detta som att han sopades undan av Guds andedräkt (»il fulminò d'un soffio / il Dio della vittoria«).

I princip kan man naturligtvis betrakta detta endast som några personers uppfattning, som inte behöver ses som auktoriserad av verket som helhet. I talteater kan en sådan skepsis gentemot personernas åsikter aldrig helt undanröjas, men i operan får musiken ibland en roll som överordnad auktoritet jämförbar med den allvetande berättarens roll i epiken. Musiken kan rikta ironi mot en person – som den gör mot Anatol Kuragin i den första aktens femte scen i Prokofjevs *Krig och fred (Vojna i mir)* – men den kan också hylla en operas personer och massivt bekräfta deras åsikter. Det senare sker i slutet av *Macbeth*, där den magnifikt triumfatoriska musiken stöder personernas uppfattning att titelfiguren har drab-

bats av Guds hämnd. I sista hand kan det därför inte råda något tvivel om att det i verkets fiktiva universum är just det som har inträffat.

Macbeths död sluter en cirkel. När han hade mördat Duncan nedkallade nämligen alla de närvarande Guds hämnd över den då okände mördaren (även det ett avsteg från originalet). Detta återspeglar ett antagande som genomsyrar Verdi/Piave-operorna: Guds hämnd kan så att säga aktiveras av människan. Ritualen för detta är förbannelsen. Rigoletto förbannas av Monterone för att han har begabbat dennes elände; Boccanegra förbannar den som har angripit hans dotter; och i *Ödets makt* förbannar markisen av Calatrava sin dotter för det svek som har gjort att han ligger dödligt sårad. I alla dessa fall tar förbannelsen skruv, vilket i *Rigoletto* framhävs av huvudpersonens avslutande hänvisning till den i det förtvivalde utropet »la maledizione!«.

Villkoren för denna slagkraft synes vara att förbannelsen riktas mot någon som verkligen är skuldtyngd och utslungas av någon som han har förorättat. Dessa regler tar personerna på allvar. Ingen uttalar förbannelser utan tillräcklig grund och de som har drabbats av dem – inte minst den plågade Rigoletto – förlorar ofta sin själsfrid.

Denna bild av Gud som den stränge rättskiparen kompletteras av antagandet att han också kan visa misskund. På Guds nåd förlitar sig Lucrezia i *De två Foscari* och Leonora i *Ödets makt*, och i ett fall ser vi dess kraft i människolivet. Det är i *Stiffelio*, där den otrogna hustrun Linas upprepade böner till slut besvaras: den lutherske präst som är hennes svartsjuka make förmår förlåta henne, och det gör han genom att inför församlingen ur det åttonde kapitlet av Johannesevangeliet läsa upp berättelsen om hur Kristus förlåter en äktenskapsbryterska. Sålunda ligger det en viss bokstavlig sanning i församlingens uppfattning att Lina har blivit förlåten av Gud själv (»Perdonata. / Iddio lo pronunziò.«). Återigen lämnar den extatiska körsatsen knappast något utrymme för tvivel på detta.

Enligt den ena, mer konventionella linjen i dessa operor är Gud således i ett moraliskt meningsfullt universum överdomaren som utdelar straff och belöning men ibland kan visa nåd mot dem som inte är helt fördärvade. Redan här avtecknar sig komplikationen att varken nåd eller straff tycks fördelas helt jämbördigt. Lucrezia och Leonora blir inte bönhörda och inte heller förbannelserna fungerar alltid som de borde. Jacopo Foscari har i högsta grad goda grunder för att nedkalla himlens vrede över sin plågoande, men i slutet av operan i fråga ser vi den personen bekymmerslöst jubla över hans död. Och i *Rigoletto* gäller Monterones förbannelse ju faktiskt också hertigen – men han får fortsätta att förlusta sig utan minsta skråma.

Gud som motståndare hos Verdi och Piave

Sådana anomalier kan ännu förklaras med hjälp av den traditionella uppfattningen att Herrens vägar är outgrundliga. Men när vi får syn på den andra huvudlinjen i Verdi/Piave-operorna, förmenas vi all enkel förtröstan. Här är Gud nämligen inte domare utan motståndare. Den uppfattningen framträder redan i *Ermani* då huvudpersonen hävdar att det självmord som han tvingas till på själva sin bröllopsnatt i sista hand beror på Guds förbannelse («Maledizion di Dio!») och ett olyckligt öde som nu går i uppfyllelse («Compiasi il mio destin fatal»). Detta är upprörande, ty Ermani har inte begått något brott utan bara kämpat i motvind för att få äkta den kvinna som älskar honom. Om han har rätt är hans umbäranden snarare mystiskt förutbestämda än självförvållade.

Samma intryck – dock utan explicita kommentarer – växer fram ur de ständiga lidanden som drabbar ätten Foscari, som tycks förföljas av olyckliga omständigheter likaväl som av sin ärkefiende. Fyra år senare vidareutvecklar *Korsaren* denna föreställning. Redan i den första scenen tillskriver huvudpersonen Corrado ett oblikt öde alla sina olyckor. När sedan en eldsvåda i ett harem leder till att han blir tillfångatagen får han medhåll. Corrado hade en storstilad plan, säger paschan, men han hade skickelsen emot sig. Som paschan tidigare har konstaterat: då Gud är bevågen är världen vacker, men då han rynkar pannan är allt mörker och klagan. I sista akten drar Corrado i sin fängelsehåla ihop dessa trådar då han inser att han bekrigas av hela universum på grund av att Gud har tryckt sitt sigill på honom («L'universo a me fa guerra, / Dio m'impresse il suo suggel»); han kan bara resignera och låta sig slås ner av den grymme Guden («fiero Iddio»). I detta skede undkommer han ännu, men till slut kastar han sig i havet då han upptäcker att hans älskade, som trodde att han var död, har tagit livet av sig.

Så växer det fram en bild av Gud som markant avviker från den första: han har brännmärkt vissa personer och arrangerat händelseförloppet så att de måste lida – inte för sina synders skull utan för att han har bestämt det. När denna gudsuppfattning träder i kraft är därtill – för Ermani, Jacopo Foscari eller Corrado – ingen nåd att vänta.

Denna gudsbild är inte oförenlig med vissa former av den mångskiftande kristna läran; närmast påminner den om den kalvinistiska predestinations-tanken. Emellertid leder den till en märklig existentiell spänning då den presenteras i samma oeuvre som också visar fram en rättvis och nåderik Gud. De två uppfattningarna kan knappast förenas men i *Ödets makt*, sitt sista gemensamma verk, spelar Verdi och Piave ut dem mot varandra.

Kombinationen finns nedlagd redan i den inledande scenens märkliga dubbelnatur. Alvaro skall rymma med sin äresta Leonora, men genskjuts av hennes rasande far. För att visa sin respekt för honom kastar Alvaro sin pistol till marken, men av misstag går den av och tillfogar den gamle mannen ett dödligt sår. Till detta kan bägge gudsbilderna relateras. Å ena sidan spelar ett grymt öde Alvaro ett spratt genom en oförutsebar slump, men å andra sidan har han också dragit på sig en viss skuld som kan motivera ett straff från den himmelske rättskiparen. På motsvarande sätt är Leonora å ena sidan ett offer för de olyckliga omständigheter som gör det omöjligt för henne att avslöja Alvaros ädla härkomst och därigenom övertala den bördsstolte fadern att tillåta äktenskapet. Å andra sidan har hon genom att förbereda ett bröllop i lönnedom gjort sig skyldig till ett svek mot fadern, vilket hennes samvete mycket riktigt plågas av i operans inledande scen.

Denna dubbelhet i skeendet och i personernas relation till Gud framhävs uttryckligen i deras reaktioner. Redan före den fatala olyckan bereder sig Leonora på ett eländigt liv i landsflykt och på den förestående kampen med ett grymt öde («di rio destin la guerra»). När hon senare, i sin berömda bön om frid i den sista akten («Pace, pace, mio Dio!»), lamenterar att hon har kommit ifrån Alvaro för att detta står skrivet i himlen («su nel ciel è scritto») bekräftas denna uppfattning omedelbart av ödestemat i orkestern. Likaså beklagar sig Alvaro i den tredje akten över att hans eviga olycka är förutbestämd («Sarò infelice eternamente, è scritto»), men tillstår i den sista akten att han förföljs av Guds hämnd («vendetta di Dio»). Detta senare perspektiv av skuld och straff framhävs också av Leonoras faders förbannelse, som alltså tycks gå i uppfyllelse, liksom av Leonoras böner om nåd och den långa religiösa botgöring som hon och Alvaro på var sitt håll har underkastat sig.

Således underbyggs båda de motsatta gudsbilderna av intrigen och av personernas kommentarer. Det förvånar därför inte att Verdi tvekade om hur operan skulle sluta. I den första versionen, som han skrev med Piave för premiären i St Petersburg 1862, kastar sig Alvaro utför ett stup då Leonoras död har blivit den sista outhärdliga länken i en lång kedja av umbäranden. Denna upprepning av slutet på *Korsaren* betonar samma aspekt som den tidigare operan: bilden av Gud som den godtyckligt grymme förföljaren. Men i Milanoversionen sju år senare beslöt sig Verdi för en radikal revision av detta slut (varvid den nya texten fick skrivas av Antonio Ghislanzoni eftersom Piave låg förlamad efter en hjärnblödning). Uppmuntrad av Fader Guardiano och av den döende Leonora känner Alvaro nu att han har fått Guds förlåtelse. Han har kraft att leva vidare och

ser fram emot det möte i himlen som Leonora under sina sista andetag utlovar honom. Sålunda framstår deras lidanden som ett straff utdelat av en Gud som är sträng men rättrådig och i sista hand också barmhärtig.

Oberoende av vilken version man väljer (nuförtiden spelas nästan alltid den senare) kvarstår spänningen mellan de två gudsbilderna både i texten och i musiken. Den okänsliga ödesgudens brutalitet representeras av det snabba och oroliga tema som inleder uvertyren och därefter ofta återkommer. Det långsamt stigande bönetemat pekar däremot mot en barmhärtig Gud som kan vara mottaglig för en människas vädjan.

Det existentiellt laddade samspelet mellan dessa melodier framträder allra tydligast i den andra aktens andra scen, där Leonora anländer till klostret för att be om en fristad. Hon introduceras av ödestemat och beskriver i samklang med det sitt utsatta läge som ensam och jagad kvinna. När hon sedan bönfaller Gud att inte överge henne, brister hon ut i en glödande variant av bönetemat («Deh! Non m'abbandonar! / Pietà, pietà di me, Signore»), men ödestemat bryter åter in då en surmulen klosterbroder låter henne förstå att hon knappast har någon fristad att vänta. Här tycks det grymma ödet triumfera, men medan klarinetten spelar bönetemat vänder sig Leonora till Jungfru Maria. Och nu blir hon bönhörd: Fader Guardiano uppenbarar sig och erbjuder henne den hjälp som hon så innerligt har vädjat om.

Allt detta kan också antydast enbart i toner. Två minuter från början av uvertyren läggs de två temana på varandra, med bönetemat i violinerna och det mörka hotet från ödestemat i de låga stråkarna. Ingetdera slår ut det andra; spänningen mellan dem upplöses inte utan övergår bara i en stormig stretta. Med lite fantasi kan man uppfatta detta som en bild av den oförlösta existentiella spänning som under nästan två årtionden elektrifierade detta sällsynt resultatrika musikaliskt-litterära samarbete mellan en stor kompositör och en skicklig librettist.

Sekulariseringen – och 1800-talsoperan som undantag

Jag har i det ovanstående kortfattat eller mer utförligt belyst religiös tematik i tjugosex 1800-talsoperor och exempelmaterialet skulle lätt kunna utvidgas. Det är alltså fråga om en bred strömning, men det är inte alldeles lätt att förstå varför den framträder. Tvärtom ser det ut att i 1800-talets kulturmiljö finnas goda skäl som talar emot en sådan återkommande placering av människolivet i en monoteistiskt bestämd världsbild. För det första uppfattades ju operan ofta som frivol underhållning och

alltså – kunde man tycka – en olämplig inramning för en religiöst färgad textdimension. För det andra tillkommer operorna ifråga i en kulturmiljö där det snarast hade legat i takt med tiden att skjuta undan en religiös tematik till förmån för en psykologisk och social inriktning av det slag som återfinns i undantaget *La Traviata*. Detta därför att 1800-talet i ständigt förstärkt form uppvisade de sekulariseringstendenser som hade vuxit fram ända sedan renässansen. I det följande vill jag på några sidor teckna den breda idéhistoriska bilden av sekulariseringen fram till och med 1800-talet, för att framhäva det egenartade i operakonstens inriktning på en religiös tematik.

Sekulariseringen består i att kristendomen som det europeiska samhällets dominerande världsförklaring och värderingsgrund stegvis ersätts av en naturvetenskapligt baserad världsbild och en inomvärldsligt motiverad moral. Detta kan inte enbart förklaras med »naturvetenskapernas frammarsch« – en viktig faktor är också det uppbrott från traditionella livsmönster som industrialiseringen och urbaniseringen för med sig från tiden omkring sekelskiftet 1800. Men till en betydande del kan sekulariseringen beskrivas som en process genom vilken en alternativ, icke-metafysisk världsförklaring växer fram för att först bäras upp av ett tunt skikt av intellektuella och till slut vinna överhanden i samhällslivet som helhet.

Processen inleddes av de astronomiska rön som under renässansen gjordes av forskare som Copernicus, Tycho Brahe, Kepler och Galilei. Den av kyrkan hyllade geocentriska världsbilden, med jorden och människan som skapelsens centrum, visades vara oriktig och ersattes av den heliocentriska uppfattningen att jorden är endast en av många planeter som kretsar kring solen. Ännu viktigare för framtiden var det förhållandet att den nya världsbilden inte beskrevs som en helhet upprätthållen av Guds vilja, utan som ett rent mekaniskt system som helt och hållet kunde förklaras genom en inomvärldslig fysikalisk och matematisk lagbundenhet. En sådan mekanistisk världsbild sammanfattades och vidareutvecklades i Isaac Newtons *Principia* (1687).

Ett annat banbrytande element i astronomernas arbete var deras empiriska inriktning. De ratade alla auktoriteter – kyrkan, Bibeln, Aristoteles – och förlitade sig endast på sina egna iakttagelser och en rationell sammanställning av dem. En sådan empirisk, induktiv metod, utgående från enskilda iakttagelser, försvarades filosofiskt omkring år 1600 av Francis Bacon i polemik med skolastik och auktoritetstro. Den absoluta förutsättningslösheten, som banbrytande nya upptäckter måste utgå från, fick sedan sin klassiska formulering i René Descartes *Om metoden* (*Discours de la méthode*, 1637). I sin mekanistiska världsbild gjorde Descartes

visserligen undantag för både Gud och människosjälén, men det nya och framåtpåkande representerade han genom att radikalt dra i tvivelsmål allting annat än ett ofrånkomligt faktum: »Jag tänker, alltså är jag till«. Detta metodiska förfarande blev den nydanande skepticisms höga visa, även om det samtidigt innehöll en utgångspunkt för senare problemformuleringar kring individens begränsade förmåga att få tillförlitlig kunskap om omvärlden.⁷

På 1700-talet hade utvecklingen gått så långt att det var möjligt för ledande franska intellektuella att lägga fram en långt utarbetad materialistisk syn på naturen och civilisationen, både i den stora *Encyklopedin* (1751–72) och i andra skrifter, av vilka den mest extrema var La Mettries *Maskinen människan* (*L'homme machine*, 1748). Denna syn på världsalldet som död eller blott tillfälligt och mekaniskt levande materia fick ännu inget brett samhälleligt genomslag, men den uppmärksammades av intelligentian och väckte då ofta bestörtning. I *Sartor Resartus* (1836, ung: Skräddaren i nya kläder) beskrev Thomas Carlyle genom den fiktiva gestalten Teufelsdröckh en förtvivlan som han själv hade känt i sin ungdom några decennier tidigare: »To me the Universe was all void of Life, of Purpose, of Volition, even of Hostility: it was one huge, dead, immeasurable Steam-engine, rolling on, in its dead indifference to grind me limb from limb.«⁸

Liknande reaktioner gav de engelska romantikerna uttryck åt, Wordsworth retrospektivt i elfte boken av *The Prelude* (1850) och Coleridge bland annat i dikten »Dejection: An Ode« (1802): »O Lady! we receive but what we give, / And in our life alone does Nature live«. ⁹ Allt vi erhåller av naturen – av livsglädje och en känsla av sammanhang – är alltså bara en illusionsskapande reflex av det som vi redan själva har givit eller projicerat på den; det är endast i vårt liv, vår föreställningsvärld, som den i grunden döda naturen lever. Här ser vi en ovanligt tydlig formulering av en utgångspunkt för den litterära romantiken. Genom naturpoesi, naturfilosofi och transcendenssträvanden försökte den – liksom symbolismen ett drygt halvsekel senare – övervinna en materialistisk världsbild, som under upplysningstiden hade gestaltats med påträngande kraft och som av många uppfattades som dystert begränsande.

Men utvecklingen stod inte att hejda. Från och med 1830-talet fick den ett nytt inslag genom bibelkritiken, då David Friedrich Strauss i *Jesu levnad* (*Das Leben Jesu*, 1835–36) beskrev Jesus som en historisk, men icke-gudomlig gestalt och Ludwig Feuerbach i *Das Wesen des Christentums* (1841; Kristendomens väsen) betecknade religionen som inget mer än människoandens dröm. Ungefär samtidigt hävdade Charles Lyell att

Bibelns skapelseberättelse inte kan vara bokstavligen sann eftersom geologiska avlagringar visar att jordklotet inte har skapats med en gång, utan utformats successivt under en mycket lång tid, och att jorden dessutom måste vara ojämförligt mycket äldre än man tidigare på biblisk grund hade antagit. Detta blev en av inspirationskällorna för Charles Darwin, som i *On the Origin of Species* (1859) med förkrossande materialrikedom och tålmodig intelligens påvisade att inte heller djurarterna hade skapats en gång för alla, utan hade vuxit fram stegvis i samspel med sina livsbetingelser. Den försiktige Darwin ville inte dra uttryckliga livsfilosofiska konsekvenser av sina rön, men andra tänkare såsom Thomas Huxley gjorde snart klart att också människans ställning i förlängningen av Darwins lära radikalt hade förändrats: hon kunde inte längre ses som en gudalik varelse artskild från djuren, utan framstod närmast som en – i ett sent skede utvecklade – djurart bland andra.

Därtill inbegrep Darwins lära ytterligare ett oroväckande element som ofta förbigås men som framhävs i andra hälften av evolutionens princip: »natural selection from accidental variation«. Den djurpopulation, av vilken en del levde vidare genom naturligt urval och kamp för tillvaron, byggde alltså på slumpmässig variation. Darwin kände inte till den senare upptäckta mekanismen för detta, de genetiska mutationerna, men han visade korrekt och kraftfullt att det var slumpen som avgjorde vilka olikartade och för överlevnaden olika värda egenskaper som tillkom de enskilda individerna. Inte ens här kunde man alltså upprätthålla tanken på en styrande försyn. Den levande naturen behärskades av blinda tillfälligheter och egoistisk kamp, liksom den materiella världen underlydde mekaniska naturlagar. Gudstro förblev möjlig, men endast som ett känslans och tankens språng utanför dessa givna förutsättningar, inte som en härledning ifrån dem. Människan syntes, efter fyra sekler av naturvetenskaplig forskning, vara utsatt i en värld utan inneboende mening eller moralisk halt.

I detta panorama passar också den europeiska 1800-talslitteraturen in. Omkring 1830 börjar den – självfallet med stora variationer i olika länder – övergå från romantik till realism. Det innebär i starkt sammandrag att ett perspektiv som placerar människan i en vertikal relation till det transcendentas ersätts av ett horisontellt perspektiv. Människan skildras som en varelse i samspel med andra människor i ett rent jordiskt sammanhang och författarna ägnar ett växande intresse åt mekanismerna i detta samspel, såväl dess samhällseliga villkor som dess psykologiska nyanser hos noggrant tecknade individer. Som jag har antytt, återkommer det transcendentas perspektivet mot slutet av seklet i symbolismen, men denna

kan endast komplettera, inte detronisera, den realistiska huvudfåran som i själva verket fortsätter fram till våra dagar. Inom realismen kan religionen som ett socialt fenomen skildras och även kritiseras, det senare till exempel under det moderna genombrottet,¹⁰ men den realistiska skildringens världsbild genomsyras inte som sådan av transcendent rotade övertygelser.¹¹ Såttillvida kan den ses som en motsvarighet till den världsbild som växer fram genom sekulariseringen.

Så kan man se ett mönster av utvecklingslinjer som konvergerar mot den punkt mot slutet av 1800-talet då Nietzsche i *Den glada vetenskapen* (*Die fröhliche Wissenschaft*, 1882) hävdade att Gud är död. Men från dessa tendenser i idéhistorien och i den samtida litteraturen avviker således operakonsten – och inte bara tillfälligt, utan med en tydlig emfas på en genomgående religiös tematik. Varför den gör det låter sig enligt min bedömning inte restlöst förklaras, men tre partiella förklaringar avtecknar sig.

För det första måste man erinra sig att sekulariseringen inte var allenarådande utan hela tiden sammanflätad med motstånd och motkrafter: en kristendom som ännu under 1800-talet inte bara levde kvar, utan på många håll fortfarande dominerade samhället både som livsåskådning och tankemodell. I tsarernas Ryssland hade sekulariseringen ännu inte fått något starkare fötäste och i många delar av det övriga Europa ledde den konservativa politiska reaktionen efter Franska revolutionen och Napoleonkrigen snarast till att kyrkans och religionens ställning stärktes. Det fanns alltså tendenser i tiden som operan gick i takt med, samtidigt som den var i otakt med sekulariseringen och den litterära realismen.

För det andra skall man inte underskatta trögheten i färdiga former: då en religiös tematik hade etablerats inom operakonsten under 1800-talets första decennier – i naturligt samspel med den då dominerande litterära romantikens transcendent inriktning – fortsatte den att tillämpas som en genrekonvention även då dess idémässiga underbyggnad i den kulturella miljön blev allt tunnare. Till detta bidrog det förhållandet att operan som en kostsam konst var ekonomiskt beroende av stöd från samhället, en bred publik och/eller mecenater – och sådana instanser brukar föredra att det invanda får en fortsättning snarare än att det markant förändras.

Därtill är librettot som litteraturgenre å ena sidan förbundet med annan samtida litteratur men naturligtvis å andra sidan hierat med musiken. Och musiken saknar ju motsvarighet till den litterära realismen. Det musikaliska 1800-talet består i stället av en romantik som börjar senare än den litterära men i gengäld fortsätter ända fram till 1900-talsmodernismen. En radikal omvandling av musiken i tonartsupplösande riktning antyds av Wagner i *Tristan och Isolde* (1865) och i *Parsifal* (1882), men det är

tendenser som fullföljs först i och med senromantiken kring sekelskiftet 1900. Som helhet är den musikaliska utvecklingen före det – från von Weber till Wagners *Mästersångarna i Nürnberg*, från Halévy till Massenet, från Glinka till Rimskij-Korsakov, från Donizetti till Verdis *Aida* – kontinuerlig; det förekommer inget radikalt brott motsvarande litteraturens övergång från romantik till realism. Sannolikt har även detta bidragit till den religiösa tematikens fortbestånd: då musiken inte radikalt förändrades fanns det i librettisternas omedelbara praktiska närmiljö inget incitament för radikala avvikelser från det etablerade vad beträffar miljöer, händelseförlopp och tematik.¹² Verdis och Piaves samtidsrealistiska *La Traviata* är ett sällsynt undantag – och där är också, som jag ovan konstaterade, den religiösa tematiken mindre framträdande än i deras övriga gemensamma verk.

För det tredje spelar musiken också på ett annat sätt en roll för den religiösa tematiken. En verkan som den romantiska musiken eftersträfvade var en upplevelse av det högstämt andaktsfulla och för detta var den religiösa dimensionen väl lämpad. Den gav färdiga psalmliknande modeller av andaktsfull innerlighet som musiken kunde knyta an till, exempelvis i pilgrimskören i Wagners *Tannhäuser*, de gammaltroendes körer i Musorgskijs *Hovansjtjina* och munkarnas kör i slutet av den andra akten i *Ödets makt*. Och i vidare bemärkelse möjliggjorde denna dimension musik av den intensivt innerliga typ som bönetemat i *Ödets makt* har fått illustrera och som utan den religiösa kopplingen kanske skulle ha känts mindre välmotiverad.

Över huvud kan man säga att musikens storvulnhet förutsatte en basis och en motsvarighet i librettot. Det är svårt att tänka sig en litterärt och dramatiskt väl underbyggd romantisk operamusik som skulle samspela med en bild av människolivet som en trivialt materiell och i sista hand meningslös företeelse. Det krävs något stort och upplyftande sammanhang som en meningsfull grund för musikens patos. Detta behöver inte nödvändigtvis vara av religiös natur; samma funktion kan fyllas av en längtan efter fosterländsk samling (som i de hebreiska fångarnas kör i *Nebukadnesar*) eller efter social rättvisa som i titelpersonens aria »Un dì al azurro spazio« i första akten av Umberto Giordanos *Andrea Chénier*. Men sådana ämnen var känsliga och i många sammanhang omöjliga på grund av den politiska maktens censur eller finansierarnas ovilja. Då återstod för den europeiska 1800-talsoperan i grunden två möjligheter till storslaget meningsskapande. Den ena utgjordes av de hyllningar till kärlekens allt överglänsande tjusning som den är berömd för. Den andra var den mindre uppmärksammade religiösa tematik som utmanade – och idag fortsätter att utmana – det västeuropeiska samhällets sekularonormativitet.

Appendix: 1800-talsoperor med religiös tematik

Här förtecknas de operor med religiös tematik som har anförts i texten. Ordningen är kronologisk, i fall av olika versioner enligt den först spelade versionens premiär. Librettister anges i parentes efter verkets titel. En bedömning av verkens internationella genomslagskraft i dag anges på följande sätt i slutet av varje notis: *** = regelbundet spelat standardverk; ** = välkänt men relativt sällan spelat verk; * = mindre känd raritet.

- 1821 Carl Maria von Weber: *Friskytten / Der Freischütz* (Friedrich Kind)***
- 1829 Gioacchino Rossini: *Wilhelm Tell / Guillaume Tell* (Étienne de Jouy, Hippolyte Bis och Armand Marrast)**
- 1835 Fromental Halévy: *Judinnan / La Juive* (Eugène Scribe)**
- 1836 Giacomo Meyerbeer: *Hugenotterna / Les Huguenots* (Eugène Scribe)**
- 1836 Ivan Glinka: *Ett liv för tsaren / Zjizn za tsarja* (Georgij Rosen)**
- 1842 Giuseppe Verdi: *Nebukadnesar / Nabucco* (Temistocle Solera)***
- 1843 Richard Wagner: *Den flygande holländaren / Der fliegende Holländer* (kompositören)***
- 1844 Giuseppe Verdi: *Ernani* (Francesco Maria Piave)**
- 1844 Giuseppe Verdi: *De två Foscari / I due Foscari* (Francesco Maria Piave)*
- 1845 Giuseppe Verdi: *Giovanna d'Arco* (Temistocle Solera)*
- 1845 Richard Wagner: *Tannhäuser* (kompositören)***
- 1847 Giuseppe Verdi: *Macbeth* (Francesco Maria Piave)***
- 1848 Giuseppe Verdi: *Korsaren / Il corsaro* (Francesco Maria Piave)*
- 1849 Giacomo Meyerbeer: *Profeten / Le Prophète* (Eugène Scribe)**
- 1850 Richard Wagner: *Lohengrin* (kompositören)***
- 1850 Giuseppe Verdi: *Stiffelio* (Francesco Maria Piave)*
- 1851 Giuseppe Verdi: *Rigoletto* (Francesco Maria Piave)***
- 1853 Giuseppe Verdi: *La Traviata* (Francesco Maria Piave)***
- 1857 Giuseppe Verdi: *Simon Boccanegra* (Francesco Maria Piave)**
- 1857 Giuseppe Verdi: *Aroldo* (Francesco Maria Piave)*
- 1859 Charles Gounod: *Faust* (Jules Barbier och Michel Carré)***
- 1862 Giuseppe Verdi: *Ödets makt / La forza del destino* (Francesco Maria Piave)***
- 1874 Modest Musorgskij: *Boris Godunov* (kompositören)***
- 1881 Pjotr Tjajkovskij: *Jungfrun av Orléans / Orleanskaja deva* (kompositören)**
- 1882 Richard Wagner: *Parsifal* (kompositören)***
- 1886 Modest Musorgskij: *Hovansjtjina* (kompositören och Vladimir Stasov)**

Noter

- 1 Det sistnämnda må exemplifieras av Tjeckien. Som ett uttryck för den vaknande tjeckiska nationalkänslan byggdes efter en folksamling nationalteatern *Národní divadlo* i Prag. Den spelar talteater och balett, men framför allt opera och invigdes år 1881 (och efter en brand återigen 1883) med uruppförandet av Bedřich Smetanas opera *Libuše* (se hemsidan http://www.narodni-divadlo.cz/H_Zaklad.aspx?jz=en). Som ett kulturellt motdrag till detta färdigställde den tyska minoriteten i staden år 1888 det operahus som i dag hyser statsoperan *Státní opera* (se hemsidan <http://www.opera.cz/en/historie>).
- 2 Operornas titlar anges i sin svenska form (vilken ibland direkt övertar en originaltitel såsom *La Bohème*). Originaltiteln framgår antingen av ett avslutande appendix över 1800-talsoperor med religiös tematik eller – för verk som inte förtecknas där – inom parentes i brödtexten.
- 3 Begreppet »heteronormativitet« utläggs t.ex. av Tiina Rosenberg, *Queerfeministisk agenda* (Stockholm u.å.), s. 100–03. Dess funktion i samhället skall inte på alla punkter analogiseras med sekularonormativiteten men en hel del paralleller kan iaktas. Omvänt kan ämnet för denna artikel beskrivas som »ett religiöst läckage«, i analogi med Rosenbergs påpekande av »det 'queera läckaget'« (s. 118). Dessa uppstår när den livsyn eller det beteende som normen undertrycker trots allt framträder i samhället och kulturen.
- 4 Som ett sammanfattande belägg för denna iakttagelse konstaterar jag att den religiösa tematiken blott några gånger förstrött och i förbifarten behandlas på de 897 ambitiösa och i övrigt högklassiga textsidorna om 1800-talsoperan i den tredje upplagan av Ulrich Schreiber, *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert* (Kassel 2002). Inte heller Albert Gier, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikaliterarischen Gattung* (Frankfurt a. M. och Leipzig 2000) ägnar frågan mer än några rader här och där, trots specialinriktningen på själva librettot och hundra textsidor (s. 203–302) om 1800-talsoperor. Beträffande mitt mest utförligt diskuterade exempel, Verdis *Ödets makt*, må samma försummelse exemplifieras av den ambitiösa nya programboken publicerad av statsoperan i München: *Giuseppe Verdi. La forza del destino*, red. Peter Heilker och Rainer Karlitschek (München 2005). I sex artiklar och en lång dubbelintervju omfattande sammanlagt ett hundratal sidor ägnas den religiösa tematiken inte mer än några tiotal rader i förbifarten (s. 23, 24 och 64).

Det är naturligtvis inte i sig någon ny tanke att en i vår samtid dominerande sekulär livsyn kan resultera i att de blickar som granskar det förflutna blir skynda eller frånvända. Till exempel har Ulrika Knutson om Tidevarvskretsens kvinnor konstaterat att de har försumrats av eftervärlden bland annat på grund av att flera av dem hade »en kristen livsyn och ett stort andligt intresse. Efter rationalismens genombrott på femtiotalet har det blivit svårare för oss att tolka rättvisefrågor och föra könsdebatt genom ett religiöst prisma. Det har rent av blivit ett obegripligt sätt att intellektuellt läsa tillvaron. Det religiösa språket har också upplevts som stötande.« Se Ulrika Knutson, *Kvinnor på gränsen till genombrott. Grupporträtt av Tidevarvets kvinnor* (Stockholm 2004), s. 11. En mer allmän behandling av frågan om åsidosättande och annan kulturell filtrering återfinns i kapitlet »Kampen mot avsmak och leda. Läsarstrategier inför apart verklighetsförståelse« i Torsten Pettersson, *Dolda principer. Kultur- och litteraturteoretiska studier* (Lund 2002), s. 133–45.

- 5 Termen *opera seria* är i detta sammanhang obrukbar. Den betyder visserligen ordagrant »allvarlig opera«, men har kommit att användas för en bestämd typ av konventionsbun-

- den barockopera som bland numera spelade repertoarverk har sin sista utlöpare i Mozarts *Titus mildhet* (*La clemenza di Tito*, 1791). Under 1800-talet finns det ingen motsvarande samlande beteckning för icke-komiska operor; enbart hos Verdi möter t.ex. ett halvt dussin olika genrebeteckningar för hans allvarliga operor (d.v.s. hans samtliga verk utom den tidiga *En dag som kung* / *Un giorno di regno* och den sena *Falstaff*).
- 6 I *Macbeth* bidrog Andrea Maffei till librettot; i *Simon Boccanegra* Giuseppe Montanelli och – för den andra versionen – Arrigo Boito; i *Ödets makt* Andrea Maffei och – för den andra versionen – Antonio Ghislanzoni. Se Julian Budden, *The Operas of Verdi*, Revised Edition (Oxford 1992), del I, s. 270–72; del II, s. 248 och 255–67; resp. del II, s. 431–32 och 438–40.
 - 7 Skepticismen på 1500- och 1600-talet skildras – med två kapitel om Descartes – av Richard H. Popkin, *The History of Scepticism from Erasmus to Spinoza* (Berkeley, Los Angeles, London 1979).
 - 8 Thomas Carlyle, *Sartor Resartus. On Heroes and Hero-Worship, and the Heroic in History* (London 1910), s. 125–26.
 - 9 Samuel Taylor Coleridge, *The Complete Poetical Works*, vol. 1, red. Ernst Hartley Coleridge (Oxford 1957), s. 365.
 - 10 Se Gunnar Ahlström, *Det moderna genombrottet i Nordens litteratur* (Stockholm 1947), kap. II, ssk s. 158–201.
 - 11 För kopplingen mellan litterär realism och en immanent världsbild, se kapitlet »Den gemensamma världen. Realismen som litteraturform«, Pettersson 2002 (not 4 ovan), ssk s. 166.
 - 12 Med tyngdpunkt mot slutet av seklet genomförs dock en strukturell förändring av den s.k. nummeroperan, som består av några dussin separata och klart avrundade enskilda arior, duetter, körsccener etc. I stället komponeras varje akt som en kontinuerlig mer recitativisk helhet där klart identifierbara enskilda sångnummer dels är relativt fåtaliga, dels smälts in i helheten. Hos Wagner kan en utveckling i denna riktning iakttas i *Tannhäuser* (1845) och *Lohengrin* (1850) och en relativt fullgången form av den nya operatypen i *Tristan och Isolde* (1865), *Nibelungens ring* (1876) och *Parsifal* (1882); hos Verdi inträder förändringen först i hans två sista operor *Otello* (1887) och *Falstaff* (1893). Man kunde tänka sig att denna förändring skulle ha korrelerat med en övergång från »romantiska« till »realistiska« libretti, men så blev det inte i de nämnda verken. Därtill återfinns den motsatta korrelationen mellan (relativt intakt) nummeropera och realism i *La Traviata* och i någon mån i *Mästarsångarna i Nürnberg*, där Wagners mest realistiska libretto kombineras med en partiell återgång till identifierbara självständiga sångnummer. Småningom blir realistiska libretti vanligare, t.ex. i Puccinis *La Bohème* (1896) och Charpentiers *Louise* (1900), men det beror knappast i första hand på rörelsen bort från nummeroperan.

Ann-Sofie Lönngren

Reflektioner över en nytgivna klassiker

Radclyffe Halls *Ensamhetens brunn*

108 *Ensamhetens brunn* (orig. *Well of Loneliness*) publicerades 1928 i England, där den på grund av sitt osedliga innehåll i stort sett omgående blev förbjuden. Istället trycktes boken i Frankrike och Amerika för att sedan smugglas in i England, vilket har bidragit till att *Ensamhetens brunn* har fått status som den lesbiska undergroundlitteraturens bibel. Först 1949 publicerades romanen i England, men dess popularitet bestod väl in på 1970-talet. Genom årtionden har främst lesbiska kvinnor men även homosexuella män och inte minst den heterosexuella allmänheten diskuterat, debatterat, polemiserat mot, identifierat sig med samt tagit avstånd från det persongalleri som möter oss i romanen. »Brunnens« betydelse för synliggörandet av lesbisk kärlek har varit betydande, och romanen har även kommit att utgöra Den Lesbiska Roman som alla de efterföljande skildringarna av samkönad kärlek mellan kvinnor har varit tvungna att förhålla sig till. *Ensamhetens brunn* översattes till svenska 1932, och då Normal Förlag nu gör romanen tillgänglig i sin klassikerserie är det således ett stycke oundgänglig lesbisk litteraturhistoria man tar sig an. I denna utgåva finns även ett nyskrivet förord av Ingrid Svensson där romanen sätts in i sin historiska kontext.

Huvudpersonen i *Ensamhetens brunn* är den aristokratiska engelska kvinnan Stephen Gordon, som redan från födseln gör sina föräldrar besvikna med att inte vara den son de har drömt om. Då hennes föräldrar redan på förhand bestämt att deras blivande barn ska heta Stephen, beslutar de sig för att behålla detta namn även då barnet visar sig vara en flicka. På så vis tydliggörs redan inledningsvis romanens tema: Stephen befinner sig i »könens Ingen-mans-land« (s. 112), och diskrepansen mellan hennes manliga namn och kvinnliga fysiologi är betecknande för den skillnad mellan inre och yttre, psyke och kropp, äkta och oäkta som genomsyrar berättelsen.

Stephen uppfostras som en typisk engelsk godsägarens son vilket innebär

att hon får en traditionellt manlig, klassisk bildning och möjlighet att delta i traktens rävjakter. Hennes uppväxt präglas av lekar med gränsöverskridande genusuttryck samt en stark identifikation med sin far, samtidigt som förhållandet mellan Stephen och hennes mor förefaller genomsyrat av den könsmässiga ambivalens som Lady Anna såväl repelleras av som ömkar i sin maskulina dotters gestalt. Då Stephen växer upp och häftigt förälskar sig i grannfrun Angela Crossby förvisas hon emellertid från barndomshemmet Morton, och döms därmed till att föra en rotlös tillvaro i det heterosexuella samhällets marginaler. Stephen slår sig ned först i London, sedan i Paris, där hon efter en insats som ambulansförare under första världskriget motvilligt orienterar sig i den spirande homosexuella subkulturen tillsammans med sin kärlek Mary. I romanens melodramatiska slut överläter Stephen Mary till sin vän Martin Hallam, och *Ensamhetens brunn* utmynnar i en patetisk vädjan till den heterosexuella allmänheten om tolerans för de »anormala«.

Många forskare har framhållit likheterna mellan Stephen och romanens författare Radclyffe Hall, vilken liksom sin romangestalt klädde sig i manskläder och var ekonomiskt oberoende. Hall är en av de författare vars färgrika liv och karismatiska framträdande riskerar att över-skugga hennes litterära produktion, och livet i den intellektuella homosexuella subkulturen i Paris på 1920-talet, Halls resor, hennes ständiga cross-dressing och kärleksaffärer med olika kvinnor gör att *Ensamhetens brunn* ofta har lästs mot bakgrund av författarens biografi. Som exempelvis Judith Halberstam har konstaterat var Radclyffe Halls klassmässiga tillhörighet en förutsättning för hennes relativa frihet i val av livsstil och genusframträdande, (*Female Masculinity*, 1998, s. 94) och det ekonomiska oberoendet präglar även i hög grad levnadsvillkoren för den centrala gestalten i *Ensamhetens brunn*.

Romanen är skriven med en mycket medveten utgångspunkt i den sexologiska forskningsinriktning som fick sitt genombrott decennierna kring sekelskiftet 1900. Det teoretiska avstampet understryks av det faktum att Havelock Ellis, en av de främsta företrädarna för denna inriktning samt vän till Hall själv, skrev förordet till den första upplagan av *Well of Loneliness*. I Normal Förlags utgåva har detta förord intressant nog behållits, och vi ser här hur Ellis prisar romanen inte enbart för dess litterära kvaliteter utan även för att den har en »anmärkningsvärd psykologisk och sociologisk betydelse«. (s. 6) Just den sexologiska utgångspunkten är emellertid det faktum som har förorsakat den häftigaste kritiken av *Ensamhetens brunn*, inte minst från lesbiskt håll. I romanen får Stephen förklaringen till sin upplevda annorlundahet då hon i sin avlidne fars arbetsrum åter-

finner en bok av sexologen Krafft-Ebbing, och i enlighet med dennes resonemang framställs såväl de gränsöverskridande genusaspekterna som det samkönade begäret i romanen som medfödda förhållanden vilka inte kan förändras. Det är anmärkningsvärt att Hall således inte alls ansluter sig till den psykoanalytiska skolan vilken vid denna tid hade vunnit betydande insteg i medicinska och sociologiska kretsar, utan framhåller att det är den intoleranta omgivningen som är problemet för Stephen och hennes likar. Detta innebär bland annat att romanens begreppsapparat för en nutida läsare till stora delar framstår som främmande och förlegad; exempelvis används termen »inversion« istället för »homosexualitet«, vilken förekommer endast en enda gång. (s. 584)

Trots att syftet med den sexologiska infallsvinkeln förmodligen var gott och uppenbarligen sprunget ur en från Halls sida personlig tilltro till de sexologiska förklaringsmodellerna är det vida omvittnat att lesbiska läsares självbild snarare har kränkts än stärkts i mötet med romanen. I *Ensamhetens brunn* framträder den inverterade personligheten som född med en obotlig defekt, och utifrån en heterosexualiserad förståelseram är den manliga inskriptionen på den biologiskt kvinnliga kropp som möter oss i Stephens gestalt en obskyr avart, ett monstrum. Romanen blev dessutom, på både gott och ont, avgörande för att begreppsliggöra och synliggöra kvinnligt sexuellt begär och det ömsesidiga begäret mellan kvinnor. Lillian Faderman skriver om 1920-talet som »the last breath of innocence«, då de romantiska vänskapsförhållanden mellan unga kvinnor som varit en accepterad del av den heterosexuella diskursen ofrånkomligen blev föremål för en misstankens hermeneutik. (*Surpassing the Love of Men*, 1985, s. 297–323) Utan en sådan utveckling ingen plattform för politisk kamp och lesbisk identitet, förvisso, men den i grunden liggande förklaringen av det samkönade begäret som en avvikelse från det 'normala' (heterosexuella) begäret motverkade förmodligen rekryteringen till ett sådant engagemang.

I en nutida kontext läses *Ensamhetens brunn* främst som en del av den sexualpolitiska och idémässiga utvecklingshistoria som ägt rum under 1900-talets gång, och romanen är därmed intressant att läsa exempelvis mot bakgrund av den i 1800-talets slut gryende homosexuella emancipationsrörelsen. Få samtida läsare torde dock kunna identifiera sig med Stephen Gordons patetiska martyrskap och högrestånds-aristokratiska livsstil, och det är uppenbart att *Ensamhetens brunn* ur en litteraturhistorisk synvinkel snarare ansluter sig till 1800-talets romantradition än till det tidiga 1900-talets moderna litterära strömningar. Trots att det är möjligt att skönja vissa moderna influenser i såväl stil som tematik fram-

träder romanen som helhet – inte minst i sina värderingar – som märkvärdigt obesmittad av det moderna genombrottet. Stephen rör sig visserligen från det traditionella livet på en herrgård på engelska landsbygden till Paris sjudande stadsliv, men den rumsliga rörelsen sker under tvång och det moderna stadslivet framställs mer som en tillflyktsort för de icke önskade existenser som drivits bort från sin ursprungliga kontext, än som en plats för framtidsvisioner och möjligheter.

Det idylliska livet på landet och Paris dekadenta stadsliv framträder genomgående i romanen som ett ambivalent motsatspar vilket är intimt förknippat med sexologiskt inspirerade föreställningar kring natur och kultur. Radikaliteten i Halls projekt ligger i att hon placerar den inverterade personligheten, med genusöverskridande aspekter och samkönat begär, på naturens sida, och på så vis vidgar föreställningen om vad som är 'naturligt'. I detta ligger en betydande del av romanens provokation. Det naturliga är, menar Hall, det som är medfött och därmed inte möjligt att angripa. Eftersom den inverterade personligheten inte är farlig utan tvärtom till sin natur känsligare än andra människor bör hon accepteras och tolereras, inte bespottas och hånas. Gud har skapat naturen just sådan som den är, och eftersom Guds vägar är outgrundliga vet vi inte varför vissa av oss skapas inverterade. I Halls beskrivning av Stephens levnadsöde och sociala exkludering anar vi ett glödande om än behärskat raseri över mänsklig trångsynthet och rättfärdighet:

Hur länge skulle Gud stillatigande tåla denna förolämpning mot sin skapelse? Hur länge skulle Han tåla det upprörande påståendet att anormalitet inte var en del av naturen? Vad skulle den annars vara eftersom den faktiskt fanns till? Allt som fanns till var ju en del av naturen! (s. 569)

Parallellt med denna radikalitet rymmer dock Halls framställning en betydande konservatism, då det traditionella livet på landet sammankopplas med det heterosexuella samlivet i ett obefläckat ursprungstillstånd som den fördrivne inverterade är dömd att ständigt längta tillbaka till. Runt Stephens barndomshem Morton beskrivs naturen som en positivt besjälad förlängning av de heterosexuella individer – djur och människor – som bebor den, och det är följaktligen en natur som Stephen på en och samma gång älskar och upplever sig vara utestängd från. Denna ambivalens förkroppsligas i Stephens förhållande till sin mor, Lady Anna, vilken personifierar den fruktbara (heterosexuella) kvinnans intima sammankoppling med naturens kretslopp av födelse och död. Då Lady Anna är gravid

med Stephen upplöses gränserna mellan henne själv och den omgivande naturen i en självbekräftande spegling: »Från sin favoritplats under en gammal ceder brukade hon betrakta Malvernkullarnas skönhet, och deras svällande sluttningar tycktes henne nu ha fått en ny betydelse. De liknade havande kvinnor, fylliga, tappra, stora, gröngördlade mödrar till härliga söner!« (s. 19 f.)

På samma sätt som Lady Annas omgivning framträder som en förlängning av hennes inre, subjektiva tillstånd, blir Paris sterila gator en reflektion av Stephens ofruktsamma, androgyna kropp med dess smala höfter, vältränade armar, små bröst och samkönade begär. Då Stephen trots sin ofruktsamhet i romanens avslutande, apokalyptiska scen blir havande, är det inte med ett 'riktigt' barn utan med de i staden församlade inverterades kollektiva sorg och självhat – det enda barn en »anormal« enligt bokens heteronormativa förståelseram kan bli havande med. Eftersom de inverterade, fastän av naturen, av omvärlden ses som onaturliga, fördrivs de till det artificiella, dekadenta stadslivet där de är hänvisade till en ovärdig tillvaro, i bästa fall respekterade av sina likar. Den yttersta konsekvensen av de inverterades eländiga levnadsvillkor i det heteronormativa stadslivet skildras i Halls beskrivning av »Alecs bar«:

denna mötesplats för de eländigaste av alla i de eländigas armé, denna obarmhärtiga, dödsbringande håla där alla slags rusgifter tillhandahölls, denna håla dit alla åtgångna människovrak sökte sig sedan deras medmänniskor till slut lyckats att för alltid trampa ned dem i dyn. Föraktade av världen tvingades de att förakta sig själva till den grad att ingen av dem tycktes hysa det ringaste hopp om frälsning ur förnedringen. Där satt de, tätt sammanpackade vid borden, sluskiga men ändå trasgranna, blyga men ändå trotsiga – och deras ögon! Stephen kunde aldrig glömma deras ögon, dessa ögon som såg på henne med de anormalas jagade, förpinade blick. (s. 544f.)

Det är således en dyster bild av de inverterades tillvaro som tecknas, och trots att inversionen inkorporeras i den 'naturliga' kategorin skildras den inverterade personligheten som i någon mån artificiell och konstruerad. Stephen är, trots sitt maskulina yttre och sin heterosexuellt skildrade samvaro med den feminina Mary, ingen 'äkta' man, och hon upplever vid olika tillfällen hur 'naturen' – ofta representerad av ett djur – tar avstånd ifrån henne. På Mortons ägor är det svanen Peter som ilsket väser åt henne i strävan att beskydda sina nyfödda ungar, (s. 146 f.) och i romanens slut är det Marys hund David som mer dras till en 'riktig' man än till Stephen

själv: »Han [David] var inte precis trolös mot Stephen, men i mannen såg han en mer fulländad varelse, en mer tillfredsställande kamrat. Och detta lilla svek, hur litet det än i och för sig var, sårade Stephen opropor­tionerligt djupt [...]» (s. 588)

Eftersom Stephens manliga genus inte har sitt ursprung i ett fysiolo­giskt, manligt kön, betraktas hon som 'oäkta' såväl av sin omgivning som av sig själv. Den inverterade personligheten utgör således ingen identitets­kategori i sin egen rätt, utan Stephen hamnar ofrånkomligt mellan de heteronormativt betingade entiteterna man – kvinna och manligt – kvin­nligt. På så sätt kan Stephens manliga yttre ses som en signifikant utan signifikat, och blir därmed en synlig bekräftelse på det som i romanen framställs som en psykisk indisposition hos henne själv.

Denna omständighet är av särskilt intresse, då det i romanen uppstår ett ambivalent förhållande mellan inre och yttre *normalitet* respektive *anormalitet*. Stephen med sin genusöverskridande representation pla­cerar sig tydligt i den senare kategorin, medan hennes älskarinna Mary beskrivs som en av de 'normala' kvinnor vilka på grund av olika omstän­digheter drivs in i armarna på en inverterad. Marys begär är inte *medfött*, det är *förvärvat*, och här syns tydligt den sexologiska forskningsinriktning­ens uppdelning mellan den verkligt inverterade personligheten och den förvirrade och förförda ungdomen. Tio år äldre och med en betydande förmögenhet på fickan framstår Stephen som en instans av trygghet för den fattiga, föräldralösa Mary som befinner sig ensam långt hemifrån sin barndoms trakter. Deras förhållande präglas av en tydlig genusuppdel­ning där Mary lagar Stephens 'manliga' underkläder och Stephen låser in sig timmar i sträck i sitt arbetsrum för att ägna sig åt sitt författarskap.

Den i romanen etablerade skillnaden mellan den medfödda och den förvärvade inversionen framträder dock som i stor utsträckning godtyck­lig och sambandet mellan heterosexualitet och femininitet är ingalunda enkelt. Så positioneras exempelvis den kvinnliga Valérie Seymour som en 'äkta' inverterad, och skillnaden mellan den verkligt och den förvär­vat inverterade förefaller snarare ligga i möjligheten att välja partner och levnadssätt än i ett manligt eller kvinnligt genusframträdande. Stephen och Valérie har – trots förmögenhet, utbildning och oberoende – enligt ett heteronormativt synsätt valt att leva homosexuellt. Mary, däremot, är en fattig och obildad flicka från landet som inte har haft samma valmöjlighet som Stephen och Valérie, och hennes samkönade begär tecknas därmed som alstrat av omständigheter snarare än av en medfödd disposition. Paradoxalt nog innebär detta att det inverterade begäret framträder som starkare förankrat i individens personlighet än det 'normala' (heterosexu-

ella) begäret, då det förra, till skillnad från det senare, inte kan väljas bort. Ett sådant resonemang tar dock ingen hänsyn till den uppsjö av erotiska bindningar som möter oss i Valéries salong, där såväl det samkönade som det olikkönade begäret framställs som så komplexa kategorier att en uppdelning i medfödd och förvärvad, inversion och normalitet i princip upplöses då de framstår som meningslösa. Detta är en omständighet som även noteras av romanens allvetande berättarröst: »deras kärleksaffärer, hur egendomliga, hur förbryllande – hur svåra att klassificera.« (s. 496)

Stephen och Marys polariserade genuspositioneringar innebär att deras relation kan ses som ett klassiskt exempel på vad vi idag skulle kalla ett butch-femmförhållande, en konstellation som länge varit starkt stigmatiserad inom såväl den feministiska som den homosexuella emancipationsrörelsen. Butch-femmförhållanden har tidigare inom en heteronormativ tolkningsram uppfattats som imitationer av den heterosexuella parbildningen, där den maskulina parten inte sällan har setts som potentiellt transsexuell – med en önskan om att fysiologiskt inträda i det andra könets kropp – och den feminina parten som bisexuell alternativt vilsegång heterosexuell.

Den queerteoretiska forskningsinriktningens genombrott på den akademiska arenan har dock inneburit möjlighet till en alternativ förståelse av denna konstellation, där utrymme ges för att tolka Stephens manliga yttre som ett exempel på *kvinnlig maskulinitet* – en identitetskategori i sin egen rätt och med sin egen historia – snarare än transsexuell innan de medicinska möjligheterna till könskorrigering fanns (se Judith Halberstam, *Female Masculinity*, 1998). På motsvarande sätt innebär en icke-heteronormativ infallsvinkel en möjlighet till en alternativ förståelse av Marys – femmens – representation i romanen. Med en läsart som uppmärksammar Marys starka attraktion till Stephen samt hennes aktiva initiativtagande i den initiala fysiska föreningen dem emellan intar hon snarare rollen som pådrivande än som förledd i det lesbiska förhållande hon väljer att träda in i. Då Stephen i romanens slut, helt i enlighet med sitt självhat och sitt aktiva martyrskap, beslutar sig för att för Marys egen skull överlåta henne på sin vän Martin, är Marys motvilja såväl beslutsam som passionerad:

Då brast Mary i gråt och ropade förtvivlad: – Jag släpper dig inte ... jag släpper dig inte, säger jag dig! Det är din skull att jag älskar dig så högt ... Jag kan inte leva utan dig, du har lärt mig att behöva dig ... och nu ... Halvt skamsen, halvt trotsig stod hon där och bönföll Stephen om kärlek [...]. (s. 607 f.)

Stephens självförakt är så genomgripande att hon i romanens slutskede offerar såväl sin egen som Marys lycka på heteronormativitetens altare, men hennes självsvåldiga manipulerande av Marys liv och vilja understryker även de maskulina dragen av hennes gestalt. Då Stephen överlåter sin älskarinna på sin bästa vän Martin blir denna handling ett exempel på vad Gayle Rubin har kallat för »the traffic in women» (*Toward an Anthropology of Women*, 1975, s. 157–210). Detta innebär att Stephen inte enbart överskrider sitt fysiologiska köns kulturellt definierade gränser genom sin uppenbarelse, sin livsstil och sitt samkönade begär, utan även att hon faktiskt intar den maktposition vilken historiskt sett har varit förbehållen män. I kraft av sitt ekonomiska oberoende samt frigörelsen från den traditionella kvinnligheten har Stephen således skapat en plattform varifrån hon kan agera i enlighet med vad som i romanen framträder som hennes 'egentliga' varande: den maskulina positionen.

Detta innebär att det inte enbart är den heterosexuella hegemonin som upprätthålls i *Ensamhetens brunn*, utan även den manliga överordningen. Halls syfte med romanen var inte att ifrågasätta eller omstörta den rådande maktordningen, utan snarare att upplysa den heterosexuella allmänheten om det samkönade begärets existens och berättigande. Inom romanens heteronormativt betingade förståelseram tjänar Halls sexologiska inriktning således två olika syften. Dels bekräftas den inverterade personligheten genom att den ges utrymme, förklaras och försvaras, där den positiva skildringen av Stephen innebär ett uppvärderande av ett tänkbart människoöde som tidigare i alltför stor utsträckning enbart har utsatts för fördömelse. Dels bibehålls det heteronormativa konceptet, där allt överskridande könen emellan ses som 'anormalt' och där det manliga på ett självklart sätt står över det kvinnliga. Med en sådan utgångspunkt blir det svårt att se någon egentlig subversiv eller emancipatorisk potential i Halls projekt, och för att det överhuvudtaget skall vara meningsfullt att diskutera en sådan potential krävs en omfokusering från författaren till läsaren.

Det mest uppenbara sättet att närma sig *Ensamhetens brunn*, som samtidigt är den mest otidsenliga, är att läsa historien om Stephens Gordons olyckliga liv inom ramen för den tillhandahållna sexologiska förklaringsmodell genom vilken författaren skildrar gestalter och händelser i romanen. Detta är en förståelseram som rör sig uteslutande inom en heteronormativ kontext där kön, genus och sexuellt begär är av naturen givna enheter och där den inverterade personligheten faller utanför det på förhand givna binära könssystemet.

Enligt en queerteoretisk läsart framträder dock möjligheten att läsa

romanen på ett sätt som går utanför såväl de sexologiska förklaringsmodellerna som andra identitetsbaserade uppfattningar om genus och sexuellt begär. Genom att läsa romanen »på tvärs« mot eller oberoende av sina egna förklaringsmodeller möjliggörs en alternativ läsart. Med en sådan kan Stephen och Mary – frikopplade från den samtidshistoriska heteronormativiteten, som inspirerat gestaltningen av deras personligheter – framträda som två queera subjekt i en heteronormativ omvärld. Berättelsen i *Ensamhetens brunn* framträder därmed som ett stycke queer litteraturhistoria. Den synliggör inte enbart begär och relationer som faller utanför 'den stora berättelsen' om heterosexualiteten, utan uppenbarar även de könsliga kategoriernas inneboende instabilitet och vanskliga koppling till genus och sexuellt begär. Stephen och Mary bär på den mening vi fyller dem med. Häri ligger den subversiva potentialen i *Ensamhetens brunn*.

Skönlitteraturens skevaste texter

Vi bad ett antal litteraturvetare yttra sig om »den skevaste skönlitterära text de läst«. Ett myllrande skevbibliotek blev det. Tag och läs!

En av de i särklass mest skeva romaner jag stiftat bekantskap med torde vara Carl-Börje Nordéns *Sexsamariterna från Kosmos* (1972). Den förefaller – och här måste jag förstås ge sken av att jag inte läst den så noga – handla om hur alla jordens män drabbas av impotens, varför titelns sexsamariter från yttre rymden anländer för att tillfredsställa de pilska kvinnorna i interplanetariska orgier och allmän skörlevnad. Värre katalog av normbrott måste man nog anlita radioastronomer för att finna.

117

Jerry Määttä, Uppsala

En riktig skev-klassiker är Charlotte Perkins Gilmans *Den gula tapeten* (1892), historien om kvinnan som tvingades bli ett med sin tapet. Fjärran från Muminmammans blommiga vemod när hon målade in sig i väggen på Muminpappans fyr. Eller Lily Briscoes stolta purpurvision vid Woolfs dito. Bara ett gult och fult och fyrfota raseri. Ut! Genom kryphålet i tapetmönstrets löpsnara. Sedan vet man. Revolutionen kan börja i en tapet nära dig. Ty: »det finns så många krypande kvinnor där, och de kryper så fort«.

Annelie Bränström Öhman, Umeå

Den skevaste bok jag har läst är *Bibeln*, med tanke på att blott en dikt och en berättelse på tio håller hög kvalité, att författarpretentionen ställvis är penibel, att antologiredaktionen arbetat synnerligen söligt, att mottagandet varit minst sagt skumt – att det ändå är en bok som, skevt nog, emellanåt känns outhärligare än någon annan.

Niklas Schiöler, Lund

En av de skevaste dikter jag har läst är Heinrich Heines »Das ist ein schlechtes Wetter« i femte upplagan av *Buch der Lieder*. I den sitter diktaget vid fönstret och ser ut i mörkret och stormen – en bild för människans existentiella utsatthet, tänker man. Han ser en lykta röra sig – ja, människans lilla gnista av liv och tanke i ett kosmiskt mörker! Men sedan menar han sig känna igen lyktbäraren: en mor är ute i stormen och handlar ingredienser för en kaka som hon skall baka åt sin redan stora dotter. I slutvinjetten vräker sig den bortskämda flickan i en länstol med gyllene lockar flödande över det söta ansiktet.

Så har dikten satt upp det storvulet existentiella som ett system av normer och förväntningar – som den omedelbart bryter för att sardoniskt dyka ner i vardagens familjedynamik. En omtumlande resa i fyra korta strofer!

Torsten Pettersson, Uppsala

En av de skevaste romaner som jag har läst är Barbro Lindgrens *Loranga, Masarin och Dartanjäng* (1969), där de regerande föreställningar som omsluter vår syn på bland annat föräldraskap, arbete och relationer mellan människor ställs på ända. Den som vid läsningen av denna roman och uppföljaren *Loranga, Loranga* (1970) förmår acceptera upplösningen av sociala normer, får möjligheten att för några timmar införliva en ny och befriande världsordning.

Åsa Johansson, Uppsala

Bland det mest skeva jag läst är Huysmans *Mot strömmen*; ett klart brott mot den enkla men användbara regeln att författaren icke bör tråka ut läsaren in absurdum. Att läsa *Mot strömmen* är som att läsa en utomordentligt omfångsrik heminredningstidning med temat »bisarra inredningar« – utan bilder! En man med klara asperger-drag visar upp sitt kitschiga hem. Man somnar redan i farstun.

Petra Söderlund, Svenska Vitterhetssamfundet

Skevast: *Hercules*. Stiernhielm gör sig till språkrör för samhällets normsystem, men dikten handlar i grunden om *språkets* moral. Lusta och dött-rarna förför och bryter sönder allt sedesamt med sina lustfyllida språkliga krumbukter, just det som gör dikten njutbar än i dag: Stiernhielm förklarar frukten förbjuden men frossar i den samtidigt. Lastbarhet och dygdepredikan sammansvetsade: *det* är skevt! Fast rätt normalt.

Mats Malm, Göteborg

En av de skevaste böcker jag läst är Charlotte Lennox' *The Female Quixote* från 1752. Hjältinnan Arabella tolkar världen utifrån de franska 1600-talsromaner hon förläst sig på. Just »fälläsningen« ger henne handlingsmöjligheter och en enastående auktoritet. Slutet är konventionellt: Arabella »botas« och gifter sig. Men ingen glömmer hennes egendomliga kläder, obegripliga gester, hennes karaktärsfasthet och osvikliga säkerhet.

Anna Cullhed, Uppsala

En av de skevaste böcker jag läst är *La possibilité d'une île* av Michel Houellebecq därför att den gör normaliteten till vår tids anomali, ja, till vår tids perversion genom sin monomana gestaltning av hur sexualitet och kroppar omvandlas till en ren ekonomisk drivkraft på den senkapitalistiska globala marknaden, vilket får till följd att även subjektet konsumeras. Normalitet som dystopi.

Carin Franzén, Stockholm

119

Kurt Salomonsons romantrilogi *Mannen utanför, Sveket och Skiljevägen* (1958–1962) är nog bland det skevaste jag läst. I en tid när alla förväntades sluta upp kring välfärdens Sverige kritiserade han inriktningen på det materiella och efterlyste de skapande och kulturella dimensionerna av arbetet. Han blev hatad av både arbetsgivare och fackföreningsrörelse. Fast inte heller vänsterkritikern eller esteten gav han någon riktig tröst. Hans romaner är sårigt uppbrutna och uttrycker avsmak inför varje tendens till välbefinnande eller kollektiv anpassning.

Anders Öhman, Umeå

En av de skevaste böcker jag läst är Marika Stiernstedts roman *Gena. En kvinnoprofil* från 1908. Omöjligheten att få ekvationen kvinna och konstnär att gå ihop tvingar slutligen romanens huvudperson, Gena, att kasta sig från en balkong och »försvinna i dunklet«. Varför hon egentligen tar detta drastiska steg förblir dock oklart och ter sig ännu underligare med tanke på att samtidens kvinnor – inte minst Marika Stiernstedt – faktiskt höll på att erövra en plats i samhället. Varför denna reträtt? Helt klart en skev roman.

Margaretha Fahlgren, Uppsala

En av de skevaste romaner jag läst är Flann O'Briens *The Third Policeman* (1967). Den börjar som en realistisk spök- och kriminalhistoria men svänger omärkligt över till den absurda farsens genre, med inslag av SF och gyckel med vetenskaplig teoribildning för att slutligen mynna ut i en allegorisk moralisk traktat. Allt upphävs. Det finns inga orienteringspunkter för läsaren. Mest liknar det en dyster men ändå skämtsam målning av Magritte, översatt till ordmediet.

Pär Hellström, Uppsala

Den skevaste bok jag vet är *Gösta Berlings saga*. Den kom ut det »magiska» året 1891. Den homosexuella manliga kroppen blev då, som Eve Sedgwick beskrivit, synlig i anglosaxisk litteratur. I Selma Lagerlöfs roman befinner sig den begärande kvinnan fortfarande i garderoben. MEN bakom lager på lager av stilistisk och genremässig lekfullhet är texten vidöppen för olika tolkningar.

Lisbeth Stenberg, Göteborg

120

Ulf Nilsson, som skriver så bra barnböcker, får ursäkta, men hans *Möllaren. Sagor om människors liv och malande* (1992) är nog den konstigaste av de böcker som nämns i *Skånes litteraturhistoria*. Det är en sorts burlesk skapelsemyt, placerad i Allerum i Skåne; den handlar om Gud, människor och berättandet. En vacker och rolig bok, men inte lätt att förstå sig på!

Louise Vinge, Lund

En af de skæveste bøger jeg har læst er Karen Blixens *Syv fantastiske Fortællinger* (1935; svensk: *Sju romantiska berättelser* (1934)), fordi den fallerede fraskilte baronesses litterære scoop foregriber Judith Butlers »kønsballade» (»gender trouble»). En rystet anmelder bemærker: »at der i de syv fortællinger ingen normale mennesker findes»: homoseksuelitet, transvestisme, incest, nekrofil, sadisme, masochisme, impotens og fantaseret nymfomani er nemlig normen.

Dag Heede, Odense

Om *Gösta Berlings saga* är ett alltför uppenbart val säger jag Elfriede Jelineks *Lust*. Hon tvingar en obönhörligt framåt i texten, så att inte heller läsaren undkommer känslan av förnedring och av ofrivillig medbrottslighet i sambandet mellan kapitalismen, den borgerliga familjen, kvinnans sociala och sexuella underordning. Språket blir en skalpell i Jelineks händer. Det är inte behagligt.

Jenny Bergenmar, Göteborg

En skev bok är *Gökmannen (Cuckoo's Progress)* därför att själva idén är så underbart skev. Xerxes sonson Pickelhaupt öppnar klinik för att hjälpa kvinnor som har graviditetsproblem. Han är Gökmannen som lägger sina ägg i andras bon och målet är att fylla hela världen med sin avkomma. En evig Sture Dahlström skrev ett manus som Sam Peckinpah köpte filmrättigheter till.

Hanif Sabzevari, Uppsala

Recensioner

Peter Berglund
Segrarnas sorgsna eftersmak
Om autenticitetssträvan i Stig Larssons romaner
Stockholm/Stehag
Symposion
2004

121

Det har vært forsket bemerkelsesverdig lite på Stig Larssons forfatterskap, tatt i betraktning hvilken betydning han har i den svenske offentlighet. Det hevder Peter Berglund i sin litteraturvitenskapelige avhandling som ble utgitt i 2004. Larssons sentrale posisjon skyldes selvsagt primært hans nyskapende romaner og diktsaminger, men også at han har svart på tidens mediale utfordringer (!), deltatt i viktige debatter og regissert dramatik. Det har vært skrevet at han er sin generasjons førende mannlige forfatter (av Ingmar Lemhagen). Til tross for dette; ikke bare er det skrevet lite om ham på universitetene, *Segrarnas sorgsna eftersmak* er også den første *litteraturvitenskapelige* avhandlingen om ham. Berglund har derfor noen lunde rett når han skriver at det »i hög grad [är] ett outforskat författarskap«. Skjønt, det er skrevet ganske mye om Larsson i andre fora enn på universitetene. For øvrig fins det allerede en avhandling om Larsson, skrevet av Bertil Kristerson: »Stig Larssons idé- och romanvärld«, utgitt i Uppsala 1994 som del av *Studies in Faith and Ideologies*-serien. Kristersons bok er atskillig bedre enn sitt rykte (så vidt jeg vet blir den regnet for å være litt urelevant blant enkelte av Larssons ihuga lesere, og den er lite lest).

Et naturlig spørsmål blir da hvorfor det har vært vist tilbakeholdenhet fra academia. Berglund foreslår at det har »sin grund just i att Larsson emellanåt varit omdebatterad som författare och kanske varit än mer omdiskuterad som person efter offentliga framträden i olika medier«. Setningens »kanske« vitner om forsiktighet, *kanskje* for stor forsiktighet? Berglund antar med

andre ord at det kan være et akademisk handicap å bli »förknippad« med denne »skandalomsusade person«. Jeg har naturligvis ikke mulighet til å sjekke om påstanden er sann, men for at den skal være rett må det innebære at det er forsket *betydelig mindre* på Larsson enn på andre av hans fremragende generasjonsfeller: Ann Jäderlund, Katarina Frostenson, Ulf Eriksson, Steve Sem-Sandberg, Marie Silkeberg, med flere.

Det kan tenkes at manglene og uteblivelsene har å gjøre med universitetenes konvensjonelle forsinkelse: samtidslitteraturen forsmås. Akademias forhaling er ikke bare et »akademiske kvarter«, men et professoralt kvart århundres forsinkelse. Den som frykter å bli tatt for å være en apologet ved å omtale et omdiskutert fenomen det ikke knytter seg prestisje til, gjør det konfortabelt for seg ved å tie. Vi får håpe at Berglunds mulige, og muligens velbegrunnede, mistanke om hva som kan ramme Larssons fortolkere, ikke slår til. For det er en interessant bok.

Det er først og fremst Larssons *romaner* Berglund analyserer og tolker. Han gjør det tidlig klart at han henter sitt »grep« fra Jean-Pierre Richard og hans teori om tematiske lesninger. For Berglund er derfor »forfattarens medvetande och dennes sätt att tänka kring olika fenomen« av stor betydning. Det må ikke forveksles med den biografisk-psykologiske lesemåten, skriver han. For det handler ikke om mannen og verket, men om verket og bevisstheten. Jeg syns dette gir mening som utgangspunkt for å lese Larsson, siden så mange av hans temaer går igjen, også i hans ikke-skjønnlitterære produksjon – essays, artikler, anmeldelser og intervjuer, som Berglund forbeholder seg retten til å trekke inn. Berglund vil nettopp ta for seg alle mulige slags tekster av Larsson – unntatt poesien (de senere bøkene med sin form for essayistisk poesi). Mye kan sies om denne utelatelsen. Til å begynne med irriterte den meg. Ikke minst virker det rart å trekke inn essays og anmeldelser, når poesien er utelatt. Det skyldes jo ikke at motivene og temaene ikke også fins i poesien: flere av motivene er gjennomgående, kunstnerisk sett, mer utviklet i poesien enn i essaystikken. Begrensningen skyldes rett og slett at Berglund må begrense seg. Det har han min fulle forståelse for. Det poetiske forfatterskapet er tross alt stort isolert sett, rundt 1300–1500 boksider.

Om dette utvidede korpuset ikke akkurat danner et hele som man kan sile ut et Larssonekstrakt ut av, »Larssons poetikk«, så fins det mange strukturer og elementer som går igjen, gjentas, utvikles. Det pågår diskusjoner *internt* i forfatterskapet. De er det selvsagt interessant å destillere. Hva er Larssons temaer? Hvordan opptrer de i romanene? Berglund tar for seg tre områder: Det ubetydelige om minimale; det hverdagslige, verdiløse

R
E
C
E
N
S
I
O
N
E
R

og stygge; fornedring, vold og overgrep. Han tematiserer også hvordan Larsson på mange måter nedtoner framfor å overdrive eller bruke sterke virkemidler.

Før Berglund tar for seg disse (han gir det 60, 70 og 70 sider), går han gjennom noe av forskningen på Larssons romaner. Når man leser denne gjennomgangen, blir man slått av hvor forterpede mange av temaene virker i fortolkeres framstilling. Man har vært så uoriginal i funnene: »främlingskap«, »jaguppløsning, kaos, identitetsklyvning«. Det virker trøtt og slitsomt å lese romaner om sånt. Men å lese Larsson er som kjent langt i fra slitsomt.

Et viktig begrep i Berglunds avhandling og Larssons forfatterskap er »autenticitet«. »Att eftersträva något autentiskt och föränderligt intar en särställning i Stig Larssons konstnärliga verksamhet.« Danske Frits Andersens har med *Realismens Metode* (1994) gått inn på liknende problemstillinger, med den litt mer filosofiske tilnærningen *hva gjør noe autentisk?*, hvordan? Berglund tar sats og beskriver Larssons kritikk av det forutsigbare. På den måten rekonstruerer han det han kaller »Larssons estetiske utgangspunkter«. Han ser på hva forfatteren har skrevet om språk, litteratur og film. Larssons botemiddel mot det forutsigbare er improvisasjon. Han siteres på følgende utsagn: »När jag börjar skriva en roman, eller till och med när jag börjar skriva ett kapitel, vet jag bare på ett ungefär vad jag skall göra. Just denna osäkerhet [...] gör att jag njuter av skrivandet som inför en ny egendomlig erfarenhet«. Her savner jeg noe som kunne fått fram det egenartede i nettopp *Larssons romankunst*. Mange andre forfattere og »skoler« har jo sverget til liknende teknikker, uten at de dermed har endt opp med liknende litteratur. Jeg savner kontraster. Jeg merker også, kanskje særlig når slike temaer kommer på banen, at jeg savner referanser til Larssons poetiske forfatterskap. I Larssons poesi er spørsmålet om improvisasjon ikke mindre interessant, og der blir det vist i praksis på en eksemplarisk måte, ikke bare *fortalt om*.

Det er helt klart riktig som Berglund skriver at tema som »mångtydighet« (hovedpersonene har en »obestämbär och undaglidande karaktär«) ble overbetont på 80-tallet. Han reserverer seg derfor mot å se nærmere på improvisasjon i lys av akkurat dét. Spørsmålet er: lar det seg egentlig gjøre? Det spør om man ikke da får et helt kunstig skille, hvor noe vesentlig i forfatterskapet blir ofret fordi forskningen har gått lei av alt som smaker av poststrukturalisme (som om »mångtydighet« bare kunne beskrives på dekonstruktivt vis). Tematiske mønstre som i litteraturen utgjør tette forbindelser blir atskilt, anatomisert, fremhevet eller utelatt. Kunne det gått an å inkorporere noen av

de tross alt fornuftige, konstruktive og ikke alt for tidsbestemte lesningene fra 80-tallet, heller enn å utelate det helt? Berglund vet at temaet improvisasjon er »förenlig med den övergripande tanke om förändring som er så central för Larsson« – og for ham selv.

En svært konstruktiv inngang til Larssons romaner er Berglunds analyse av det »vardagliga, värdelösa och fula«. I det kapitlet benytter han Michel de Certeau, Ben Highmore og Auerbach. Kapitlet utgjør den andre tematiske strukturen. Temaet er riktig og viktig å undersøke i Larssons bøker. Berglund skriver om hvilke *verelser* i ulike leiligheter romanhendelsene utspiller seg: »köket, vardagsrummet, trapphuset, badrummet och [...] toaletten«. Hendelsene gjør ikke krav på representativitet, på å bety noe ut over seg selv, men får normaliteten og det hverdagslige til å framstå som fremmed. Larssons fascinasjon for det hverdagslige uttrykkes også gjennom stillistiske virkemidler, i Larssons språk, i preferansen for småord som »nä« og »näe«. Ifølge forfatteren selv kan man få fram et utrolig rikt sjikt av nyanser gjennom å bruke slike ord musikalsk, rytmisk – ja, man kan få fram like store meningsdybder som ved å henspille på mytologisk stoff.

Den tredje og avsluttende tematiske strukturen som Berglund analyserer, er »föfnedring, våld och övergrepp«. I kapitlet fins en svært god passasje om Roy Anderssons *Giliap* fra 1975, som Larsson skrev om i sitt filmtidsskrift *Kod*. Kapitlet tar også for seg Dostojevskij som et viktig forelegg for Larsson i utviklingen av et fornedringsmotiv og han skriver om mulige innflytelser fra Ingmar Bergman. Jeg ble mer medrevet av dette kapitlet enn av de foregående. Jeg vet ikke helt hvorfor, men her var det som om Berglund for alvor kom tett inn på Larssons litteratur, inn på forfatterskapets nerve. Kanskje er grunnen så enkel at det skyldes at Berglund her kom tettere på Larssons *egne* forelegg framfor stadig å referere til teori for å forstå.

Et sted kaller Berglund Larsson »det svenska folkhemmets vanitasmålare«, et annet sted refererer han til noe Larsson selv har sagt i et intervju, at han er »en städare som vill 'få undan den värsta skiten'«. Begge deler passer naturligvis bra på et forfatterskap som er så rikt. Peter Berglund har skrevet en avhandling som vokter seg vel for å vise en leser som er medrevet. Til tider beveger den seg et langt bort fra forfatterskapet via teoretiske referanser, men samtidig er det en fortjeneste at den viser hvordan Larssons forfatterskap kan beskrives på en edruelig måte. For hva jeg vet, en måte som »passer« på universitetet. På den måten kan man *tilrettelegge* en forfatter.

Espen Stueland

Sedan några år tillbaka pågår en livlig debatt i Danmark om den s.k. *modernismkonstruktionen*. Vid Aalborg universitet, Center for Modernismeforskning, bedrivs t.ex. ett större forskningsrådsstött projekt som har resulterat i ett antal skrifter. Från Kolding utkom nyligen den kritiska antologin *Modernismen til debat* (Gyldendal 2005), där det blir tydligt att det är makten över litteraturhistorieskrivning och kanonbildning som står på spel. För en svensk är det inte alldeles lätt att följa med i turerna, i synnerhet som modernismens olika faser är så påfallande osynkrona, sett ur ett samnordiskt perspektiv. Nationella förutsättningar skapar särskilda grupperingar vid olika tidpunkter, med skilda litteraturpolitiska bevekelsegrunder, och det är knappast så att ett utländskt »inflytande« kommer som ett tåg som man hoppar på allteftersom (liknelsen är Per Erik Ljungs). Dessutom råder – och så bör det ju vara – ingen absolut konsensus inom litteraturvetenskapen om vad vi egentligen menar med detta paraplybegrepp. Peter Lutherssons senaste inlägg i debatten med »stridsstudien« *Svensk modernism* (2002) går hårt åt redan överspelade definitioner, medan nyare svenska doktorsavhandlingar av t.ex. Annelie Bränström Öhman och Jenny Björklund uppmärksammar den något skeva bild som givits av kvinnorna inom fyrtiotalismen (*Kärlekens ödeland*, 1998, resp. *Hoppets lyrik*, 2004).

Bredare gräns- och nationsöverskridande studier kräver onekligen sin kvinna eller man och den komparativa forskningen har sannolikt förlorat terräng efter senare decenniernas successiva nedmontering av en gemensam litterär kanon. Vad gäller kunskaperna här i Sverige om de övriga nordiska ländernas litteratur tycks situationen – i jämförelse med förra sekelslutets intensiva kulturutbyte – närmast katastrofal. En dansk eller norsk modernismforskare kan förvisso mycket mer om Erik Lindgren än vad vi känner till om Ivan Malinovski och Paal Brekke.

Därför är det med vissa förväntningar jag tar del av en konferensvolym, som avser att belysa skilda förhållanden inom europeiska och nordiska »modernismer« – observera pluralformen. Utifrån ett tidigare projektsamarbete rörande anglosaxiska och nordiska kontakter avhölls 2002 en konferens i Göteborg, som samlade forskare från nordiska universitet: engländer, nordister och företrädare för jämförande litteraturforskning.

Det kan synas klokt att tala om modernismer (jfr. Peter Nichols, *Modernisms: A Literary Guide*, 1995), men konturerna blir likafullt något vaga. I inledningen görs inga egentliga försök till begreppsdefinitioner (s. 11 talas om »High Modernism«), utan boken syftar till att visa att nordisk modernism är »a powerful tradition spanning more than fifty years« (s. 33). Bidragen spänner över allt ifrån komparativa resonemang rörande särskilda författarskap till några artiklar som provar mera övergripande förklaringsgrunder. Det samlade intrycket är en mångfald utan alltför många gemensamma utgångspunkter. Konferensvolymen får gärna denna spretiga karaktär; läsaren får själv söka efter guldkornen.

Så diskuterar Torsten Pettersson, som jag uppfattar det, mera tentativt frågan »Why did Some Authors Become Modernists? Early High Modernism and Multipolar Identities«. Fokus ligger här på 1910-tal och tidigt 20-tal. Västeuropeiska och nordiska författare behandlas utifrån handböckernas etablerade kanon och tesen provas, om det finns ett samband mellan flerpolära identiteter och innovativa litterära skapelser. Kan det vara så att olika faktorer som innebär skillnader i förhållande till majoritetskulturen predisponerar författare för modernism? Modernisten som dissident, med andra ord. (Terry Eagleton uppmärksammade redan 1970 *Exiles and Émigrés*, dvs. engelska 1900-talsförfattare i exil.) Anders Olsson behandlar i sin »Exile and Literary Modernism«, en fråga som enligt artikelförfattaren inte har undersökts tillfredsställande av tidigare forskning. Utifrån en närmast poststrukturalistisk språksyn belyser Olsson Gunnar Ekelöf, Samuel Beckett och Nelly Sachs; det är språket som blir (den upplevda eller reella) exilens »asyl«. Temat rotlöshet antar gnostiska proportioner, litterära innovationer blir till radikala språkexperiment. Vidare synes förnimmelsen av utstöttheten tillta under en tid av totalitär terror. Särskilt i den modernistiska litteraturen accentueras främlingsmyten, den inre exilen leder till ett avvisande av gemensamma ideal och ett gemensamt språk, och den självvalda exilen blir till en ritualiserad initiation i modernismen.

Gunnar Ekelöf återkommer i Janna Kantolas essä »Disrespecting Poetry«, som framhäver det absurda som en användbar analyskategori. Hos Ekelöf, liksom hos Henri Michaux och Pentti Saarikoski, sinsemellan så olika, finns gemensamma drag: den anti-lyriska attityden, metafysiska dimensioner men även det våldsamma och groteska. Men fastän en diktare som Ekelöf synes bli mer och mer anonym, en Ingen, är det inte så att han förlorar orden, utan orden förlorar sina referenser.



Ett antal klassiker, antika som moderna, är som vi vet betydelsefulla för den nordiska modernismen; Eliots syn på litteraturens samtidighet och Pounds appell »Make It New!« har sina föregångare – jag tänker bl.a. på Vilhelm Ekelunds förnyelse av verslyriken och hans egensinniga aforistik. Tidigt upptäckte han den grekisk-antika litteraturen och översatte 1906 dikter ur den *Grekiska antologien*. Om denna samling med mer än 4 100 epigram skriver Hannu Riikonen i »Nordic Blossoms«, där han uppmärksammar dess betydelse för finsk och finlandssvensk diktning, däribland hos den egensinnige och eminent grekkunnige Saarikoski.

Även kortprosan analyseras i Beata Agrells »Weird Realism and the Modernist Short Story: The Case of Tage Aurell«, liksom i Jakob Lothes artikel »Short Fiction as Enstrangement: From Franz Kafka to Tarjei Vesaas and Kjell Askildsen«. Aurells berättelser har inte ett främmandegörande grepp i Viktor Sjklovskijs mening, hävdar Agrell, men de skapar *ungrammaticalities* i Riffaterres mening: små mimetiska störningar som leder till ett semiotiskt sätt att läsa – inom det realistiska paradigmet. Lothes artikel utgår däremot från Sjklovskij, även om han föredrar begreppet *enstrangement* före dennes *defamiliarization*. I en finlandssvensk kontext är Henry Parlands introduktion av den ryska formalismen av särskilt intresse. (Detta har tidigare berörts i Per Stams doktorsavhandling, *Krapula. Henry Parland och romanprojektet Sönder*, Uppsala 1998, som emellertid saknas i litteraturförteckningen.)

Exempel på en vanlig typ av »bilateral« jämförelse ges i Tone Selboes »Jean Rhys and Cora Sandel: Two Views on the Modern Metropolis«. I en illustrativ analys framhålls hur kvinnor upplever modernitetens stadslandskap annorlunda än den manlige »flanören«; deras outsiderskap alstrar korrespondenser mellan medvetande, språk och topografi. En annan typ av undersökningar rör inflytande från olika utländska författarskap på nordisk modernism. Den engelska Strindbergsreceptionen ges en speciell vinkling av Tore Rem: »Premature and Belated Modernism? Strindberg and British Censorship« ger, som titeln indikerar, en hel del slående exempel på det sena – och i vissa stycken motvilliga – mottagandet. Särskilt ingripandena mot *Fröken Julie* betraktas mot bakgrund av det tidiga 1900-talets ideologiska och politiska förhållanden. En annan gigant, Friedrich Nietzsche, och dennes betydelse för danska författare som Sophus Claussen, Karen Blixen, *Heretica*-gruppen, men även för senare modernister som Ivan Malinovski, belyses av Steen Klitgård Povlsen (»Nietzsche in Denmark«). Den norska lyriska

modernismen är föremål för Hans H. Skeis essä »T.S. Eliot and Paal Brekke: Norwegian Lyrical Modernism in its Early Days«. Norsk 40-talsmodernism väcker motstånd hos konservativa poeter, som har svårt att förlika sig med en dikt utan klara linjer, entydigt lyriskt jag, rytm och meter, och som dessutom uttrycker det öde landets värdeförlust och negativitet. Eliot har även bidragit till uppodlandet av den dramatiska monologen inom svensk lyrisk modernism; denna specialgenre studeras av Mats Jansson i »From Genre to Text: The Dramatic Monologue in Swedish Lyrical Modernism«. Med rötter hos bl.a. viktorianen Robert Browning utvecklas genren hos de svenska nittiotalisterna, den blir mera komplex hos Eliot och Pound, men redan Birger Sjöbergs »Konferensman« i *Kriser och kransar*, 1926, innebär en märklig milstolpe. Formen kan sedan studeras hos Erik Lindegren, Lars Forssell, Gunnar Ekelöf, Kjell Espmark och Sven Alfons.

Karen-Margrethe Simonsen tar däremot en till synes så kuriös företeelse som *ägget* till utgångspunkt för en djuplodande betraktelse över en modernistisk poetik. »Magical Modernism: Monstrous Moments within the Work of Per Højholt« anknyter till den diskussion om det fantastiska, som förts av bl.a. Tzvetan Todorov och Rosemary Jackson, liksom till den latinamerikanska moderna prosakonsten (Borges, Márques). Det famösa (elfenbens)tornet som mångfacetterad symbol diskuteras av Peter Fjågesund, som följer dess spridning från Yeats och Rilke (som bokstavligen vistades i torn) fram till norrmännen Tarjei Vesaas, Olav H. Hauge och Gunnar Reiss-Andersen (»The Modernist Tower: A Many-Faceted Symbol«).

Jag har med avsikt sparat det enligt min mening intressantaste bidraget till sist, nämligen Ástráður Eysteínsson's »The Art of Timeliness and Anachronism: European Modernist Poetry in Several Icelandic Mirrors«. Översättningarna av modernistisk lyrik är av avgörande betydelse; många författare var själva aktiva i processen att introducera och införliva den modernistiska traditionen i den isländska samtidsdiktningen. Modernismen kommer förhållandevis sent till Island; särskilt berömd är gruppen som kallas Atompoeterna (slutet av 40- och början 50-talet) med namn som Einar Bragi och Jón Óskar. Eysteínsson ställer viktiga principiella frågor som borde vara relevanta för varje forskare med komparativa anspråk: »How far should one go in considering Icelandic Modernism in retrospective relation to works of foreign Modernism which have been canonized and developed into a kind of tradition?« (s. 180). Kan man se det så, att isländska modernister svarar på, 'importerar' eller 'översätter' den europeiska och nordamerikanska modernismens former

och funktioner? Dessa främmande texter är när de översätts i en mening 'försenade'; de har en traditions- och förmedlingshistoria, men de blir i den nya kontexten 'displaced' i bemärkelsen överförda från ett kulturellt sammanhang till ett annat: »Translation thus also involves 'anachorism': a geographical misplacement: 'something located in an incongruous position'.« I detta förhållande finns en skapande potential. Speciellt betydelsefull är i ett isländskt perspektiv frågan om hur – i detta anrika litterära system – själva traditionen spelar in, i det att den svarar på modernismen från andra språk och kulturer. Här möter det nya en veritabel ekokammare – hur gestaltar sig dessa möten? Frågan kan självfallet generaliseras till att gälla möten över alla gränser och tidsepoker. Sannolikt är det i problemställningar som dessa, som utforskandet av modernismen i Norden skall finna sina utvecklingsmöjligheter.

Eva-Britta Ståhl

Dag Heede
Herman Bang: Mærkværdige læsninger
Toogfirs tableauer
 Odense
 Syddansk Universitetsforlag
 2003

Herman Bang (1857–1912) gjorde sig känd mot slutet av 1800-talet som en frenetiskt produktiv författare, kritiker, journalist etc. Under sin livstid stod han visserligen i skuggan av bröderna Brandes och den kulturelit i Köpenhamn, som för ett ögonblick i historien dominerade den europeiska kulturdebatten. Numera är det snarare Bang som framstår som en viktig del av den nordiska litteraturhistorien, bland annat med tanke på den speciella impressionistiska berättarstil han utvecklade.

Dag Heede anlägger i sin *Herman Bang: Mærkværdige læsninger. Toogfirs tableauer* ett queerteoretiskt perspektiv på Bangs författarskap. I sin analys tar Heede fasta på det faktum att Bang var homosexuell. Som Heede påpekar var detta Danmarks sämst bevarade hemlighet under Bangs livstid, det vill säga att alla visste om det utan att tala öppet om det. Att George Brandes påstod att Bang tänkte som en kvinna var en på flera plan gement genomtänkt skymf.

Anledningen till detta dubbelspel var delvis att homosexualitet var förbjudet, men Bang koketterade också med det onämnbara, denna hemlighet som bara kunde beröras med antydningar. Heede menar att Bangs författarskap är fixerat vid den icke uttalbara synden och frågor som sexualitet, familjekonstellationer och fortplantning. På så sätt är undersökningen inriktad på författarskapet snarare än privatlivet, även om det senare måste betraktas som en grundförutsättning för resonemangen.

Att intresset för Bang så ofta tycks handla om hans privata leverne, och särskilt den sexuella läggningen, är fascinerande. Det verkar finnas en särskild lockelse i det parfymdoftande, det koketta, det fåfänga och det homosexuella hos Bang, även om olika författare, journalister och forskare förnekar att detta är ämnet för deras studier. Det är inte utan att man kommer att tänka på Michel Foucault och dennes idé om att 1800-talets borgerlighet inte alls höll tyst om avvikelser från den heterosexuella normen, utan tvärtom talade sig trött om könet för att på så sätt kunna – som det heter – *avslöja avvikelsen där den infogats*. Detta är enligt Foucault det sätt på vilket den patriarkala diskursens ordning bibehåller och utökar sin makt.

Dagens toleranta och liberala diskussion riskerar att i sin välvilliga iver enbart spegelvända denna rörelse – vi infogar den sexuella identiteten där den avslöjas genom att ständigt benämna, omtala och kategorisera den. Det vill säga att hur välmenande man än är så blir själva omtalandet ett infogande av sexuella avvikelser i kategorier.

Detta sagt enbart som en reflektion över den foucaultska diskursen, inte som kritik. Foucault och hans arvtagare menar så klart att deras tal om könet och dess kategorier är en analys av den maktstruktur som byggt diskursen. Därmed menar man sig kunna befria sig från maktens, lagens och suveränitetens teoretiska företräde.

Heede arbetar i Foucaults efterföljd. I undersökningen av Bang visar sig det bland annat genom att Heede i Bangs författarskap ser ett bekännelse tema. Bekännelse är ett viktigt inslag i Foucaults maktanalys av 1800-talets borgerlighet. Eftersom den sexuella läggningen, könets karaktär, betraktades som en genomgripande orsak till allting var man naturligtvis tvungen – eller kanske snarare böjd – att bekänna i en eller annan form. Naturligtvis var det inte möjligt att rakt ut skriva att man var exempelvis homosexuell. Bang nämner inte med ett ord i hela sitt författarskap att han eller någon annan är homosexuell, men hans samtid hade inga problem att läsa mellan raderna. Heede skriver att Bang hemlighöll sin homosexualitet på ett





särdeles demonstrativt sätt, något som enligt Heede var Bangs sätt att finna sig till rätta i en kultur som på en och samma gång uppfann och förbjöd den homosexuelle.

I spänningen mellan det uppenbara och onämbara hittar Heede ämnet för sin bok. Enligt Heede så menar Bang att allt en författare skriver egentligen är privata bekännelser. Samtidigt handlar all uttalad kärlek i Bangs författarskap om heterosexuella konstellationer medan Bang själv var homosexuell. Heedes lösning på denna motsägelse är att läsa Bang allegoriskt. Där Bang beskriver en förälskad kvinna skall vi läsa en homosexuell man, och där det uppträder en man som åtrår kvinnor skall vi läsa en homosexuell man som åtrår andra män.

Heede menar inte att denna typen av läsningar skulle vara mer sanna eller egentliga (han beskriver rentav sin egen idé som vulgärbiografisk). Läsningen skall bara uppfattas som ett försök till eller ett experiment för att kunna upptäcka nya mönster och strukturer i Bangs författarskap. Heede vill kalla sina läsningar starka snarare än sanna.

Ett mönster som Heede upptäcker är Bangs fixering vid fortplantning. Det normativa heterosexuella äktenskapet fortplantar sig medan den homosexuella avvikaren inte gör det. Ett exempel är att Katinka Bai (som då med Heedes allegoriska läsning skall tolkas som en homosexuell man) i novellen »Ved Vejen« (1887) dör barnlös medan hennes virile make har flera barn på bygden. Att det fruktsamma lever vidare och det ofruktsamma måste dö är typiskt Bang, menar Heede.

Ett annat mönster i Bangs författarskap som Heede tar upp är hur en god, längtansfull och melankolisk människa drivs till ett normbrott, ofta sexuellt, och hur detta leder till att hon stöts ut, blir ensam eller dör. Exempelvis begår Tine i romanen *Tine* självmord efter en kärleksrelation till en gift man (Tine skall läsas som en homosexuell man). Ida Brandt i romanen *Ludvigsbakke* resignerar i ensamhet och uppgivenhet efter att hon blivit övergiven av en man som föredrog en kvinna med bättre ställning i societeten (Ida är också homosexuell man, dessutom med drag av transvestit och dragqueen, enligt Heede).

Heedes undersökning är berömvärd såtillvida att Bangs författarskap är väl täckt. Nästan all skönlitterär produktion är kommenterad. Analysen är också intressant på så sätt att berättelsernas manifesta innehåll inte accepteras rakt av, utan andra betydelser tillåts träda fram. Problemet är emellertid att alla finurliga tolkningar som Heede gör aldrig riktigt kan överraska eller förvåna eftersom det i undersökningens teoretiska utgångspunkter och metod framgår vad för slags avslöjande det

är fråga om. När Heede beskriver hur William Høg i romanen *Haabløse Slægter* bjuder en ung vacker manlig skådespelare på sparris vet man redan vart tanken är på väg. Det är riktigt att Bang är en antydningens mästare och att betydelserna måste utläsas på olika sätt, men problemet med Heedes studie är att det ständigt är samma sak som utläses. Undersökningen är fixerad vid olika sexuella identiteter och kategorier, vilket gör att den queerteoretiska utgångspunkten snarare än Bangs författarskap framstår som det överskuggande intresset i läsningen.

Axel Lindén

132

Ola Holmgren
Emigrant i moderniteten
Vilhelm Mobergs mansfantasier
Stockholm/Stehag
Symposion
2005

Vilhelm Mobergs författarskap är ett av de mest centrala i vår litteratur under nittonhundratalet. Det beror inte bara på de fantastiskt stora upplagor som Mobergs böcker nådde. Inte heller på mängden uppsättningar av dramatiken eller alla filmatiseringar av romanerna. Den samlade upplagan av Mobergs tryckta verk uppgår enbart i Sverige till någonstans i storleksordningen 6,5 miljoner exemplar, varav nästan hälften består av romanserien om utvandringen till Nordamerika.

I stället handlar det framför allt om att Mobergs mest betydande verk gestaltar erfarenheter med stor räckvidd i det svenska nittonhundratalet. Moberg var, med Ola Holmgrens ord, vid sin död »den mest läste, omtalade och aktade författaren i Sverige« (s. 381). Den litteraturvetenskapliga behandlingen av Mobergs verk har dock alltid varit styvmoderlig. Den outtalade synen på Moberg har nog varit: Kan en författare med så stor läsekrets verkligen vara en bra författare? Ett undantag är Magnus von Platens *Den unge Vilhelm Moberg. En levnadsteckning* (1978).

Ola Holmgren har glädjande nog försökt sig på att ge en helhetsbild av författarskapet, men utifrån en mycket speciell synvinkel. Ambitionen sammanfaller i stor utsträckning med den i hans bok om Ivar Lo-Johansson (*Ivar Lo-Johansson. Frihetens väg*, 1998).



Förordet inleds med en personlig återblick på föräldrahem-
mets bokhylla där Mobergs romaner i så kallad folkupplaga in-
tog en central plats. Det var säkerligen en mycket vanlig syn i
många svenska hem. De flesta av oss med rötter i landet sedan
ett par generationer berörs av utgångspunkten för Holmgrens
studie: »Vilhelm Moberg gav episk gestalt åt den svenska all-
mogen« (s. 12). Borta var de löjliga typer som Albert Engström
och andra erbjöd som bilder av det svenska folkets breda lager
så länge vi levde kvar i jordbrukssamhället. Borta var också de
sentimentala bonderomantikernas hopplösa försök att utifrån
skildra det dyrkade folket. Här klev istället en ung man fram ur
allmogen med kraftfulla steg för att gestalta erfarenheter som
tidigare sällan beaktats i litteraturen.

Moberg var dock ingen folktribun i enlighet med den starkt
förenklade föreställning som ofta använts för att förklara folk-
liga eller proletära författares relation till sin ursprungsmiljö.
Holmgren tar sin utgångspunkt i en formulering av Johan
Svedjedal: »Vilhelm Mobergs romaner var självbiografiska
tankeexperiment, inga maskerade memoarer« (BLM 1995:5).
Därav drar Holmgren snabbt slutsatsen att Moberg »renodlar
en tänkbar mansidentitet, prövar en bestämd mansroll och tar
ut den socialhistoriska kompassriktningen åt det håll som det
maskulina ödet pekar«. Här formuleras kärnan i hela Holm-
grens studie, som i Mobergs anda inte stannar av innan sidan
400 och lite till avverkats. Här ser också Holmgren den stra-
tegi som »bestämmer delarna och helheten i författarskapet«, ja
faktiskt »Mobergs hela livsprojekt«. (s. 13)

I elva digra kapitel behandlas sedan hela författarskapet,
inklusive Moberg som journalistisk rättskämpe och senare
lekmannahistoriker. Det första kapitlet, »Den unge Mobergs
drömfabrik«, består av en nästan 80-sidig analys av den unge
författarens väg till verket och hans föreställningar om vad en
författare är. Materialet utgörs i hög grad av tidiga litterära för-
sök i följetongsromanernas efterföljd. Holmgren är inte i första
hand ute efter att analysera det strikt litterära i Mobergs texter.
Istället är det de delar av de tidiga texterna – som inte alltid är
så litterärt intressanta – där »drömfabriken« är i gång och pro-
ducerar mansfantasier.

Den teoretiska grunden för studien är psykoanalytikern Jac-
ques Lacans teorier, som de förmedlas av Jurgen Reeder i bland
annat *Begär och etik* (1994). Därtill kommer också Theleweits
studie *Männerphantasien* (1977–78), där objektet är de fanta-
sier som odlades av tyska män som var soldater under första
världskriget vilka sedan gick vidare till högerextrema grup-

peringar med slutstation i nazisternas stormtrupper. Mobergs mansfantasier är dock helt andra och snarare »motbilder« till dem som Theleweit analyserar.

Den unge Mobergs fantasier om mannen som författare utformas på flera plan med en påtaglig brist på distans. Därtill kommer en tillfredsställelse – Holmgren talar om Mobergs »stil-mässiga förnöjsamhet« – som gör den unge författaren till en »ädelpokoralist« (s. 40). Några år in på 1920-talet avlöses pekoralisten Moberg av bygdeskildraren Ville i Momåla. I gestalt av Ville i Momåla vittnar han om »ett halvt uppdiktat och halvt verkligt folkliv i Momåla med omnejd« (s. 60). I samlingen *Inom Baggemosa ägogränser* (1923) får mansfantasierna fastare mark under fötterna:

»han skrivs in i en patriarkalisk hierarki, där mannen identifieras med jordegendomen. Det är också därför som skillnaden i morsarv och farsarv blir så avgörande för Mobergs mansidentitet: antingen är man herre eller knekt, bonde eller dräng. Som självvägande bonde identifierar man sig med sin jordegendom, och som egendomslös knekt eller dräng har man bara sina drömmar att identifiera sig med.« (s. 61f)

Holmgren ser den här fasen i författarskapet som en renodling av »modersarvet i ett självbiografiskt tankeexperiment« (s. 72). Identifikationen med jord och ägande är alltså morsarvet och förknippas med bygdeskildraren Ville i Momåla. Först några år senare, i *Raskens. En soldatfamiljs historia* (1927), blir han knektens son, och han inleder som Vilhelm Moberg sitt renodlande av fadersarvet.

På det här sättet skrider framställningen fram genom författarskapets olika faser. De djupa och breda fåror som plöjs upp i texterna tenderar dock alla att formera sig i enlighet med mönstret i Lacans psykoanalys. Det känns inte helt övertygande och framstår inte alls som omistligt för att förstå Mobergs texter.

Vid sidan av de litterära texterna använder Holmgren också biografiskt material, alltifrån bonden i Moshult som intervjuas 1939 till hustruns och dottern Evas olika utsagor om maken och fadern Moberg. Bondens beskrivning av ynglingen Moberg för-tjänar att upprepas, eftersom den så väl återspeglar en mentalitet som varit vanlig i breda folklager. När bonden tillfrågades om han kom ihåg Moberg som ung, svarade han med avsmak: »Visst minns jag Ville, den länge, late drulen. Helst låg han i en höstäck utan att varken se eller höra. Skada på en stor och stark karl.« (s. 56)

Det andra kapitlet, »Knekten«, för in läsaren i ett nytt stadium i författarskapet. Motsättningen i »den moderna samhälls-





ekonomin« där den formella jämställdheten mellan individer ställs mot »en bortträngd, könspolitisk sanning: herravälde och underkastelse inom och mellan könen« blir nu central för författaren. Läsningen av Mobergs mansfantasier »avgör om sanningen i fråga befriar eller fängslar; om genuskonstruktionen frigör eller konserverar de gamla könsrollerna.« (s. 95)

I Holmgrens framställning markerar *Raskens* den fas när Moberg överskrider sina tidigare alltför uppenbara svagheter som författare. Romanen om Rask och hans liv blir en »stor, episk roman«. Gestaltningen av Raskens förhållande till hustrun Ida utvecklar självgodheten i de tidigare skildringarna av män »i riktning mot en mer komplex människoskildring«. (s. 101) De idealiserade männen ersätts av berättelsen om Raskens syndfall, hans fruktlösa kamp mot sina begär.

Alla de stora romanerna, en hel del av dramatiken och Mobergs ingripanden i diverse rättsaffärer passerar revy i kronologisk ordning i de följande kapitlen. Boken lider av en konflikt mellan dels ambitionen att få med nästan allt, dels att gå på djupet vad gäller Mobergs mansfantasier. Läsaren blir emellanåt osäker på syftet: är det Mobergs författarskap i dess helhet eller är det mansfantasierna och vad de kan säga om genuskonstruktion i svenskt nittonhundratals som ska behandlas?

Det skulle föra alltför långt att i detalj redogöra för resten av de många kapitlen och jag nöjer mig därför med några nedslag.

I samband med att romanerna om Knut Toring (1935–1939) berörs, skriver Holmgren att Moberg går i motsatt riktning i förhållande till det som »förenar arbetarförfattare och modernister«, nämligen rörelsen från land till stad, från jordbruk till industri. Moberg försöker ställa sig emot hela den djupgående process i det svenska samhället som under 1930-talet rör sig i riktning mot »urbanitet och modernitet, folkhem och socialstat.« (s. 171) Holmgren antyder till och med likheter mellan primitivismen i romanen *Mans kvinna* (1933) samt några till av Mobergs romaner och nazitidens dyrkan av jorden under beteckningen *Blut und Boden*. Mot den bakgrunden ställer Holmgren frågan hur det kan komma sig att Moberg i slutet av 1930-talet torgför »ett idégods som redan i början av tjugotalet hade överlevt sig självt«. Svaret är att Moberg »projicerar sin ungdoms agrarsocialism på sitt experimentjag«. (s. 199)

Ett sådant perspektiv begränsar dock, enligt min uppfattning, förståelsen av Mobergs verk. Texter som en gång var en del av en turbulent tidsperiods politiska och ideologiska kamp blir lästa enbart utifrån hur de förhåller sig till Mobergs olika experimentjag. Därmed tenderar också frågan om modernite-

ten, som trots allt i bokens titel utpekas som ett huvudtema, att bli en andrahandsfråga. På samma sätt som i studien av Lo-Johansson reduceras därmed författarskap med stor samtidsverkan till komponenter i det psykoanalytiska mönster som läggs över texterna.

De problem som skapas genom att Lacans psykoanalytiska mönster tillåts spela en så central roll kan belysas av följande slutsats i analysen av *Rid i natt!* (1941): »Motståndsmannen speglar sig i modern; hans omnipotenta idealism blir uttrycket för hans önskan att vara hennes *fallos*. Liksom att modern i sin tur ser honom som sin *fallos*« (s. 208).

Om analyserna av mansfantasierna i de olika texterna till att börja med riskerar att förlora sig i detaljer, är bokens senare delar av mer sammanfattande karaktär. När det sista, oavslutade romanprojektet »Den store Jägaren« behandlas formulerar Holmgren slutsatser som är viktiga för förståelsen av hela författarskapet:

»För Moberg är det snarare avsaknaden och upplösningen av den goda fadersmakten som är roten till det onda. För honom blev Vietnamkriget och rättsröteaffären Watergate ännu en bekräftelse på att det är ämbetsbröderna som styr; att det inte är fäderna som tar sitt moraliska ansvar, utan att det är bröderna som tar sin egen rätt.« (s. 378) Det är moderniteten som leder Moberg till att »reflektera över sitt faders- och modersarv« och att förstå »vilket kulturellt kapital som kan utvinnas ur hans förmoderns arv efter föräldrarna« (s. 388). För Moberg är det, kort sagt, »den gamla patriarkala ordningen som perverteras och parodieras av moderniteten« (s. 390).

Holmgren tillgriper mot slutet av sin sammanfattning en del biografisk spekulation. Hustrun Margareta som första läsare av hans texter får plötsligt spela en central roll i författarskapet. Om fler primitivister hade låtit sina hustrur läsa texterna, skulle deras »syndaregister säkert inte blivit lika långt« (s. 391), hävdar Holmgren. Några sidor längre fram har Margareta Mobergs roll blivit helt avgörande: hon »förmedlar mellan oåtkomlighetens och åtkomlighetens rum. Hon gör dikten åtkomlig för den moderna publiken« (s. 396). Utan att alls vilja förminska hennes betydelse för författarskapet, blir ändå detta ett rätt så löst spekulerande utan fast förankring i texterna.

Sammanfattningsvis är det en imponerande genomgång av ett mycket omfattande författarskap. Det finns mycket fina analyser av enskilda och centrala textpartier som mynnar ut i väl underbyggda slutsatser och resultat. Men särskilt i det första kapitlet ägnas mycket utrymme åt att referera och citera lit-

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100

terärt ofullgångna texter. Transportsträckorna fram till de inte alltid så oväntade eller överraskande slutsatserna känns ibland omotiverade.

Det lacanska spåret i analyserna läggs tidigt ut och läsaren har bara att pricka av de rätta komponenterna i tur och ordning. Den bild vi får av Mobergs verk är starkt vinklad. Holmgren gör inte heller anspråk på något annat, men det blir ändå i mina ögon en brist. De två ambitionerna – att täcka in hela författarskapet och att gå på djupet – står i strid med varandra, vilket boken blir lidande av.

En detalj som då och då försvårar läsningen är den irriterande mängden av korrekturfel, ofta av typen skrivfel eller upprepning av »småord«. Därtill kommer några rena faktafel, som när tidningen *Arbetarens* redaktör Armas Sastamoinen sägs vara redaktör för tidningen *Arbetet* (s. 333).

Per-Olof Mattsson

Mats Jansson
Den siste barden
Ord och bild hos Sven Alfons
 Stockholm/Stehag
 Symposium
 2005

Det svenska 40-talet är numera ordentligt kartlagt ur litteraturhistorisk synpunkt. Den första doktorsavhandlingen – Karl Erik Lagerlöfs avhandling om Karl Vennberg – kom redan 1967, och därefter har flertalet poeter och romanförfattare i 40-talsgenerationen (förutom Vennberg Lindegren, Aspenström, Thoursie, Ahlin, Dagerman, Peder Sjögren och andra) ägnats en eller flera större undersökningar. På senare år har även 40-talets kvinnliga lyriker uppmärksammas av forskningen.

Till de av någon anledning mera undanskymda fyrtiotalistiska författarskapen hör Sven Alfons. Bortsett från ett avsnitt i Ingemar Algulins *Den orfiska reträtten* (1977), några kortare handboksprestationer och artiklar av Kai Henmark, Göran Palm och Per Wästberg har Alfons diktning i stort sett negligerats av svenska kritiker och litteraturhistoriker. Också i de senaste handböckerna i svensk litteratur är Alfons ganska styvmoderligt behandlad. I *Litteraturens historia i Sverige* får han

knappt en halv sida och ungefär lika mycket (en halv spalt) i *Den svenska litteraturen*.

Sven Alfons (1918–1996) är eljest en intressant och udda gestalt i svensk efterkrigslitteratur. Från början konsthistoriker i Lund (fil.lic. för och svärson till Ragnar Josephson) och en utpräglad »Doppelbegabung« (Weisstein) – både poet och målare – utgav han mellan 1942 och 1961 de fyra diktsamlingarna *Ensamhetens himmelshuva* (1942), *Sommaren och döden* (1943), *Backspegel mot gryningen* (1949) samt *Ängelens bild* (1961). Därefter tystnade han som lyriker – uppenbarligen skrämde han av den tongivande vänsterns grova retorik och drängstugementaliteten under senare hälften av 1960-talet – och ägnade sig helt åt måleri och konstvetenskap/konstkritik, tills han 1990 i en tidskrift publicerade dikten »Ur Winckelmanns död«. Fyra år efter författarens död gav Björn Håkanson ut ett urval dikter ur Alfons kvarlätningskap under titeln *Winckelmanns död*.

Mats Jansson har således valt ett tacksamt och utforskat ämne för sin undersökning. *Den siste barden* är utformad som en kronologiskt disponerad, systematisk genomgång av den Alfonska lyrikens centrala temata, motivkretsar, inspirationskällor, intertexter, metaforik och poetiska teknik från debuten till den postumt utgivna diktsamlingen; även diktsamlingarnas mottagande kartläggs, varvid bl.a. Alfons' outsiderskap i 60-talets vänsterpolitiskt engagerade kulturmiljö skickligt demonstreras.

Efter en inledning, som redogör för Alfons' biografi och huvudlinjerna i författarskapet samt presenterar undersökningens disposition och bärande problemställningar, följer ett kapitel om den tidiga diktningen (*Ensamhetens himmelshuva* samt *Sommaren och döden*), med dess erotiserande brudmystik, inspirerad av en nyplatonisk och romantisk idétradition och med anknytningspunkter även hos T.S. Eliot och Gunnar Ekelöf. Eliot och Ekelöf återkommer som referensobjekt i de följande kapitlen om *Backspegel mot gryningen* (kap. 3) och om *Ängelens bild* (kap. 4). Här diskuteras bl.a. med stor intellektuell skärpa och kunnighet Alfons' traditionsuppfattning och poetiska användning av såväl en litterär och filosofisk tradition (Homer, Shakespeare, Stiernhielm, Bellman, J.O. Wallin, Tegnér, Stagnelius, Hölderlin, Hegel, Fröding, Rilke, Thomas Mann etc) som av konsthistoriska allusioner och ekfraser (Arcimboldo, Picasso m. fl.); med sina allusioner och epigrafer framstår Alfons som en tidstypiskt »lärd« modernist, han »inordnar sig [...] i en modernistisk poeta doctus-tradition där såväl Eliot som Gunnar Ekelöf och Karl Vennberg ingår« (s. 181). Med flera slående ex-

R
E
C
E
N
S
I
O
N
E
R

empel – framför allt i det femte kapitlet om *Winckelmanns död* – kan Mats Jansson även belysa det intrikata samspelet mellan ordkonst och bildkonst i Alfons' poetiska texter. Vidare analyserar Jansson här åtta av Alfons' målningar från 70- och 80-talet, dock utan att försöka inordna dem i ett konsthistoriskt sammanhang, vilket onekligen hade varit intressant. Frågan om Alfons' förhållande till surrealismen lämnas beklagligtvis därhän.

Det otryckta källmaterial Mats Jansson bygger sin undersökning på är överraskande litet, men hans litteraturhistoriska orientering har en imponerande bredd och hans metodiska mångsidighet gör textanalyserna ovanligt perspektivrika. Förf. visar sig vara väl förtrogen med inte bara exempelvis den internationella vetenskapliga diskussionen om intertextualitetsbegreppet och om ekfrasen samt om konstarnas interrelationer, utan även med sekundärlitteraturen om de många enskilda författarskap som används i komparationerna (Stiernhielm, Hölderlin, Eliot, Rilke, Ekelöf, Vennberg m.fl.). Alfons' utveckling från romantiska diktroller, brudmystik och centrallyrik till en mera objektiv, »inpersonalistisk« estetik i T.S. Eliots efterföljd tecknas med betryggande dokumentation; likaså friläggs skickligt och skarpsynt det metapoetiska perspektivet och det centrala temat om det förflutna som utopi i Alfons' »nostalgiska modernism«.

I sina texttolkningar anknyter Jansson påfallande ofta till Algulins *Den orfiska reträtten*. Den karakteristik och den samlade bild Jansson ger av Alfons' lyrik är kanske inte sensationellt överraskande, men utformad med anmärkningsvärd konturskärpa och mycket övertygande. Janssons arbete utgör en synnerligen initierad och instruktiv undersökning av ett av tidigare forskning föga uppmärksammat författarskap.

Bengt Landgren

Katarina Leppänen
Rethinking Civilisation in a European Feminist Context
History, Nature, Women in Elin Wägners Väckarklocka
Göteborg
Gothenburg studies in the history of science and ideas 18
Acta Universitatis Gothoburgensis
2005

140

Elin Wägner inspirerar. Inte bara till avhandlingar i litteraturvetenskap utan även i idé- och lärdomshistoria, historia och sociologi. Detta kan ses som ett bevis på Wägners storhet och mångsidighet, men skapar samtidigt problematiska avgränsningar. Att etikettera Wägner och föra in henne i ett fack bedömer jag vara en omöjlighet. I Katarina Leppänens idéhistoriska avhandling *Rethinking Civilisation* från i våras aktualiseras frågan om Wägner är en filosof eller ej. Leppänen framhåller att kvinnliga tänkare ofta negligerats, ansetts mindre teoretiska, och därmed hamnat utanför kanon. Wägner måste anses vara filosof, menar Leppänen, en åsikt som redan Harry Martinson framförde i sin parentation när han efterträdde Wägner på stol 15 i Svenska Akademien 1949. Wägners företrädare på stolen hade för övrigt varit Lundafilosofen Hans Larsson. Den som läst Erik Hjalmar Linders och Ulla Isakssons biografi *Elin Wägner* ([1977], 2003), känner till att Wägner redan som sjuttonåring blev nekad av sin far, filosofdocenten Sven Wägner, att studera just filosofi.

Wägner är mer än filosof. Leppänen avvisar inte helt historikern Irene Anderssons beteckning rörelseintellektuell, utan karakteriserar Wägner som både en traditionell intellektuell i Gramscis mening och som en organisk intellektuell. Varför Leppänen inte vill ansluta sig till Andersson klargör hon dock inte.

Väckarklocka kom ut mitt under brinnande krig år 1941 och fick till Wägners besvikelse ett svalt mottagande. För henne hade det varit väsentligt att få boken utgiven: »Materialet är inte på långt när färdigarbetat. Men vi får ta risken och dra våra slutsatser i alla fall. Vi kan inte sitta fastklitrade i den gamla historieuppfattningen, det är för farligt att vi så gör«, skriver hon (s. 43). I *Väckarklocka* skapar hon en kvinnornas historia mot bakgrund av en civilisationskritisk nutidsbeskrivning. Den avslutas med en utopisk skildring där kvinnor och män lever jämställda, sida vid sida.

Leppänen har undersökt Wägners inspirationskällor där Fogelstadgruppen och WOWO (Women's Organization for World Order) särskilt lyfts fram. Den förstnämnda gruppen behöver ingen närmare presentation, den senare var en kvinnogrupp som



formerades i Wien i slutet av 1920-talet. Bägge organisationerna utarbetade egna politiska program i vars tillkomst Wägner spelade en väsentlig roll. I »Frisinnade kvinnors program« från 1923 talas om medborgarnas ansvar och rättigheter i samhället, inte om kvinnornas. Däremot inleds WOWO's program från 1937 med orden: »Männer sind Frauen in folgender Punkten ebenbürtig.« Programmet är en imponerande deklaration om en ny världsordning, sett ur ett kvinnligt perspektiv. WOWO hade ca 200 kvinnliga medlemmar från hela Europa, alla framstående inom sina områden. Organisationen anordnade konferenser som Wägner besökte tillsammans med sina vänner från Sverige. Leppänen har gjort en stor insats genom att både i USA och Europa leta fram befintligt material om gruppen.

Avhandlingen är skriven på engelska, vilket är utomordentligt, och flaggar i titeln för ett europeiskt perspektiv. Tyvärr är det enbart den tyskspråkiga feminist- och civilisationsdebatten från sekelskiftet 1900 som Leppänen behandlar, vilket känns lite snopet. Den schweiziske juristen J. J. Bachofens matriarkatsdiskussioner i *Das Mutterrecht* ägnas till exempel en grundlig genomgång liksom Mathilde Vaertings och Rosa Mayraeders skrifter. Däremot avstår Leppänen från att diskutera såväl anglosachsisk, fransk, nordisk som annan svensk påverkan, vilket innebär att hon inte alltid kan fullfölja sina resonemang om Wägners utveckling. Detta något ensidiga perspektiv snävar in analysen.

Rosa Mayraeder, vän till Elin Wägner och hedersordförande i WOWO, var en känd feminist i sekelskiftets Wien, och arbetade bland annat som författare, konstnär och journalist. Det är framför allt hennes *Zur Kritik der Weiblichkeit* (1905) och *Geschlecht und Kultur* (1923) som bildar utgångspunkt för Leppänens resonemang om kvinnan. Men frågan är om Wägner 1941, när *Väckarklocka* skrevs, stod så nära Mayraeder ideologiskt som framställs i avhandlingen. I *Väckarklocka* t.ex. vänder sig Wägner till alla kvinnor och kräver ett ställningstagande av dem som grupp. Wägner har ett demokratiskt anslag medan Mayraeder framstår som en elitfeminist, vilken ansåg att den »vanliga« kvinnan saknade kreativ förmåga. Endast kvinnor med manliga egenskaper kunde nå en högre grad av genialitet. Det är på dessa exceptionella kvinnor som ansvaret ligger för att ändra situationen för de »vanliga« kvinnorna.

I den amerikanska forskaren Harriet Andersons analys av sekelskiftets kvinnorörelse i Wien (*Utopian Feminism. Women's movement in fin-de-siècle Vienna*, 1992) framhålls att Rosa Mayraeder stod för olika typer av feminism i sina skönlitterära och filosofiska verk. De skönlitterära verken är dessutom mer pessi-

mistiska för kvinnans del. Samma resonemang för Leppänen beträffande Wägner där hon framhåller att det varken är möjligt att karakterisera Wägner som essentialist eller som konstruktivist. Wägner betraktade skillnaden mellan könen som en kulturellt skapad särart men framhöll samtidigt att det föreligger en biologisk olikhet mellan dem. Leppänen visar varför Yvonne Hirdmans teorier om likhet och olikhet inte kan tillämpas på dåtidens kvinnor. Olikhet, skillnad och jämställdhet var helt enkelt oväsentliga begrepp för dem. Att kategorisera det kvinnliga tänkandet på detta sätt leder inget vart, menar Leppänen.

För Leppänen är Bachofens idéer inte heller entydiga utan de kan användas både som argument för att kvinnans plats borde vara i hemmet och för den mer emancipatoriska uppfattningen om att kvinnan hade en väsentlig plats både i historien och framtiden. Den manliga kulturepoken betraktades som mer högtstående och kunde därför triumfera över den kvinnliga naturepoken i människans historia. I Leppänens ekofeministiska läsning av *Väckarklocka* analyserar hon hur kvinnor och natur exploaterats av patriarkatet. För Wägner framstår därför patriarkatet som kvinnornas glömda historia och en möjlighet att ompröva patriarkatet. *Das Mutterrecht* blev grundligt läst av Wägner och gick i skytteltrafik mellan Wägner och Emilia Fogelklou under trettioalet. Bägge inspirerades av hans beskrivningar av ett tidigare patriarkat.

Mathilde Vaertings teorier inspirerade WOWO-gruppen och handlade i viss utsträckning om patriarkatet men i en annan kontext. De ständiga maktskillnaderna mellan det kvinnliga och det manliga innebar visserligen att kvinnor och män aldrig kunde stå jämställda, men att mänskligheten tidvis levde i ett patriarkat. Leppänen visar i sin avhandling att Wägner modifierar Vaertings teorier och istället lyfter fram betydelsen av en polväxling för att nå en balans mellan könen. För Wägner var skillnaden i kvinnors och mäns ansvar och egenskaper självklara, medan Vaerting framhöll att dessa enbart präglades av maktinnehavet. Däremot möttes de i uppfattningen om att det förekom en omfattande historieförfälskning samt att historieforskningen ägnade sig åt att osynliggöra kvinnornas maktinnehav och deltagande i historien.

I *Väckarklocka* målar Wägner därför en kvinnornas historia från det tidiga patriarkatet till nutid. Leppänen fortsätter hennes arbete genom att visa hur Wägners resonemang fortfarande har aktualitet och intresse. För Wägner var relationen mellan våra handlingar och vår historia avgörande. Så är det fortfarande.

Birgitta Wistrand

RECEIVED
FEMINIST
JOURNAL

Daan Vandenhoute
Om inträdet i världen
 Lyrikdebutanterna i 1970-talets svenska litterära fält
 Stockholm
 Gidlunds förlag
 2004

143

Det litterära och kulturella 70-talet beskrivs oftast som radikalt. Det är uppenbarligen ett årtionde som ger en mängd kritiker och forskare skrämselhicka och inte minst sedan murens fall har 'högerspöken' och kappvändare unisont stämt upp i en klagosång över decenniets föregivet totalitära karaktär. För de forskare som går *ad fontes* visar det sig dock att perioden var lika mångsidig som vilken som helst annan, ja faktiskt mer pluralistisk än de epoker som anses bära präglet av en enhetlig författar- och kritikerkår. 70-talet har större likheter med det ur litteraturhistorisk synvinkel svårdefinierade 50-talet än med årtionden med starka strömningar som 40- eller 60-talet. Det är på tiden att forskningen börjar inriktas på att belysa den heterogenitet som faktiskt existerade, istället för att ansluta till politiker- och kritikerkårens förenklade syn. Med hänsyn till vilket spännande årtionde 70-talet var är det viktigt att det etableras en mer nyanserad bild av aktiviteterna och strömningarna.

Daan Vandenhoutes grundliga undersökning *Om inträdet i världen. Lyrikdebutanterna i 1970-talets svenska litterära fält* (2004) är därför ett välkommet bidrag till en sådan omvärdering. Här studeras decenniets debutanter i minsta detalj, och de analyseras grundligt ur en mängd aspekter. Den sociala tillhörighetens, debutantorganens och bokförlagens roll vid etablerandet av författardebut, -roll och -position undersöks, och inte minst belyses epokens heterogenitet:

Sjuttioalet verkar alltså vara en jäsande period, i motsättning till den statiska bild som i kulturella kretsar ofta förknippas med perioden (uppfattningen av sjuttioalet som parentes). Där brukar perioden likställas med en genomideologiserad, förenklad och föga komplicerad socialrealism, en av ett stereotypiskt tänkande dominerad historisk parentes eller – beroende på ens nuvarande ideologiska ställningstagande – villfarelse. Men den som gör sig besväret att studera perioden mer ingående, upptäcker snart att verkligheten var mer nyanserad än den bild som vuxit fram i efterhand. Positionerna var långt ifrån alltid fastlåsta och tydliga, och

det saknades knappast något stridsvimmel. Dessutom gjordes olika försök att vidga kulturens institutionella ramar, med musikrörelsen och de fria teatergrupperna som typiska exempel. (23)

Boken är en kraftig omarbetning av Vandenhoutes doktorsavhandling, »*Om inträdet i världen*«. En litteratursociologisk studie av lyrikdebutanterna i 1970-talets svenska litterära fält, Band I & II, Universitetet i Gent (2002, opubl.). Den som söker fullt statistiskt material med tillhörande tabeller får gå till avhandlingen. Den publicerade boken har Vandenhoute bearbetat med den allmänt kulturintresserade läsaren/forskaren i åtanke, bl.a. genom att »dämpa avhandlingens processmässiga aspekter till förmån för det resultatriktade« (9).

I de två första kapitlen redovisar Vandenhoute de teoretiska och metodiska grundvalarna för sin studie av – som han skriver – ett »kollektiv«, för att legitimera sin tillhörighet till det litteraturvetenskapliga fältet »trots« att han inte studerar enskilda författarskap och/eller texter. Så som varande en litteratursociologisk undersökning är Vandenhoutes arbete emellertid inte något främmande element inom disciplinen, tvärtom introducerades metoden av Lars Lönnroth redan på 60-talet. Inte heller är valet av Pierre Bourdieus teoribildning nämnvärt kontroversiellt i dessa dagar utan snarast *comme-il-faut*. I en undersökning av det litterära debutantfältet under 70-talet är det väl snarare det naturliga valet i dags dato, även om en författare också måste presentera en obligatorisk reservation vad det gäller applicerandet av en teori som så uppenbart växt fram ur studiet av det franska utbildningssystemet/kulturlivet på svenska förhållanden. Vandenhoutes mentor Donald Broady har dessutom introducerat och legitimerat bruket av Bourdieu i Sverige, så marken är väl förberedd för Vandenhoutes undersökning. Metodologiskt ställer Vandenhoute upp en motsättning mellan en hermeneutisk och en empirisk *approach* och legitimerar genom en längre diskussion sitt val av empirisk metod. Vandenhoute introducerar Bourdieus »multipla korrespondensanalys« som sitt metodiska instrument för att sortera ut de parametrar som är intressanta vid analysen. Det viktigaste i metodkapitlet är de klargörande uppgifterna om urvalskriterier för undersökningen, som gjorts utifrån Hc.03-avdelningen i *Svensk bokförteckning*: debuten skall ha skett 1968–1976 och debutanten ej vara äldre än 42 år. Kriterierna har sedan använts för att sälla agnarna från vetet, de »seriösa« författarna från »moster Agda i Djupvik«. Den stora datamängden, som förutom enkäter in-



kluderar två intervjuer med varje debutant och tusentals dags-tidnings- och BLM-recensioner, nödvändiggör ett strängt urval i fråga om det empiriska underlaget.

I det tredje kapitlet studerar Vandenhaute inträdet i det litterära fältet, själva bokdebuten, genom att analysera fältexterna och fältinterna faktorer i form av debutanternas sociala tillhörighet och de litterära premisserna för inträdet. Viktiga variabler vid analysen är »debuttidskrift, debutförlag, år mellan tidskrifts- och bokdebut, författarens ålder vid bokdebuten, förekomst i en av *Grupp*-antologierna och deltagande i debutantkursen på Biskops-Arnö« (45). Här presenterar Vandenhaute många intressanta iakttagelser, och konkluderar med att den sociala bakgrunden spelar mindre roll än debutantens sociala pretentioner; även om debutanterna kommer från lägre sociala villkor så är det karaktäristiskt att de själva ofta skaffar sig en högre utbildning. Vandenhaute går också grundligt igenom bokförlagens roll för den litterära debuten, den traditionella stridsbilden av »förlagskapitalet« kontra stencilpressen nyanseras och i en informativ exkurs diskuteras särskilt stencilpressen och hur representanter för det ekonomiska och kulturella kapitalet intresserade sig för dess produkter. Istället för en konfliktsituation tecknar Vandenhaute en situation präglad av samverkan och kreativitet, oavsett om det gäller *Dagens Nyheter* eller *Aftonbladets* kultursida. Det intressanta är att Vandenhaute med hjälp av den stora materialmängden dessutom kan avtäcka en annan tidstypisk konflikthärd: den mellan amatörism och professionalism. Detta återspeglas inte minst i splittringen inom redaktionen för *Guru Papers* som resulterade i en gradvis övergång från principen om »inga refusioner« till framställningen av en mer genomarbetad unglitterär tidskrift mellan 1972–1975. Han visar även att likheterna mellan de olika stenciltidskrifterna var större än olikheterna. Avslutningsvis analyserar Vandenhaute hur den sociala tillhörigheten, utbildningen och tillgången av kulturellt kapital samspelar med valet av och/eller accept från olika bokförlag, med Bonniers som kulturelitistisk motpol till Rabén & Sjögren.

I kapitel fyra studerar Vandenhaute det som är minst lika intressant som den litterära debuten, nämligen överlevnaden i fältet. I början av 70-talet var det svårt att debutera på ett ordinärt bokförlag, men med de alternativa publiceringsresurserna blev det (nästan för) lätt att debutera i tidskrifter och i bokform, och därför är det viktigt att se hur många som fortsätter på en litterär bana och hur många som faller bort efter den litterära debuten. Här redovisar Vandenhaute intressanta

resultat när han bl.a. beskriver hur debutanterna från de lägre klasserna tvingades investera betydligt mer arbete kvantitetsmässigt än vad de från högre klasser behövde göra, eftersom de senare ägde de »kvalitetsmässiga« markörerna som nedärvt socialt, kulturellt och/eller ekonomiskt kapital och därför »hittade rätt« i fältet snabbare. Författare från de lägre klasserna – och här visar Vandenhoute hur kvinnor slogs på dessa villkor oavsett klasstillhörighet – fick alltså lov att publicera sig flitigare för att överleva. Vandenhoute skildrar därmed ett fält i stark spänning där motkultur stod mot högkultur, stencilpress mot förlagskapitalet etc, men där det fortfarande var bokförlagen som stod för »kvalitetsstämpeln« och därmed representerade det eftersträvarvärda målet i kampen för överlevnad.

Slutligen diskuterar Vandenhoute, i kapitel fem, positionering och går här grundligt igenom de olika faktorer som bidrog till att en debuterande författare erhöll en roll i fältet, som t.ex. vilka kriterier som bidrog till att en debutförfattare uppmärksammades av de viktiga litteraturrecensenterna – som tidskriftsbidrag och andra litterära sidoaktiviteter – och vilket bokförlag författaren tillhörde. Han granskar debatterna och de olika åsiktsyttringarna under perioden, och visar hur styrande vissa tunga litterära opinionsbildare var för det litterära klimatet. Den – för många säkert förvånande – konklusionen är att, till trots för periodens radikalitet, så spelade det politiska en betydligt mindre roll för positioneringen inom fältet, än de traditionella estetiska och kvalitetsmässiga värdena. I bokens avslutning sammanfattar Vandenhoute analyserna och binder samman trådarna från de olika kapitlen. Periodens heterogenitet betonas ytterligare genom en avslutande korrespondensanalys.

Daan Vandenhoute har genom sin bok gett ett bidrag till den inledningsvis efterlysta, mer nyanserade bilden av 70-talet, samt grundligt kartlagt det kulturella fältet under epoken. *Om inträdet i världen* har dock ett antal brister som bl.a. rör bokens funktion för en allmänskulturell läsare och forskare, och som resulterar i att helhetsintrycket dras ned. Vandenhoute lägger bl.a. allt för mycket krut på att legitimera sin egen praxis i inledningen och i de två första kapitlen, något som är onödigt, eftersom – som jag indikerat i min diskussion ovan – det inte finns någon anledning att vara så defensiv i förhållande till litteraturvetenskapen för övrigt. Det var just introduktionen av bl.a. litteratursociologi som bidrog till att disciplinen döptes om från litteraturhistoria till litteraturvetenskap. Vandenhoute borde ha låtit sin egen grundliga genomgång falsifiera alla påståenden om att empiriska undersökningar är ytliga, istället för

RESERVOAR

att slåss mot väderkvarnar. Det är inget tvivel om att den här typen av undersökningar behövs för att en »sannare« bild av en epok och dess heterogenitet ska kunna etableras.

Det är idag helt naturligt att använda sig av Bourdieu för en sådan här fältanalys, men metodiskt finns det – liksom för alla urval – vissa oöverkomliga problem. Hur man än väljer gör man nämligen i någon mening fel: man kan inte undgå att missa författare som borde ha varit med, medan en och annan moster Agda alltid slinker igenom det finmaskiga nätet. Eftersom Vandenhautte är ytterst medveten om allt detta, blir det problematiskt när han trots allt i en lång diskussion argumenterar för att de egna urvalskriterierna är riktiga. Detta kan bäst illustreras av fotnot 42 (s. 28 f.), där Vandenhautte *in extenso* förklarar varför Ulf Lundell inte har tagits med i populationen. Oavsett vilka villkor man lägger på urvalet så blir det närmast komiskt att så detaljerat argumentera för att just Lundell kan uteslutas. Den som har läst stencilpressen från 60- och 70-talen vet att Lundell ofta figurerar i dessa tidskrifter med både prosa och poesi. Även om han primärt har slagit sig fram som prosaförfattare så måste han trots det ses som en av de mer tidstypiska debutanterna, ja, rentav den som starkast av alla både överlevde och positionerade sig i det litterära fältet, inte minst på grund av sin parallella tidstypiska roll som rockmusiker. En översiktlig diskussion av urvalsproblemen hade därför varit fullt tillräckligt; nu gör Vandenhautte alltför mycket av sin argumentation för att objektivt metoden. Det är troligen detta behov som leder Vandenhautte till den konstlade uppdelningen mellan hermeneutik och empiri, som om en empirisk metod i sig leder till vetenskapliga resultat som inte behöver tolkas. Det som däremot hade varit på sin plats är en övergripande diskussion om statistiska urvalsprinciper, och vilken signifikans man kan tillmäta den trots allt relativt lilla population som Vandenhautte analyserar.

För en allmän läsare kan det ibland bli väl mycket sifferexercis; de ofta inte tillgängliga tabellerna och kurvorna diskuteras med en införståddhet som kan göra det svårt att följa med i diskussionen (de tabeller som finns i bilagan är dock informativa). Den i inledningen utlovade övergången från en processinriktad avhandling till en resultatnriktad bok realiserar därför inte helt, och läsningen blir tidvis tröttsam på grund av de tal och kurvor som läsaren ska hålla *in mente*, även om boken i övrigt är väl-skriven. Detta blir särskilt tydligt när Vandenhautte åberopar axlar i de olika diagram som korrespondensanalyserna har genererat; här är det nästintill omöjligt att hålla isär vilken axel som innebär vad, allra helst som själva diagrammet finns i doktors-

avhandlingen och inte i den publicerade boken. Här ska dock tilläggas att diskussionen om olika poler faktiskt fungerar i det sista kapitlet där en grundlig analys ger det hela kött på benen, vilket gör det betydligt lättare för läsaren att följa med.

Bokens avslutning är emellertid också problematisk. Det verkar som om Vandenhoute inte har kunnat bestämma sig för om han ska skriva en ny inledning (argument för teori och metod upprepas), sammanfatta analysen genom att upprepa kapitlens konklusioner, eller påbörja en helt ny analys genom de två nya korrespondensanalyser som introduceras. Istället för att binda ihop analysen och ge nya utblickar, blir texten överskådlig på grund av att man ställs inför två diagram från de genomförda (nya) korrespondensanalyserna som endast kan utläsas av *hardcore*-bourdieuianer. Här har en stor mängd faktorer plottats in utan att det ges någon egentlig förklaring (förmodligen finns denna förklaring i avhandlingen).

Slutligen vill jag kommentera bokens vetenskapliga genomgång: litteraturlistan har inte uppdaterats från det att avhandlingen lades fram 2002 och innehåller överhuvudtaget få verk från 2000-talet. Man bör kunna begära av en vetenskaplig avhandling att den uppdateras med nya rön på området när den omarbetas för tryckning. Vandenhoute kunde t.ex. ha tagit stöd i ny forskning vad gäller den tvivelaktiga uppdelningen av stencilpressen i kulturella, socialistiska och »anarkistiska« tidskrifter, och istället benämnt de sistnämnda »avantgardistiska« (liksom flera kritiker gjorde i samtiden, t.ex. den av Vandenhoute citerade Jan Mårtenson). Detta hade också styrkt hans argument för att tidskrifterna hade större likheter än olikheter. Och enligt ny avantgardeforskning är det omöjligt att kalla tidskriften *Inferi* för avantgarde, en karaktärisering som för mig framstår som helt obegriplig. Litteraturlistan speglar ett större intresse för litteratursociologi och empiriska studier än för forskning om perioden ifråga, det rika källmaterialet undantaget.

Mina invändningar till trots är *Om inträdet i världen* en viktig bok när det gäller utforskandet av det kulturella fältet under 70-talet. Här framtonar ur ett rikt datamaterial en helt annan bild än det gängse vinklade förkastandet av decenniet som »stalinistiskt«. Istället synliggörs ett årtionde präglad av heterogenitet och debatt där det fanns utrymme för de flesta om de bara fyllde de traditionella kvalitetskriterierna. Kravet på amatörism betydde på intet sätt att vad som helst godtogs, det var »begåvningarna« som överlevde och positionerade sig. Det är dock karaktäristiskt att Vandenhoutes text ibland fylls av sifferexercis och hermetiska diskussioner utifrån diagram som bara föfatta-

ren har tillgång till, samtidigt som man kan finna mycket spännande i de pointerade fotnoterna där kommentarer och nya rön läggs fram med en god del skärpsinne. Bokens grundläggande problem är av allt att döma ett resultat av den obeslutsamhet som präglar dess syfte. Om Vandenhautte klart och tydligt hade bestämt sig för vem som är bokens implicite läsare och sedan hade följt en rak linje genom hela texten utan att kasta defensiva blickar bakåt, så hade detta varit en helgjuten litteraturvetenskaplig studie. Som det är nu får vi ta fasta på vad som har åstadkommit: man kan med behållning läsa de många goda analyserna och diskussionerna samt ta del av det rika fältmaterialet – utmärkt kompletterat med recensioner och artiklar från perioden ifråga – som på alla sätt belyser ett decennium i rörelse. För den som inte har Bourdieus metod på sina fem fingrar rekommenderar jag att man koncentrerar sig på texten och bara skummar sifferexercisen, läser de oftast mycket informativa sammanfattningarna, samt gläder sig åt den rikedom av observationer och exkurser som finns i fotnotsform. De brister som tynger delar av framställningen bör inte skymma Vandenhauttes övervägande intressanta, engagerade och välbehövliga analys av 70-talets poetiska fält.

Per Bäckström

Medverkande i detta nummer

- 150 *Eva Borgström* är verksam som forskare vid litteraturvetenskapliga institutionen i Göteborg. För närvarande arbetar hon med ett projekt med titeln »Tribader, androgyn och kvinnosakskvinnor«.

Ann-Sofie Lönngren är fil. lic. och doktorand i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet. Hennes avhandlingsprojekt utgörs av en queerteoretisk analys av erotiska trianglar i Strindbergs författarskap.

Kerstin Munck är docent i litteraturvetenskap vid Institutionen för litteraturvetenskap och nordiska språk, Umeå universitet. Hon har givit ut *Att föda text. En studie i Hélène Cixous författarskap* (Stockholm/Stehag 2004).

Torsten Pettersson är författare och professor i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet. Han redigerar som bäst en samling uppsatser om operakonsten skrivna av tjugo svenska litteratur-, musik- och teatervetare.

Cristine Sarrimo är litteraturkritiker och lektor vid Malmö högskola, Området för konst, kultur och kommunikation. Hon arbetar för närvarande på studien »Maskernas Verner. Könsspelet i Heidenstams prosa«.

Magnus Ullén är verksam som forskare och lärare i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet, där han arbetar på en bok om pornografi och berättandet i konsumtionssamhället.

Recensenter

Per Bäckström, fil. dr., förste amanuens, verksam vid Institutet for Kultur og Litteratur, Universitetet i Tromsø.

Bengt Landgren, professor i litteraturvetenskap, verksam vid Uppsala universitet.

Axel Lindén, doktorand i litteraturvetenskap, verksam vid Uppsala universitet.

Per-Olof Mattsson, fil. dr., prefekt, verksam vid Stockholms universitet.

151

Espen Stueland, poet, kritiker och översättare, bosatt på Larkollen.

Eva-Britta Ståhl, professor i litteraturvetenskap, verksam vid högskolan i Gävle.

Birgitta Wistrand, doktorand i litteraturvetenskap, verksam vid Uppsala universitet.



TFL – Tidskrift för litteraturvetenskap

Litteraturvetenskapliga institutionen

Uppsala universitet

Box 632

751 26 Uppsala

tfl@littvet.uu.se

I kommande nummer av TFL (nr 4 2005) finner du bland annat en debattartikel om litteraturvetenskapens problem eller möjligheter, en polemisk rapport från teorifronten, artiklar om Sigrid Undset och Eva Fryxell och en innehållsrik recensionsavdelning.

Ur innehållet:

Torbjörn Forslid och Anders Ohlsson: Hamlet eller Hamilton?

Litteraturvetenskapens samtida problem och möjligheter.

Kristina Fjelkestam: Den estetiska vändningen?

Anna Clara Törnqvist: Legendens etik och erotik: Ett möte mellan Sigrid Undset, Selma Lagerlöf och Santa Caterina av Siena.

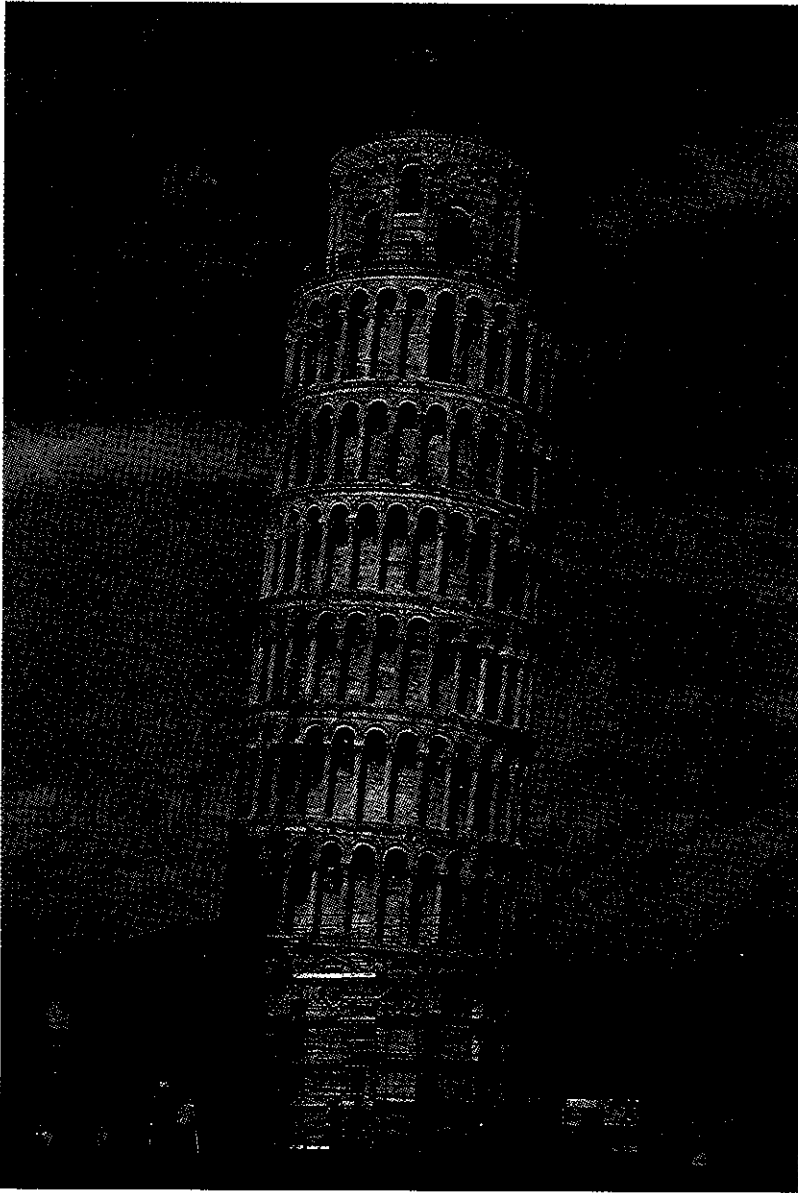
Lisbeth Stenberg: Emancipation och estetik: Eva Fryxell (1829–1920) och hennes grunder för värdering av litteratur.

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

För utrikes betalningar (samma prenumerationspris):

IBAN: SE47 9500 0099 6034 0639 0652

BIC: NDEASESS



"Skönlitteraturens skevaste texter."

Läs bland annat om Carl-Börje Nordéns Sexsamariterna från Kosmos, Barbro Lindgrens Loranga, Masarin och Dartanjang, Flann O'Briens The Third Policeman.

Posttidning
Pris: 75 kr
ISSN: 1104-0556