

TJ

Tidskrift
Nr. 1-2 2000
Dubbelnummer

Tema: Retorik

Retoriken

Retorik och

Symboler och den

Det retoriska

Det går att

Film och

Retorik och

Recensioner

TfL

Tidskrift för litteraturvetenskap

Redaktör och ansvarig utgivare: Håkan Möller

Ekonomi: Mattias Pirholt

Prenumeration: Henrik Wallheim

Recensioner: Alexandra Borg, Jerry Määttä och Sofi Qvarnström

Temareaktion: Otto Fischer, Patrik Mehrens och Ann Öhrberg

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 1–2 2005

Inledning (Otto Fischer, Patrik Mehrens & Ann Öhrberg)	5
Retoriken och dess bidrag till litteraturvetenskapen En subjektiv betraktelse <i>Stina Hansson</i>	10
Retorisk och litterär kommunikation Några historiska och teoretiska överväganden <i>Otto Fischer</i>	16
Symbolen och den retoriska repertoarens gränser <i>Mats Malm</i>	38
Det retoriska maskineriet <i>Det går an</i> C.J.L. Almqvist och det ideala övertygandets teknik <i>Jon Viklund</i>	56
Film och retorik Om retoriken som metod och teori i filmstudiet <i>Patrik Mehrens</i>	74
En betraktelse över demokratins behov av retorik <i>Annika Olsson</i>	96

Recensioner

- 107 Jonas Andersson
Rivalitet, våld, revolt
Kain och Abel hos Willy Kyrklund, Bengt Anderberg, Lars Gyllensten
(Mattias Pirholt)
- 112 Stefan Ekman
»I skuggan af Din Graf, jag på min lyra slår«
Carl Michael Bellmans dikter över döda i relation till diktypens svenska tradition och funktion i nyhetspressen under senare delen av 1700-talet
(Janne Lindqvist)
- 117 Lars Elleström
En ironisk historia
Från Lenngren till Lugn
(Eva Lilja)
- 120 Leif Friberg
Från sonett till drömtext
Gunnar Björlings väg mot modernismen
(Mats Jansson)
- 125 Hans Helander
Neo-Latin literature in Sweden in the Period 1620-1720
Stylistics, Vocabulary and Characteristic Ideas
(Bo Lindberg)
- 127 Samuli Hägg
Narratologies of Gravity's Rainbow
(Fabian Kastner)
- 132 Amanda Lagerkvist
Amerikafantasier
Kön, medier och visualitet i svenska reseskildringar från USA 1945-63
(Anna Williams)
- 136 Kerstin Munck
Att föda text
En studie i Héléne Cixous författarskap
(John Swedenmark)

Eva-Britta Ståhl	149
<i>Allt är sönderslitet men strävar efter helhet</i>	
<i>Eva Ström 1977–2002</i>	
(Birgitta Bergsten)	
Anna Maria Ursing	152
<i>Fantastiska fröknar</i>	
<i>Studier av lärarinnegestalter i svensk skönlitteratur</i>	
(Kerstin Munck)	
Björn Vikström	159
<i>Den skapande läsaren</i>	
<i>Hermeneutik och tolkningskompetens</i>	
(Roland Lysell)	
Medverkande i detta nummer	164



Inledning

Kanske skall det ses som ett tecken i tiden att just retorik får uppta detta temanummer av TFL – och kanske är det på tiden. Att retorisk teori och metodik kommit att inta en given position inom svensk litteraturvetenskap under de senaste två decennierna är nära nog en självklarhet, även om termen retorik används på ett varierande sätt. Än använder man sig av den klassiska retorikens begrepp och modeller som deskriptiva och klassifikatoriska redskap. Än använder man termen för att i de Mans efterföljd betona hur den språkliga, retoriska formen undandrar sig författarens intentioner och än använder man den för att diskutera texter som producerats i ett historiskt sammanhang där den klassiska retorikens synsätt på olika sätt varit bestämmande även för vad vi i dag uppfattar som »litterära« texter. 5

Ibland kan man få intrycket av att den retoriska infallsvinkeln har kommit att bli ytterligare en anrättning på ämnets ofta omtalade teoretiskt-metodiska smörgåsbord. Vid sidan av biografiska, psykologiska, sociologiska, formella, komparativa, idéhistoriska, mediehistoriska och genusteoretiska perspektiv kan vi sedan i alla fall några decennier också lägga retoriska aspekter på vårt material, utan att vi för den skulle definierar ut oss själva ur den litteraturvetenskapliga forskningsgemenskapen.

Det råder nog inte någon tvekan om att den retoriska infallsvinkeln varit både produktiv och legitim. Men det gör också att vissa frågor väcks som har att göra med synen på vad som anses vara litteraturvetarens objekt och hur vi närmar oss detta objekt. Vad är en litterär text? Är det inte enbart dess estetiska dimensioner och funktioner, dess litteraritet, vi skall ägna oss åt? Ibland kan man därför fråga sig hur harmonisk denna samlevnad mellan retorik och litteraturvetenskap egentligen är.

Så länge litteraturvetaren framför allt utnyttjar retoriken på ett deskriptivt plan så uppstår inte några som helst problem. Självfallet kan man använda sig av retorikens trop- och figurlära för att beskriva hur en dikt

rent formellt är beskaffad. En metafor är en metafor, och en metonymi är en metonymi antingen vi gör observationen ur ett retoriskt eller ett litteraturvetenskapligt perspektiv. I själva verket har som bekant stilistiken lånat en stor del av sin begreppsapparat från den retoriska läran om *elocutio*, vilken därmed kommit att bli en hjälpdisciplin till estetiken, litteraturhistorien och litteraturvetenskapen.

Men så snart vi lämnar den rent deskriptiva nivån så uppträder ett antal kompatibilitetsproblem, helt enkelt eftersom litteraturvetaren och retorikern uppfattar de språkliga elementen på helt olika sätt. För en retoriker betraktas de språkliga medlen mot bakgrund av ett specifikt persuasivt syfte. En författare har valt att uttrycka sig så och så därför att hon eller han har strävat efter att uppnå en specifik effekt hos en specifik publik. Författaren har kort sagt velat övertyga om något.

För en litteraturvetare ser det inte ut riktigt på samma sätt. Här betraktas den språkliga formen som konsekvensen av ett estetiskt snarare än ett retoriskt val. Det bokstavliga uttrycket har inte ersatts av en metafor därför att författaren trodde att budskapet på det viset skulle bli mer övertygande. Metaforen finns där av andra skäl, och dessa skäl återfinns inte nödvändigtvis i författarens medvetna intention, och kan inte nödvändigtvis förklaras rationellt.

Resonemanget kan generaliseras till att gälla även innehållsliga och dispositiva aspekter. Medan en retoriker förutsätter att dessa sidor hos texten åtminstone i teorin kan betraktas utifrån avsändarens medvetna intention (i praktiken erkänner ju naturligtvis också retorikern ett visst inslag av slump och irrationalitet, och måste ju för den delen också räkna med att författaren helt enkelt inte varit tillräckligt retoriskt kompetent för att förverkliga sina intentioner), så ser litteraturvetaren ofta saken på ett helt annat sätt. Det finns som bekant en rad olika litteraturvetenskapliga teorier för att förklara varför en litterär text ser ut som den gör, men många av dem lämnar ett mycket begränsat utrymme för författarens intention, och få av dem är särskilt intresserade av att fråga sig om texten förmår övertyga eller inte.

Så långt komna finns det anledning att stanna upp, för vi kan misstänka att många redan hunnit reagera på vad de uppfattar som en viss ensidighet i beskrivningen. Är verkligen alla retoriker nödvändigtvis intresserade av persuasion, och är alla litteraturvetare inriktade på att diskutera litterära texter i estetiska termer? Nej, så är det självfallet inte. I själva verket finns det åtskilliga litteraturvetare som i praktiken arbetar med ett genomfört retoriskt perspektiv på sitt material. Det gäller i synnerhet sådana forskare som arbetar med ett äldre material, där retoriken om inte annat av

historiska skäl måste tillmätas en avgörande betydelse för hur texterna har gestaltats. Och inte minst här har den retoriska infallsvinkeln visat sig vara utomordentligt givande. En god del av den i våra ögon mest spännande humanistiska forskningen under senare år har i själva verket haft en retorisk vinkling, eller arbetat med frågeställningar som i vid mening kan definieras som retoriska. Men lika fullt kan det finnas anledning att åtminstone i en teoretisk disciplinär mening förutsättningslöst fråga sig vilka tänkbara konsekvenser det kan få att ett retoriskt perspektiv integreras i en litteraturvetenskap som traditionellt definierat sig själv utifrån föreställningen om den litterära textens särart i förhållande till andra former av språklig kommunikation.

De artiklar som publiceras i detta nummer av TFL visar hur varierad och dynamisk användningen av ett retoriskt perspektiv idag är för litteraturvetare och därtill blir det tydligt att retorisk teori och metodik idag återfinns och används på ett självklart sätt inom det litteraturvetenskapliga området. Dessutom får vi en påminnelse om hur litteraturvetenskapen befinner sig i ett fruktbart förhållande till andra forskningsfält, i de här fallen kommunikationsvetenskap, filmvetenskap och genusvetenskap. Bidrag är, i den ordning de publiceras, skrivna av Stina Hansson, Otto Fischer, Mats Malm, Jon Viklund, Patrik Mehrens och Annika Olsson, samtliga litteraturvetare.

Stina Hansson inleder detta nummer med en exposé över retorikens utveckling inom det litteraturvetenskapliga fältet. Här beskrivs hur innebörden av termen retorik från att beteckna enbart stilistiska verktygsmedel i litterära texter kommit att få en allt större komplexitet. Via insikter om den klassiska retorikens stora betydelse för litteraturen under äldre tid har anläggandet av ett retoriskt perspektiv kommit att innebära att ljuset även sätts på frågor om till exempel förhållandet mellan muntligt och skriftligt i äldre litterära texter, författarroll eller olika texters sociala funktionalitet.

Otto Fischers artikel behandlar den centrala frågan om förhållandet mellan det som i artikeln kallas »litterär kommunikation« respektive »retorisk kommunikation«. Fischer menar att den »litterära kommunikationen« uppstod under 1700-talets slutdecennier som en reaktion på vissa sidor i retorikens kommunikationsmodell. I artikeln argumenteras också för att det moderna litteraturbegreppet, och i dess förlängning litteraturvetenskapen som akademisk disciplin, måste ses som resultatet av ett försök att etablera ett särskilt kommunikationssystem där det är möjligt och meningsfullt att laborera med en annan kommunikationsmodell än retorikens.

Hos Mats Malm ges en retorik- och litteraturhistorisk belysning om uppfattningen av symbolen inom äldre tiders retorikteori. Frågan som väcks är varför symbolen inte tas upp i äldre retorikteori i samband med att man i stilläran behandlar troper och figurer, trots att det borde ha fallit sig naturligt, inte minst med tanke på förhållandet mellan symbolen och den exegetiska allegorin. Malm visar hur symbolen inte kommer att sorteras in i samband med att språk och stil tas upp (*elocutio*), men väl när innehållet behandlas (*inventio*). Enkelt uttryckt så betraktas inte symbolen, även om den också har poetisk funktionalitet, som ett tecken för något, utan snarare som en 'sak', eller ett argument.

Jon Viklund demonstrerar i sin artikel genom en läsning av *Det går an* hur den högst retoriskt medvetne Carl Jonas Love Almqvist söker styra sina läsare i rätt riktning. Att detta måste göras med finesse var nödvändigt, inte minst med tanke på Almqvists ambitioner att inte bara övertyga läsaren, utan också skriva en öppen text, där läsaren var medskapande. I artikeln visar Viklund hur Almqvists estetiska projekt förenas med det persuasiva och vi får en ritning över Almqvists »retoriska 'maskineri'«, där fiktionen lotsar läsaren dit Almqvist vill. Men fiktionen inte bara fungerade till Almqvists fördel, framhåller Viklund, den efterföljande debatten visar hur den kunde ändra fiktionens premisser och därmed skapa argument mot författaren.

Patrik Mehrens artikel aktualiserar frågan om retoriken som hjälpvetenskap, vilken väcktes inledningsvis, men denna gång i förhållande till en annan av de estetiska vetenskaperna, nämligen filmvetenskap. Vilken status har retoriken egentligen haft inom filmvetenskapen? Mehrens diskuterar retorikens roll i den klassiska filmteorin, i filmsemiotiken och filmnarratologin, samt i nyare försök att formulera en retorisk filmteori. En central fråga är hur klassiskt retoriska kategorier som persuasion och argumentation skall kunna införlivas i det retoriska filmstudiet.

Slutligen får vi genom Annika Olssons artikel en belysning av det offentliga samtalets villkor. Därmed kan en historisk cirkel slutas. Den klassiska retoriken uppstod ur ett behov att systematisera praktiker i det antika Greklands offentligheter, som teoretiskt system blir den därmed kopplad till olika maktpraktiker och offentliga diskurser. Däremot var utrymmet för, eller intresset av, en kritisk reflektion över detta ur ett maktperspektiv av historiska skäl närmast obefintlig. Men under de senaste decennierna har modern retorikteori kommit att användas för att belysa det offentliga samtalets förutsättningar och natur. Genom att para ett retoriskt perspektiv med feministisk teori och pragmatiskt orienterad filosofi ställer Olsson frågor om det demokratiska meningsutbytetets förutsättningar.

Inledningsvis väcktes frågan om förhållandet mellan retorik- och litteraturvetenskap och vi kunde konstatera att samlevnaden knappast kunde ses som enbart harmonisk. Snarare kan det framhållas att i den mån som den samtida litteraturvetenskapen på allvar börjar intressera sig för retoriska frågeställningar så markerar detta ett brott som antyder att någonting avgörande är på väg att ske med vår uppfattning om litteratur och litteraritet. Och kanske vore det därmed också möjligt att argumentera för att denna förändring, vad den än i övrigt kan innebära, signalerar att de samhälleliga kommunikativa behov som en gång lät sig kopplas till uppkomsten av litterär kommunikation nu har modifierats. Huruvida så är fallet kan knappast avgöras här och nu. Men däremot är det rimligt att tänka sig att en disciplin inom vilka konkurrerande, och till viss del uteslutande, teoretiska paradig samexisterar med tiden kommer att tvingas omdefiniera sitt objekt och sin teoretiska självförståelse, för att i stället försöka etablera en teoretisk horisont där frågorna om såväl persuasion som litteraritet, frågorna om såväl retoriken som litteraturvetenskapen, låter sig ställas. I mötet med varandra tvingas dessutom *både* retoriken och litteraturvetenskapen att teoretiskt och historiskt konfrontera sina egna gränser och sina egna förutsättningar.

En sådan utveckling är minst av allt att beklaga. Istället bör integrationen av retoriska perspektiv i litteraturvetenskapen, liksom av litteraturvetenskapliga perspektiv inom retorikvetenskapen, innebära utmaningar som öppnar för en produktiv och kreativ utveckling. I förlängningen av en sådan utveckling skulle vi kunna skönja nya sätt på vilket både den sociala och konstnärliga kommunikationen skulle kunna conceptualiseras historiskt och teoretiskt. En sådan vidgning av perspektiven skulle inte markera litteraturvetenskapens död, för att återopa en ofta återopad, men inte nödvändigtvis konstruktiv topos, utan snarare dess fortlevnad inom en ny konstellation. Inte heller skulle den befästa retorikens triumfartade återuppståndelse efter sin tvåhundraåriga dödförklaring, för att återopa en annan topos, utan snarare dess egentligen självklara position inom varje vetenskap som på allvar vill anlägga historiska och kulturella perspektiv på mänsklig kommunikation.

Otto Fischer, Patrik Mehrens & Ann Öhrberg

Stina Hansson

Retoriken och dess bidrag till litteraturvetenskapen

En subjektiv betraktelse

- 10 Nedanstående handlar om en del av retorikens moderna litteraturvetenskapliga historia i Sverige. Mitt skäl för att skriva historia är helt enkelt, att retorikens nyetablering som universitetsämne i Sverige motiverar en begrundan över hur ämnet har »på så kortan tidh så långan Wäg fram hint«, för att tala med Lasse Lucidor. Min ursäkt för fokuseringen på egna upplevelser och intressen är en förhoppning att locka andra historieskrivare på banan med korrigeringar, kompletteringar och beskrivningar, gärna från andra utgångspunkter än de litteraturvetenskapliga.

Efter den korta berättelsen om mina egna första kontakter med retoriken och en beskrivning av dess bidrag till litteraturvetenskapen följer ett avsnitt om ett par nya forskningsinriktningar som knappast varit möjliga att integrera på det sätt som skett om inte retoriken redan varit en del av litteraturvetenskapens teoretiska arsenal.

Utöver att vara ett stycke historik vill mitt bidrag också vara en plädering för fortsatt nära samverkan mellan retorik och litteraturvetenskap – här ska ni nu få se hur viktig den hittills har varit! – och därmed en uppmaning till företrädarna för det nya universitetsämnet retorik att aldrig någonsin tänka på att forskansa sig inom sitt eget område och reducera retoriken till en praktisk lära om 'speech' och 'communication'.

Redan på 1960-talet talades det faktiskt ibland om 'retorik' i litteraturvetenskapliga sammanhang. Men då gällde det en texts stilistiska drag i största allmänhet. Ordet hade alltså mer med anglosachsiskt litteraturanalytiskt språkbruk än med klassisk retorik att göra. Redan vid denna tid fanns det visserligen en och annan svensk litteraturforskare som medvetet anknöt till den klassiska retoriken. Även i dessa fall var det stilen, *elocutio*, som spelade huvudrollen. Ett första exempel på detta är Bernt Olssons mäktiga doktorsavhandling *Spegels Guds Werk och Hwila. Tillkomsthistoria, världsbild, gestaltning* (1963), en undersökning som blev

synnerligen viktig för min egen kommande forskning – ur nästan alla aspekter än just den retoriska. Retorik handlade, trodde jag och flera andra vid den tiden, ju framför allt om att sätta nya gamla konstiga namn på olika språk- och stilfigurer, och detta lockade mig inte särskilt. Vi tog fel, men det var en missuppfattning som var begriplig när nästan den ende retoriker man då kände till var Heinrich Lausberg genom två böcker: den stora *Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für die Studierende der romanischen Philologie* (1949) och den mindre, fast knappast mer lättlästa *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft* (1960).

Det var först i slutet av 1960-talet som jag började få en aning om vad retorik egentligen innebar och började ana vilken betydelse den kunde få för litteraturhistorisk forskning. Vid det laget hade jag börjat arbeta på min doktorsavhandling, det som skulle bli »*Bröllopslägrets skald och bårrens*«. *En studie i Lucidors tillfällesdiktning* (1975). Arbetet väckte nästan genast en dum men samtidigt grundläggande fråga: Hur kom det sig att Lucidor om en avliden åldring kunde skriva att 'den Gud älskar ger han ett långt liv' när han kort dessförinnan om ett avlidet barn hade skrivit att 'Gud tar först till sig den han älskar mest'? Så opportunistisk var väl inte någon riktig diktare?

Som alla numera inser – i sig ett glädjande tecken på hur långt litteraturvetenskapen har hunnit på retorikens väg – var min dumma fråga en skenfråga som bottnade i en alldeles felaktig uppfattning om diktarens roll och samhällseliga funktion på 1600-talet. Men hade man fått sin litteraturhistoriska grundutbildning under tidigt 1960-tal (eller tidigare) hade man egentligen aldrig mött någon annan diktartyp än den romantiske och efterromantiske skalden: en person som skrev i trohet mot sin musa och sig själv och inte kunde tänka sig att dagtinga med sitt konstnärliga samvete. Från den utgångspunkten tycktes inte Lucidor vara någon diktare. Men samtidigt var det just det han påstods vara – till och med 'skald' som ju låter ännu mer romantiskt – i E. A. Karlfeldts då fortfarande viktiga studie *Skalden Lucidor* (1914): Lucidors diktning kom rakt ur hans eget blödande hjärta, menade Karlfeldt, och socialt var han mer uppstudsigt och rakryggad än någon annan av de samtida författarna.

Vad hade då Karlfeldt att säga om den flagranta brist på konsekvens som Lucidor tillskrev Gud i hans handlande med människorna? Ingenting alls, och han låtsas knappast heller om att tillfällesdiktningen är den största och mest genomarbetade delen av Lucidors poetiska produktion. Karlfeldts åsikt är att Lucidor här låtit sin musa gå i drängtjänst hos Mammon. Svaret på min dumma fråga borde – givet Karlfeldts bild av

Lucidor som en romantisk skald – alltså ha varit att Lucidor i sin tillfällesdiktning inte alls var någon skald utan en frasmakare som vände kappan efter vinden.

I sökandet efter ett annat svar fick jag hjälp med att leta på rätt håll av den ännu gängse synen på retorik som just frasmakeri och kappvändande: Lucidors sätt att skriva måste ha med retorik att göra. Därför slog jag in på den retoriska vägen. Där stötte jag snart på nya böcker av några tyska forskare som såg retorik som något annat och större än bara *elocutio* (Klaus Dockhorn, Joachim Dyck, Ludwig Fischer). De skrev om retorikens »Macht und Wirkung« och om litterära texter som handlingar i en social och politisk kontext. Från dessa forskare letade jag mig sedan vidare både till den nya retorikforskningen på anglosachsiskt område (där pionjärerna ju hade varit tidigare ute än i Tyskland) och – inte minst viktigt i mitt Lucidorsammanhang – till den omfattande och mer eller mindre bortglömda handbokslitteraturen i poetik och retorik från det tyska och svenska 1600-talet.

Jag upptäckte också snart att det fanns en grupp forskare i Uppsala, som lyfte fram denna andra sida av retoriken och som redan börjat visa att den kunde ge en helt annan bild än den gängse av den äldre litteraturens historia. Viktigast blev Kurt Johannesson, som 1968 publicerade den för mig helt omvälvande doktorsavhandlingen *I Polstjärnans tecken. Studier i svensk barock*. Blyg och respektfull tog jag kontakt. Genom Kurt Johannessons förmedling öppnades vägen till Bo Bennich-Björkman, då i färd med att skriva *Författaren i ämbetet. Studier i funktion och organisation av författarämbeten vid svenska hovet och kansliet 1550–1850* (1970), till Lars Gustafsson, vars *Virtus politica. Politisk etik och nationellt svärmeri i den tidigare stormaktstidens litteratur* (1956) väl knappast var retorisk i ordets konventionella mening, men som ändå utgick från ett retoriskt synsätt i det att den framhöll litterära texter som handlingar i politisk kontext, och till konstvetaren Allan Ellenius, som nyligen hade gett ut sin retoriskt inriktade *Karolinska bildidéer* (1966). Uppsalakontakterna fungerade som ett kraftigt stöd för mina trevande tankar om vad retoriken hade betytt för Lucidors – och andras – tillfällesdiktning. De lärde mig också att det på den tiden inte handlade om 'skönlitteratur' utan om 'vitterhet' eller 'konstlitteratur', och gav mig en insikt om att retorikens område var mycket vidare än jag hade kunnat föreställa mig. De visade ju att den innefattade inte bara litteraturen utan också historieskrivning, propaganda och bildkonst, liksom relationen mellan dessa företeelser och politiska och sociala förhållanden och sociala relationer på alla upptänkliga nivåer.¹

Att inse att litteraturen i äldre tid betingades av retoriken och att litteraturens äldre historia handlade om texter som borde ses som handlingar i specifika sociala eller politiska kontexter var en stor sak att få vara med om att upptäcka. Denna insikt ser jag som retorikens viktigaste egna bidrag till den litteraturvetenskapliga forskningen. Den kändes särskilt viktig i början av 1970-talet, då ämnet 'litteraturhistoria med poetik' döptes om till 'litteraturvetenskap', eftersom namnbytet på många håll togs till intäkt för att det nu var dags att skära ner på (eller rent av skära bort) den historiska delen av ämnet. Med retoriken som stöd kunde detta ifrågasättas på ett mycket effektivt sätt. Från retoriska utgångspunkter var ju kontext, avsikt och historia på det intimaste förbundna med det som alla såg som det omdöpta ämnets centrum – de litterära texterna.

Under 1980- och 1990-talen öppnade sedan det retoriska perspektivet dörren för relaterade och för mig minst lika viktiga aspekter på den äldre litteraturen och dess historia: forskningen om muntligt/skriftligt i litteraturen och forskningen om litterära och kulturella repertoarer.²

Retoriken, ursprungligen en teori och teknik för muntlig framställning, kom ju att i lika mån bestämma villkoren för skriftliga vitterhetsalster under äldre tid, vilket brukar förklaras med att även dessa som regel var avsedda för muntligt framförande. Ett intresse för retorik kunde därmed fungera som ögonöppnare när det gällde forskningen om muntligt/skriftligt i litteraturen. Att denna forskning inte bara handlade om den homeriska frågan eller den isländska diktingen insåg man mer allmänt i Sverige på 1980- och 1990-talen,³ i första hand med hjälp av Walter J. Ongs *Orality and Literacy* (1982, i svensk översättning *Muntlig och skriftlig kultur. Teknologiseringen av ordet*, 1990). Viktiga och tidiga skandinaviska bidrag till nyorienteringen var Lars Lönnroths *Den dubbla scenen. Muntlig diktning från Eddan till ABBA* (1978), och Jan Lindhardts *Tale og skrift – to kulturer* (1989). Själv prövade jag på att kombinera den klassiska retoriken med forskningen om muntligt-skriftligt i litteraturen i min undersökning av andaktslitteraturen som vägröjare för den litterära romantiken, *Ett språk för själen. Litterära former i den svenska andaktslitteraturen 1650–1720* (1991).

Retorikens modell att skilja mellan *res* och *verba* och att se talarens eller diktarens arbete som uppdelat i olika arbetsmoment, som *inventio* (finnandet av 'sakerna'), *dispositio* (ordnandet av 'sakerna') och *elocutio* (finnandet av orden) är möjligen en analytisk konstruktion med liten bäring på hur talare/diktare faktiskt arbetade fram sina alster.⁴ Men uppdelningen lade hur som helst grunden för ett annat sätt att betrakta 'den

poetiska processen' än det romantiska och efterromantiska, eftersom den implicerar en slags hantverkssyn på textskapandet som åtminstone i förlängningen öppnar för frågor om hur den litterära hantverkarens verktyg kan ha sett ut och vad hans material bestod av. Jag vet inte om Horace Engdahl tänkte i sådana banor när han myntade termerna 'repertoardiktning' respektive 'verkdiktning' för litteraturen före respektive från och med romantiken i sin avhandling *Den romantiska texten. En essä i tio avsnitt* (1986), men distinktionen är viktig i sammanhanget. Repertoar definierar Engdahl som »ett förråd av material och tekniker, genom vilkas mellankomst verkligheten på sätt och vis redan är förvandlad till poetiska halvfabrikat, och många av konstutövarens val är gjorda åt honom på förhand.« I anslutning till detta preciserar han verktygen som »retoriken, de versifikatoriska och grammatiska reglerna och genrekonventionerna« och materialet som »ett antal kulturellt centrala stoffkretsar, framför allt antikens mytologi, den klassiska världens geografi och historia, herdefiktionens landskap och persongalleri, den officiella historieskrivningens fosterländska hjältefigurer samt bibelns gestalter«. ⁵

Svar på de näraliggande frågorna om själva verktygsboden och hur den inreddes och begagnades började nu formuleras i retoriskt inriktad utbildningshistorisk forskning. ⁶ Men svar kom också från annat håll, också här med påverkan från retoriken, närmare bestämt arbetsmomentet *memoria*. Här fanns redan Frances Yates' tidiga och epokgörande *The Art of memory* (1966) om renässansens minneskonst. Så småningom kom också Mary J. Carruthers' mäktiga *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture* (1990). Båda arbetena undersöker på vilket sätt man i äldre tid lagrade det man läste och lärde i sitt minne och hur man bar sig åt när man hämtade ut sina verktyg och sitt material från denna verktygsbod, från de 'platser' där de lagrats. ⁷

Själv har jag i min senaste bok försökt sätta såväl retorik som muntlighet/skriftlighet och repertoartänkande i spel i en rad analyser av klassiska svenska texter från 1600- till tidigt 1800-tal, *Från Hercules till Swea. Den litterära textens förändringar* (2000), en bok som samtidigt vill vara ett litteraturhistoriskt arbete som grundar historieskrivningen på de litterära texterna själva.

På detta tredelade spår tänker jag också försöka gå vidare i ett nyss påbörjat forskningsarbete om uttrycksformer och repertoar/er i en särskild typ av tillfällesdiktning, bröllopsdiktningen i Sverige från äldsta tid fram till c:a 1800.

Noter

- 1 Under senare år har det ju visat sig att retorikens område är större än så och att t.ex. den äldre predikokonsten, brevskrivningen, bönböckerna, de musikaliska verken och de pedagogiska handböckerna med fördel kan studeras ur retorisk synvinkel.
- 2 Det vore kanske rimligt att också ta upp diskursanalys à la Foucault och mediehistoria à la Kittler, men jag avstår därför att jag saknar egen förstahanderfarenhet i dessa sammanhang.
- 3 Utländska pionjärböckerna för denna forskningsinriktning var bl.a. Albert Lord's *The Singer of Tales*, med redogörelser för Milman Parrys och hans egna forskningar bland sångare i f.d. Jugoslavien (1960) och Eric A. Havelocks studie av antik muntlighet/skriftlighet, *Preface to Plato* (1963).
- 4 Det fanns av tradition ytterligare två arbetsmoment i retoriken: *memoria* (memoreringen av talet) och *actio/pronuntiatio* (framförandet av talet). Min förmodan att det rör sig om företrädesvis analytiska kategorier betingas av att det är svårt att föreställa sig hur man kunde finna saker utan att orden för dem följde med. Man kan möjligen tänka sig att resultatet av sökandet i *inventio* var enkla ord eller stolpar och att dessa inte räknades som 'ord' utan bara som en slags etiketter på något som skulle få sin riktiga språkliga form i *elocutio*.
- 5 Engdahl, H., *Den romantiska texten* s. 37. Benämningarna verktyg och material är mina egna och förekommer inte hos Engdahl.
- 6 På det spåret gick sedan det så kallade *progymnasmataprojektet* vidare; se *En glömd retorisk tradition. Progymnasmatå som text- och tankeform genom tiderna*, red. Stina Hansson, 2003.
- 7 Dessa platser i minnet, inuti talarens/diktarens egen hjärna, bör väl ha varit de ursprungliga *loci*, de 'platser' som man enligt retorisk teori skulle uppsöka för att finna sina argument.

Retorisk och litterär kommunikation

Några historiska och teoretiska överväganden

- 16 Det slutande 1700-talet brukar i litteraturhistorien beskrivas som en brytningstid där den klassicistiska doktrinen går mot sin upplösning och kommer att utmanas av nya tendenser och där ett nytt formspråk går hand i hand med en ny uppfattning om vad litteratur skall vara.¹ Detta brytningsskede har blivit föremål för en mängd studier, såväl i Sverige som internationellt, och om huvuddragen är de flesta överens, även om det råder en livlig diskussion kring vad som egentligen skedde och varför. Frågan har prövats mot en rad förklaringsmodeller av bland annat idé-historisk, socialhistorisk och mediehistorisk art.² Men ett grundläggande problem med dessa olika förklaringsmodeller är att de samtliga stöter på svårigheter när det gäller att tillfredsställande förklara relationen mellan formell förnyelse, sociala och historiska faktorer och utvecklingen inom den samtida litteraturteorin.

Att så sker är naturligtvis inte så konstigt; frågan är komplex, och det historiska materialet är långtifrån entydigt. Det är därför inte heller i förhoppningen om att kunna ge ett mer heltäckande eller tillfredsställande svar som jag i den här uppsatsen vill föreslå en annan beskrivningsmodell, där utgångspunkten kan beskrivas som *kommunikationshistorisk*. Vad jag hoppas visa är däremot att ett sådant perspektiv åtminstone kan bidra till att neutralisera *några* av de problem som tidigare ansatser att besvara frågan har stött på.³

Textens kommunikationsmodell

Den hypotes jag vill lägga fram kan formuleras på följande sätt: avgörande drag i den utveckling från en klassicistisk regelpoetik till en (för)romantisk uttrycksestetik som låter sig avläsas under den andra hälften av 1700-talet blir mer begripliga om utvecklingen beskrivs som en utveckling från *retorisk* till *litterär* kommunikation.

De båda begreppen kommer mer utförligt att presenteras längre fram, och innan vi granskar dem närmare bör några utgångspunkter presenteras. Den bakomliggande hypotesen för det resonemang jag för i den här uppsatsen är att ett produktivt sätt att närma sig litteraturhistoriska förändringar erbjuder sig om man ställer sig frågan om vad jag vill kalla den litterära textens *kommunikationsmodell*.

I botten av varje kommunikativ handling (även en litterär text) finns en kommunikationsmodell, det vill säga en föreställning kring hur kommunikation fungerar, och som omfattar de grundläggande elementen: avsändare, mottagare, meddelande och medium. Denna modell kan sedan vara mer eller mindre medveten, mer eller mindre fullständig, mer eller mindre uttalad och teoretiserad, och mer eller mindre adekvat i relation till den faktiska kommunikationssituationen. Modellen är en integrerad beståndsdel av kommunikationssituationen och fungerar som en underliggande matris för avsändarens och mottagarens agerande. Därmed blir den bestämmande för hur avsändare, mottagare, meddelandet och mediet hanteras i den faktiska kommunikationssituationen, och kan därför ha konsekvenser för hur meddelandet utformas, hur mediet utnyttjas och för hur såväl avsändare som mottagare förhåller sig till meddelandet.

Men, och det är viktigt att understryka, det är inte säkert att en viss kommunikationsmodell nödvändigtvis korresponderar mot vissa språkliga och formella drag hos meddelandet, även om det ofta nog är fallet. Dock kan man sällan sluta sig till en bakomliggande kommunikationsmodell bara genom att studera meddelandet som sådant.

För att komma kommunikationsmodellen på spåren fordras att vi uppmärksammar metakommunikativa drag hos meddelandet, främst i form av ansatser att på olika sätt tematisera den underliggande kommunikationsmodellen. Det kan då röra sig om olika tematiseringar av ett eller flera av kommunikationsmodellens element, till exempel genom att uppmärksamheten fästs vid avsändaren, mottagaren, meddelandet eller mediet och själva kommunikationssituationen. Det rör sig alltså om att uppmärksamma vad Jakobson kallade de emotiva, konativa, poetiska och fatiska funktionerna hos det språkliga meddelandet.⁴ Men det kan också röra sig om läsanvisningar i form av förord, eller om andra typer av metakommentarer som på olika sätt tematiserar kommunikationens element. Till denna typ av metakommunikativa kommentarer som på olika sätt kan kasta ljus över kommunikationsmodellen kan också på ett överordnat plan räknas en mer eller mindre tydlig anknytning till en utvecklad kommunikationsteori, såsom till exempel den klassiska retorikens tradition.

Detta innebär naturligtvis att vi har relativt få tillfällen att komma de

underliggande kommunikationsmodellerna på spåren. Sådana vittnesbörd i form av metakommunikativa kommentarer är sällsynta i förhållande till all den historiska kommunikation som vi kan ha anledning att intressera oss för. Men särskilt i historiska situationer där en ny eller modifierad kommunikationsmodell är på väg att etableras blir de mer vanliga. Så är till exempel i hög grad fallet under den andra halvan av 1700-talet då frekvensen av metakommunikativa kommentarer anmärkningsvärt tilltar. Det kan då handla om att instruera mottagarna, eller om att försvara och förklara formella och innehållsliga nymodigheter vilka framhålls som konsekvenser av den underliggande kommunikationsmodellen. En diskussion i termer av kommunikationsmodeller kommer därför med nödvändighet att uppehålla sig på ett metakommunikativt plan. Det vill säga: snarare än att behandla diskursen som sådan så kommer en sådan diskussion att uppehålla sig vid de föreställningar som omger kommunikationen, och de regler som determinerar den.

Vilka fördelar kan det då finnas med att föra en diskussion i termer av kommunikationsmodeller, snarare än i mer traditionella litteraturhistoriska eller litteraturteoretiska termer?

När man diskuterar de djupgående och radikala förändringarna i literatursynen under 1700-talet blir fördelarna uppenbara. På detta sätt blir det nämligen som först möjligt att konceptualisera dessa förändringar utifrån en horisont som befinner sig bortom de teoretiska paradig som själva bryter sig mot varandra i epoken i fråga. Det blir alltså möjligt att gå utanför den självförståelse de litterära texterna erbjuder för att i stället fokusera de gemensamma grundförutsättningarna för såväl »klassicistiska« som »(för)romantiska« texter. Därmed kan man gå bortom de positioner som 1700-talets egen litteraturteoretiska diskussion erbjuder för att i stället etablera en teoretisk modell som låter den teoretiska diskussionen integreras med den litterära praktiken.

Men enligt min uppfattning blir det också på kommunikationsmodellernas nivå som sambandet mellan diskursen och den underliggande sociala strukturen tydligast går i dagen. Kommunikationsmodellerna inte bara reproducerar, utan möjliggör också på ett fundamentalt plan de socialt bärande föreställningar om individ(er), samhälle och kommunikation som är i omlopp vid ett givet historiskt tillfälle. Detta gör de genom att erbjuda regler för vilken typ av information som kan kommuniceras och för vilka som kan inta avsändar- och mottagarpositionerna i ett givet sammanhang. Genom att uppmärksamheten fästs vid hur kommunikationen organiseras och tematiseras kommer diskursens och den sociala strukturens ömsesidiga beroende att framträda.

Det perspektiv jag anlägger här ansluter sig med andra ord till de teorier om historisk och social *semantik* som utvecklats av framför allt Koselleck och Luhmann.⁵ Enligt dessa teorier korresponderar förändringar i samhällssystemets organisation med förändringar i den för samhället gemensamma »semantiken«. Sådana förändringar låter sig avläsas till exempel i hur nya begrepp introduceras eller gamla omdefinieras. Med begreppet semantik avses i den här traditionen snarast ett historiskt föränderligt regelverk som reglerar att ny kommunikation kan uppfattas som meningsfull genom att knytas till förefintliga meningsförväntningar.⁶ Ett samhälles semantik är därmed i varje historiskt ögonblick avgörande för vilken typ av information som det är möjligt och meningsfullt att kommunicera; det är avgörande för vilken typ av utsagor som är möjliga, vilken typ av attribut som kan knytas till vissa objekt och så vidare. Därav blir det också tydligt att semantiska förändringar inte kan reduceras till kausala följder av sociala förändringar; de är inte att betrakta blott och bart som diskursiva kodifieringar av till exempel materiellt betingade förändringar som sker »i alla fall«, utan är en oupplösligt integrerad del av förändringarna själva som sociala, och det vill säga kommunikativa, händelser.

Olika sociala subsystem laborerar med olika semantiska fält, och har olika semantiska behov, vilket gör att en viss typ av information kan kommuniceras inom ett visst socialt system, medan samma information inte vore möjlig i ett annat. Så har det t.ex. historiskt varit helt olika typer av information som kunnat kommuniceras inom kyrkan, vetenskapen, politiken och så vidare.

Mitt perspektiv innebär emellertid en vidareutveckling av detta synsätt, därigenom att jag också fäster särskild vikt vid just kommunikationsmodellernas historia. Ofta, men inte alltid, kan man se hur olika sociala system laborerar med skiljaktiga kommunikationsmodeller. Lika lite som den grundläggande semantiken, så är de vid varje ögonblick tillgängliga kommunikationsmodellerna historiskt oföränderliga. De interagerar med förändringar i semantiken därigenom att *vissa* semantiska förändringar också medför förändringar av kommunikationsmodellerna som sådana. Så sker när ett behov uppstår av att artikulera information som är otillgänglig för, eller inkompatibel med, dittills förekommande kommunikationsmodeller. Sådana konsekvenser uppstår när förändringar i den sociala semantiken på ett eller annat sätt berör kommunikationsmodellens egna element.

Detta innebär ur ett (litteratur)historiskt perspektiv att språket, kommunikationen och texterna tillmäts en central och avgörande roll. De förändringar i kommunikationens organisation som vi kan observera i

historiska texter vittnar därmed om genomgripande förändringar i uppfattningen om såväl kommunikation, medier som människor, vilka inte bara återspeglas i texterna, utan i lika hög grad möjliggörs av desamma.

Kommunikationsmodeller som utgångspunkt för en historisk beskrivningsmodell

Kring 1700 dominerar all offentlig kommunikation av två samexisterande kommunikationsmodeller: retorikens och religionens. Retoriken dominerar den offentliga kommunikationen av politisk, social, litterär och konstnärlig natur, och religionens kommunikationsmodeller dominerar på motsvarande sätt i den religiösa sfären.⁷ Dessa modeller opererar dessutom med var sitt semantiskt fält eller annorlunda uttryckt: i var sin ände av samhällets semantiska fält vilket gör att en viss typ av kommunikation är möjlig inom den ena modellen som inte är möjlig inom den andra.

En sådan beskrivning kan vid ett första påseende verka främmande, och naturligtvis överlappar dessa fält i högsta grad varandra i den diskursiva praktiken. Här låter sig några vattentäta skott mellan dessa båda sfärer inte etableras, utan tvärtom interagerar de med varandra på en rad olika plan. Ofta nog kan detta ske i en och samma kommunikationssituation, och till och med inom ett och samma yttrande. Om man tar sin utgångspunkt i en diskussion av samhällets olika subsystem, så förblir det lika fullt meningsfullt att göra en boskillnad mellan dessa fält i kommunikativt hänseende. Att den kommunikation som cirkulerar i en viss situation sedan opererar än inom det ena, än inom det andra systemet, att olika kommunikationsmodeller därvid kommer till parallell användning och att semantiska fält överlagras, innebär inte att vi tillåts förlora skillnaderna mellan de kommunikationsmodeller som figurerar inom respektive fält ur sikte.

I den sekulära sfären intar de kommunicerande subjekten definierade positioner i ett hierarkiskt socialt system vilket betingar den kommunikation de kan utväxla med varandra. Retoriken är i första hand en teori för kollektiv kommunikation, enligt vilken det gäller att utforma sitt budskap så att det med utgångspunkt i talarens och publikens socialt definierade positioner och mot bakgrund av rådande normer får största möjliga effekt. I enlighet med denna modell ses alla kommunikationens element som potentiellt underordnade den persuasiva ambitionen. I vårt sammanhang är det särskilt viktigt att understryka att också vad vi i dag talar om som diktning och litteratur determinerades av denna kommunikationsmodell.⁸

Poetiken var i allt väsentligt att betrakta som en underordnad disciplin, vars objekt (poesin) skilde sig från den generella retorikens (värtaligheten i allmänhet) i princip endast genom vissa formella (vers, rytm, meter) och innehållsliga särdrag. Liksom värtaligheten uppfattades diktningen primärt som en persuasiv verksamhet, ofta av didaktisk karaktär. Ett exempel, som här får stå för otaliga andra på såväl svensk som internationell botten, kan hämtas från Sven Hofs poetik, här citerad efter det utdrag som publicerades i Regnérs *Svenska Parnassen*: »Skalde-Konsten är en vetenskap, at genom ord, på vist sätt afmätta, behagligt och tydeligen framställa sina tankar, så at icke allenast öronen och sinnet därigenom mera förlustas och intagas, än genom vanligt tal, utan ock någon nyttig underrättelse eller påminnelse tillika meddelas, til tänkesättens och seder- nas förbättring«.⁹

Som religiöst subjekt är människan däremot inte en social varelse, och därmed inte heller ett retoriskt objekt i egentligt avseende, och den religiösa kommunikationen, antingen i form av tal eller text, syftar inte heller till persuasion i gängse mening. Detta hindrar naturligtvis inte att den sekulära retoriken historiskt sett rent faktiskt varit av utomordentligt stor betydelse för hur den religiösa kommunikationen utformats, och att till exempel homiletiken sedan allra äldsta tid har arbetat med persuasiva strategier av välkänd retorisk art. Men dessa kommer att åtminstone i teorin omfunktioneras när de inkorporeras i den religiösa sfären. Man skulle också kunna argumentera för att man rent faktiskt inte kan sätta vare sig prästens eller åhörarnas sociala positioner inom parentes, men ur kommunikationsmodellens perspektiv så tillmäts de likväl ingen vikt; här förväntas de kommunicerande subjekten uppträda i andra positioner som determineras av deras respektive funktioner i den religiösa kommunikationsmodellen. Oavsett hur kommunikationen inom dessa båda sfärer *de facto* har fungerat historiskt, så har det en boskillnad mellan det sociala och det religiösa livet som *kommunikativa sfärer* förelegat.

Därför kan man inte heller tala om något egentligt konkurrensförhållande mellan de båda kommunikationsmodeller som varit bestämmande för respektive sfär. Och så länge denna tydliga boskillnad består så innebär inte den religiösa kommunikationen någon utmaning av retorikens hegemoni (eller vice versa), utan om en sådan blir det fråga först när nya kommunikativa behov uppstår som inte låter sig tillfredsställas inom någon av de existerande kommunikationsmodellerna.

När så sker, under 1700-talet, så innebär det att såväl retoriken som den religiösa kommunikationen kommer att utmanas. Vad vi då har att göra med är vad vi med Luhmann skulle kunna kalla en utvidgning av samhäl-

lets semantiska sfär, där det uppstår ett behov av att möjliggöra kommunikation över sådant som det dittills inte funnits anledning att kommunicera. Under 1700-talet är detta behov bland annat, och kanske framför allt, knutet till en ny uppfattning av individen, som inte kan tillfredsställas semantiskt och kommunikativt inom ramarna för retorikens eller religionens kommunikationsmodeller. Vare sig inom en kommunikationsmodell som enbart tillåter kommunikation mellan (och om) människor som socialt definierade varelser, eller inom en som endast räknar med den i princip anonyma själen som religiöst subjekt, är kommunikation om den unika individen möjlig.

Frågan om hur individen kan göras kommunikabel, utanför sin sociala roll, präglar i hög utsträckning det sena 1700-talets antropologiska, politiska och filosofiska diskussion.¹⁰ Den står, som Starobinski har visat, i centrum för Rousseaus såväl självbiografiska som civilisationskritiska projekt,¹¹ och den gör sig gällande i fysiognomikens föreställning om en ofelbar antropologisk spårsökning med potential att undanröja de slöjor som i den konventionsstyrda sociala interaktionen, liksom i det konventionella och arbiträra naturliga språket, döljer individerna från varandra.¹² Den är ett återkommande tema i litteraturen, där kollektivet ställs mot individen, och där förställning och konvention spelas ut mot autenticitet och uppriktighet, och den utgör också ett incitament till försöken att definiera och artikulera ett nytt religiöst subjekt inom 1700-talets fromhetsrörelser.

Varför så sker har naturligtvis varit föremål för åtskillig forskning, och kan inte bli föremål för någon egentlig diskussion här.¹³ Enligt en bild som är mer eller mindre gemensam inom vad som ibland kallas den »klassiska« sociologin (från Durkheim och Simmel, via Elias till Luhmann), så framstår behovet av att göra individen kommunikabel som en effekt av övergången från ett stratifierat till ett funktionsdifferentierat samhälle. När den enskilde inte längre har en fast identitet genom sin ätt eller stånd, utan i stället deltar i olika sociala subsystem, vilka i sig inte definierar deltagarna, och där social och geografisk mobilitet leder till upplösningen av traditionella, kollektiva identiteter, så måste den sociala kontrollen utövas på individnivå. Detta innebär att de socialt önskvärda normerna internaliseras hos den enskilde, snarare än att implementeras genom påtryckningar utifrån i form av hot om olika sociala sanktioner. För att detta skall bli möjligt fordras att individen såsom individ blir tillgänglig för både utgående och inkommande kommunikation.¹⁴

Huruvida detta är en rimlig hypotes kan naturligtvis diskuteras, men det är en diskussion som måste lämnas därhän, liksom den komplicerade frågan huruvida en sådan social omorganisation också låter sig påvisas

empiriskt genom till exempel socioekonomiskt orienterade undersökningar av det historiska materialet. Den empiriskt orienterade civilisationsforskningen pekar på att utvecklingen för svensk del, under 1700-talet, inte är entydig.¹⁵ Men sådana potentiella invändningar är inte relevanta så länge vi håller oss på diskursens nivå. Att frågan om individen här på olika sätt står i centrum – även i den svenska diskussionen – råder det ingen tvekan om. Utifrån de utgångspunkter som uppställs ovan är det också, till all metodisk lycka, inte teoretiskt meningsfullt att ägna allt för stor energi åt att spekulera över eventuella samband mellan till exempel självmordsfrekvensen i 1740-talets Sverige och en text som Nordenflychts *Then sorgande Turtur-Dufwan*.

Den retoriska kommunikationsmodellens tillkortakommanden

I det fortsatta kommer jag att lämna eventuella förändringar av kommunikationsmodeller inom den religiösa sfären därhän för att i stället ägna min uppmärksamhet åt modifikationer av de litterära texternas kommunikationsmodell. Den första frågan lyder då: varför förmår retorikens välbeprövade kommunikationsmodell inte svara mot dessa behov?¹⁶ Varför är det just frågan om hur den unika individen skall kunna göras kommunikabel som leder till att denna i vissa sammanhang, och inte minst i litteraturen, kommer att utmanas på ett mer avgörande sätt?

Ett första problem ligger i att retoriken i sin grundläggande behandling av kommunikationsprocessen utgår ifrån en modell för kollektiv snarare än för individbaserad och individorienterad kommunikation. Vidare tillhandahåller retoriken endast modeller för hur kommunikation kan försiggå mellan socialt definierade subjekt som intar vissa givna positioner i förhållande till varandra i ett hierarkiskt uppbyggt system, där fasta konventioner reglerar den kommunikation som går vertikalt (uppifrån och ned, eller vice versa) respektive horisontellt.¹⁷ Av detta följer att retorikens kommunikationsmodell alltid är orienterad mot offentlig, snarare än mot privat kommunikation. Retorikens grundläggande teoretiska modell återspeglar därmed, frivilligt eller ofrivilligt, en viss samhälls- och människosyn, och reproducerar en given social ordning. I denna samhälls- och människosyn är det individuella alltid underordnat det kollektiva och det privata alltid det offentliga. Genom kravet på *decorum* (det passande i sociokulturell mening) är den retoriskt styrda kommunikationen redan från början anpassad till det aktuella normsystemet.¹⁸

Av det ovan sagda följer att retoriken inte erbjuder någon modell för hur något sådant som en enskild unik individ skall kunna komma till uttryck.¹⁹ När den retoriska teorin diskuterar talarens personlighet så är det hela tiden utifrån frågeställningen hur denna skall kunna utnyttjas för att förstärka talets övertygande effekt på åhörarna. Det innebär i princip att det endast är en uppsättning socialt önskvärda egenskaper som kan komma i fråga. För talarens unika individualitet erbjuder den retoriska teorin däremot endast ett begränsat utrymme. Som unikum kan individen helt enkelt inte göra sig gällande i persuasivt hänseende, och han eller hon förblir därför ur retorikens hänseende väsentligen irrelevant. I den mån den individuella personligheten tillåts komma till uttryck så är det framför allt på det stilistiska planet.²⁰

Retoriken erbjuder vidare en utvecklad affektteori, men däremot ingen teori för hur man ger ett genuint uttryck åt äkta och originella individuella känslor.²¹ Visserligen innehåller den en uppsjö föreskrifter för hur en talare kan uttrycka ett vitt spektrum av känslor; men dessa föreskrifter är återigen underordnade det pragmatiska kravet på övertygande. Talarens känsla är ur retorikens synvinkel bara relevant som ett redskap för att uppväcka densamma hos åhörarna. Detta innebär också att retoriken kalkylerar med en ganska grov psykologisk modell, baserad på en klassifikatorisk analys av de känslor som kan göras persuasivt gångbara: kärlek, vrede, medlidande, förakt, stolthet, skam och så vidare. Däremot har den vare sig utrymme eller intresse för unika, individuella känslor, lika lite som för unika individer.

Retoriken har vidare inget teoretiskt (men väl ett tekniskt) intresse för frågan om meddelandets autenticitet eller uppriktighet. Frågan huruvida talarens ord verkligen motsvarar hans eller hennes innersta känslor är helt och hållet underordnad pragmatiska överväganden. Det är avgörande för möjligheten att övertyga åhörarna att talaren inte uppfattas som ouppriktig, men ur retorikens hänseende är det snarast en teknisk fråga att undvika intrycket av en bristande överensstämmelse mellan ord och tanke, budskap och bakomliggande avsikt.

Retoriken erbjuder på analogt vis ingen teori för hur man vänder sig till den enskilde individen. Den retoriska teorin behandlar i allt väsentligt mottagarledet på samma sätt som avsändarledet: det handlar om att definiera mottagaren i hans eller hennes sociala roll, för att kunna anpassa budskapet till denna. Så innehåller retoriken å ena sidan föreskrifter för hur man talar till (och om) unga och gamla, rika och fattiga, adliga och ofrälse, präster och lekmän, män och kvinnor, och å den andra för hur man tilltalar över- och underordnade, vänner och fiender, föräldrar, släk-

tingar och syskon (för att nu bara anföra ett fåtal av de tänkbara sociala roller som retoriken laborerar med). Däremot erbjuder den ingen teori för hur den enskilde som unik individ skall kunna tilltalas som sådan.

Med detta hänger också retorikens avsaknad av någon egentlig receptionsteori samman. Det teoretiska perspektiv som retoriken anlägger betraktar kommunikationen helt och hållet utifrån avsändarens, talarens, synvinkel, och koncentrerar sig till att ge anvisningar för hur denne skall uppnå önskad effekt hos åhörarna. I denna modell framstår mottagaren som ett passivt objekt för talarens övertygande. Talaren agerar; publiken reagerar. Retorikens kommunikationsmodell framstår därmed som starkt hierarkisk. Det enda giltiga måttet på om talaren lyckats är att publiken reagerar på önskat vis. Om talet fungerar så är det därför ur retorikens synvinkel närmast en teknisk fråga att besvara varför så sker.

Mot en modell för litterär kommunikation

Mot bakgrund av den korta socialhistoriska skissen ovan framstår det som klart att det under den andra halvan av 1700-talet också blir nödvändigt att finna en modell för hur individen skall kunna tilltalas utanför sin sociala roll.

Vad vi möter i många av 1700-talets texter (mer frekvent ju längre fram under århundradet vi kommer) är enligt min mening försök att ta i bruk en kommunikationsmodell som på ett antal centrala punkter avviker från den för poesi och litteratur vid tiden gängse: det vill säga retorikens. Det är sådana försök vi möter i t.ex. Nordenflychts *Den sörgande Turtur-Dufwan*, och senare i Lidners eller Thorilds texter.²²

Den kommunikationsmodell Nordenflycht förebådar, som Thorild programmatiskt försöker inrätta, och som får sitt definitiva genombrott med romantiken, vill jag i det fortsatta tala om som *litterär kommunikation*. Termen »litterär kommunikation« bör förstås i tre bemärkelser. För det första menar jag att denna kommunikationsmodell är grundläggande för centrala aspekter i den estetiska litteraturuppfattningen såsom den utvecklats från och med romantiken och framåt. För det andra är det uppenbart att denna kommunikationsmodell har utvecklats i nära samband med skönlitterära former som till exempel romanen, även om den inte inskränker sig till dessa. Och för det tredje slutligen bör termen »litterär« förstås i sin etymologiska bemärkelse; den litterära kommunikationen avviker ytterst från den retoriska genom att den är baserad på skriftlig snarare än muntlig kommunikation. Detta är en aspekt som enligt min uppfattning är helt central vad gäller den litterära kommunikationsmodellens särart

och allmänna utformning och erbjuder en viktig nyckel till förståelsen av de omfunktioneringar av den retoriska kommunikationsmodellens element som jag kommer att redogöra för nedan.

Låt oss nu försöka att genom en jämförelse med den retoriska kommunikationsmodellen närmare försöka precisera karaktären av denna litterära kommunikationsmodell.²³

Vad gäller meddelandet så framstår språket för retoriken först och främst som ett verktyg för talarens avsikter, som denne kan behärska olika väl beroende på personlig fallenhet, övning och erfarenhet. Den retoriska produktionsmodellen förutsätter att talaren efter bästa förmåga klär sina tankar i en passande språklig dräkt. Förhållandet mellan språkligt uttryck och intellektuellt innehåll regleras av begreppen *aptum* och *decorum*; närmast översättbara med det »passande« i immanent respektive social mening. Detta synsätt är ytterst bestämmande för hur all språklig kommunikation hanteras teoretiskt i den retoriska traditionen.

Språket sätter ytterst gränserna för vad som kan sägas, och så länge vi rör oss med en social kommunikation av huvudsakligen persuasiv karaktär förblir denna omständighet oproblematisk. Inom retorikens horisont finns det vare sig utrymme eller intresse för att beklaga de språkliga uttryckens eventuella otillräcklighet. Problemet blir ur retorikens synvinkel snarast att i varje enskilt fall träffa det rätta valet mellan ett stort antal möjliga alternativ; knappast att språket inte erbjuder redskap för det budskap han eller hon vill uttrycka.²⁴ Retoriken har därmed snarare anledning att entusiastiskt bejaka språkets mångfald, än att reflektera över dess otillräcklighet.

Det tänkbaras och det sägbaras gränser sammanfaller i princip. Retoriken är orienterad mot ett socialt och kollektivt meningsbegrepp och talaren har ingen anledning att uttrycka någonting som riskerar att överskrida gränserna för den för honom och åhörarna gemensamma meningshorisonten. Genom sin starka orientering mot prefabricerade uttryckssätt och kollektivt förankrade tankefigurer kommer retoriken automatiskt att premiera en viss konformism. I persuasivt hänseende är det i normalfallet mera angeläget för talaren att visa att en sak liknar någonting gammalt och bekant, än att den representerar någonting nytt.

Medan retoriken bejakar språkets sociala och kollektiva karaktär, så framstår denna för ett individ- och autenticitetsorienterat kommunikationsideal som djupt problematiskt. Grundvillkoret för all språkanvändning, och den självklara och oproblematiska förutsättningen för den retoriska kommunikationsteorin, nämligen att språket rör sig med generella, villkorliga tecken, där det individuella alltid måste subsumeras under det

generella för att kunna kommuniceras, framstår som ett problem för detta nya kommunikationsideal.

I försöken att lösa, eller åtminstone i möjligaste mån neutralisera, denna problematik tvingas den individorienterade kommunikationsmodellen att laborera med betydligt mer komplicerade produktions- och receptions-teorier än vad retoriken gjort. Därmed måste också såväl avsändar- som mottagarfunktionen omdefinieras.

Meddelandets språkliga form kan inte längre tillåtas betraktas som en villkorlig form som medvetet valts för att uppnå största möjliga persuasiva effekt. I möjligaste mån måste det i stället ses som ett nödvändigt uttryck. Det är därför angeläget att lansera ett alternativ till retorikens produktionsteori, vilken, även om den erbjuder ett begränsat utrymme åt irrationella faktorer som »entusiasm«, »smak« och »snille«, ger en tämligen rationellt färgad bild av avsändarens arbete.²⁵ På det teoretiska planet har dessa strävanden kommit till uttryck i ett gradvis allt större betonde av inspirationens betydelse, för att slutligen kulminera i den romantiska och idealistiska estetikens föreställningar om det intuitivt skapande geniet.²⁶ Men också i den litterära praktiken har de avsatt tydliga spår. Så återfinns ofta i såväl svensk som utländsk litteratur exempel på hur stor vikt läggs vid att iscensätta själva kommunikationssituationen, där man ofta strävar efter att framhäva den språkliga formen som ett nödvändigt och spontant uttryck för avsändaren, där intellektuella överväganden inte spelat någon roll.

Aldrig så många försäkranen om avsändarens spontana arbete, upphäver ju dock det språkliga tecknets fundamentala villkorlighet. Även den äkta och upprörda känslan tvingas begagna sig av konventionella ord och fraser om någon kommunikation över huvud taget skall komma till stånd. Språket kan knappast reduceras till ett antal affektstyrda interjektioner, annat än till priset av ett totalt kommunikationssammanbrott. Återstår då att finna nya vägar för att hantera den språkliga formen, vilken nu uppfattas som principiellt problematisk. I enlighet med den nya kommunikationsmodellen sker detta genom det ofta upprepade erkännandet att den språkliga formen är ett provisorium, ett bristfälligt och aldrig rättvisande uttryck för ett emotionellt innehåll som med nödvändighet transcenderar alla språkliga uttrycksmedel. Orden är inte längre sig själva nog; vad de uttrycker är på sin höjd en blek avglans av det egentliga meddelandet.

Om detta är såväl avsändaren som mottagaren helt överens: i åtskilliga av epokens texter påpekas gång efter annan uttryckets otillräcklighet, och läsaren uppmanas implicit eller explicit att genom en aktiv och inkännande tolkning gå bakom språket för att söka en inre mening som aldrig fullt

ut kan verbaliseras. Härigenom tilldelas också mottagaren en väsentlig, aktiv funktion i själva kommunikationsmodellen. Bara genom att ikläda sig definierade författar- och läsarroller kan avsändaren och mottagaren hoppas etablera en genuin kommunikation. För båda dessa roller fordras en särskild sensibilitet, och epokens texter uppställer återkommande idealiserade modeller för de respektive funktionerna. Författaren är inte längre en språkkonstnär, utan i första hand en person med förmåga att känna djupt och innerligt. Läsaren är på motsvarande sätt en person som besitter en exklusiv förmåga att läsa precis det som inte står skrivet; det som de språkliga uttrycksmedlen aldrig förmår fånga in, och som därför bara blir tillgängligt genom en intuitiv tolkningsakt. I denna modell framstår både författaren och läsaren som exklusiva undantagsmänniskor.

En allt mer stegrad insikt i all kommunikations potentiellt falska och bedrägliga karaktär präglar i stor mån det sena 1700-talets reflexion över såväl det skrivna som det talade ordet.²⁷ Med vad som ibland kan förefalla vara en vällustig, masochistisk hängivenhet uppehåller sig periodens texter vid alla de osannolikheter som häftar vid deras kommunikativa ambition. Tidens diktare förstummas, tappar pennan och söker förgäves efter de rätta orden som aldrig infinner sig, för att tigande och med tårarna stritt strömmande över ansiktet tvingas ge tillkänna sin grundläggande oförmåga att någonsin kommunicera det de har på hjärtat. När de sedan förvandlat sina kommunikativa tillkortakommanden till tryckta produkter, väntar i nästan varje sannolikt fall snusbodarna på att få göra strutar av deras hjärteutgjutelser och skulle det osannolika ske att någon läsare faktiskt tar sig an deras alster så är det synnerligen osannolikt att precis denne har just det sinnelag, och den förmåga, som fordras för att förlösa diktarens känslor ur trycksvärtan och papperet. Men just därför utövar denna tillsynes hopplösa kommunikationsmodell en sådan oerhörd suggestionskraft: den förvandlar diktare och läsare till aktörer i ett mirakel, på vilket man aldrig slutar att hoppas. Diktaren och hans eller hennes läsare är varandras utvalda bland miljoner anonyma, kallsinniga och fili-strösa poetastrar och förströelseläsare. Om förståelsen etableras, och det gör den av allt att döma betydligt oftare än vad de förutsättningar som uppställts skulle tillåta en att tro, så är det ett mirakel, lika osannolikt, lika unikt (och lika frekvent) som att två älskande själsfränder finner just varandra genom kärlekens underverk. Att detta mirakel går att upprepa gång efter gång med en viss förutsägbarhet är förutsättningen för vad som här kallas för *litterär kommunikation*.

Vad gäller mediet slutligen så är retoriken starkt orienterad mot det talade ordet. Den paradigmatiske retoriska situationen är den klassiska

talsituationen där talaren möter kollektivet (i den politiska församlingen, i domstolen, i predikstolen eller universitetskatedern). Inom den retoriska traditionen har skriftlig kommunikation traditionellt betraktats närmast som ett särfall av den muntliga.²⁸ Skriften representerar talet. Naturligtvis var man långt ifrån omedveten om att en talare har ett rikare persuasivt register till sitt förfogande (röst, gestik och så vidare) än den skrivande, men av detta kunde man egentligen bara dra negativa konsekvenser för skriftens del. Den skrivande hade att så långt det sig göra lät ersätta *actio*-momentet, det verkliga muntliga framförandet, med en mer elaborerad *elocutio*, språklig utformning.²⁹ Problemet var påtagligt, men inte oöverstigligt, och någon principiell skillnad mellan tal och skrift räknade man inte med. All den stund de flesta texter med litterära och/eller persuasiva anspråk dessutom företrädesvis skulle recipieras genom högläsning, var problemet dessutom av begränsad omfattning. En skicklig deklamatör hade helt enkelt att vid uppläsandet ersätta vad texten förlorade i sin skrivna form. Den skriftliga formen var så besett närmast att betrakta som ett transport- och förvaringsmedium för ett i grund och botten muntligt meddelande; författarens talade ord som åter kunde aktualiseras genom en annans röst.

För retoriken erbjöd vare sig talet eller skriften annat än tekniska problem; för det senare 1700-talets autenticitetsteoretiker framstår skriften som djupt problematisk. Men denna problematik är samtidigt utomordentligt produktiv, och erbjuder som redan antytts den avgörande förutsättningen för utvecklingen av en litterär kommunikationsmodell.

Under 1700-talet kommer frågan om skriften och dess förhållande till den talande rösten i fokus på flera sätt. Sitt mest bekanta uttryck har väl detta intresse fått i Rousseaus, Herders och Goethes fördömanden av skriften till förmån för en ideologiskt överdeterminerad muntlighet, men även i Sverige står diskussionen om skriften het under så gott som hela århundradet. Här hemma möter vi inte annat än undantagsvis en diskussion av det slag som återfinns hos Rousseau och Herder, men däremot kan man inte minst i den ortografiska diskussionen se hur föreställningarna om skriftmediet gradvis frigörs från först religionens och sedan den rationalistiska språkfilosofins sfärer, tills skriften i allt högre utsträckning uppfattas som ett fullkomligt villkorligt teckensystem.³⁰

Denna utveckling är generell av stor betydelse vad gäller framväxten av specifikt skriftspråkliga kommunikationsformer. Insikten i det skriftliga tecknets villkorliga karaktär öppnar nämligen dörren för en reflexion över kommunikationens villkor, varigenom det blir möjligt att tematisera den klyvnad mellan uttryck och innehåll, mellan tecken och betecknat

som kännetecknar all språkanvändning.³¹ Genom att fästa uppmärksamheten vid skriften, dess arbiträra och bristfälliga karaktär, blir det i sista hand möjligt att upprätta en pakt mellan avsändare och mottagare där det ömsesidiga erkännandet av meddelandets provisoriska karaktär ytterst fungerar som incitamentet för den oförtrötliga tolkning, vilken som först kan frigöra avsändarens egentliga mening ur dess materiella fjättrar.

Genom skriftmediet upprättas en metakommunikativ reflexion, vilken gör det möjligt att hantera och tematisera kommunikationsproblemen, om än inte lösa dem. Härigenom blir det möjligt att etablera en kommunikation om det i grunden inkommunikabla; det unika och individuella som överskrider språkets möjligheter.³² I skriften blir det möjligt att peka ut och benämna den fundamentala kommunikationsstörning som föreligger i alla mänskliga kontakter, och som i många avseenden är identisk med språket självt. Därmed blir det också möjligt att etablera en modell som laborerar med två potentiella kommunikationsvägar, vilka båda befinner sig i motsättning till den socialt reglerade retoriska kommunikationen. I det ena fallet är det skriften, som har möjlighet att tematisera och strategiskt utnyttja de kommunikativa problem den aktualiserar. Men denna modell fungerar i sin tur bara i kraft av att den också låter frambesvärja den utopiska visionen om en omedelbar kommunikation bortom språket som sådant, där tårar, suckar och själarnas omedelbara känsloutbyte försiggår utan ord. Denna föreställning om en talande tystnad utgör det utopiska korrektivet till den skriftliga kommunikationens ständigt prekära natur.

På ett paradoxalt vis kommer skriften därmed att bli det medium igenom vilket den utopiska visionen om en intersubjektiv kommunikation av ett så innerligt slag att den transcenderar själva språket kan iscensättas. Och detta sker (naturligtvis) med språkets och retorikens medel, men i skriftens form är språket inte längre sig självt nog; det blottar sig villigt som provisoriskt och otillräckligt. I form av skrift kan språket vidgå sin karaktär av ett klumpigt och godtyckligt medium, alltför grovmaskigt för att kunna ge uttryck åt de subtila nyanserna i den skrivandes inre.

Den skriftliga kommunikationen kan vidare emfatiskt spelas ut mot föreställningen om den föreställning som i den stora världen deformerar all mänsklig kommunikation.³³ I sin ensamhet kan den skrivande och den läsande mötas utan de masker som konvention och etikett påtvingar dem.

Det ligger egentligen ingenting anmärkningsvärt i att denna skriftpraktik inte motsvaras av någon teori. Skriftens förmåga att suggerera fram bilden av en autentisk och ostörd kommunikation utnyttjas visserligen flitigt i epokens texter, men några motsvarande teoretiska överväganden

kring mediet som sådant finner man inte. När frågan om skriften och dess förhållande till rösten någon gång ställs explicit som annat än ett rent ortografiskt spørsmål, så betraktas den i stället ofta med skepsis och motvilja. Samtidigt som den litterära kommunikationsmodellen i allt högre grad utnyttjar sig av skriftens mediespecifika potential för att kunna tala om det outsägliga, så spelas den programmatiskt ut som underlägsen i förhållande till den talade rösten, vad gäller möjligheterna att skänka de unika känslorna ett adekvat uttryck.³⁴ Modellen återfinns som bekant hos Rousseau, hos Herder, hos Goethe och inte minst hos Thorild. Men detta är strängt taget en förutsättning för att modellen skall fungera. Skriften måste gång efter annan pekats ut som arbiträr, stum och inadekvat för att den fortsatt skall kunna bibehålla sin metakommunikativa potential.

Den litterära kommunikationens funktion

Det är emellertid viktigt att understryka att litterär kommunikation, i den bemärkelse som ovan skisserats, inte kan uppfattas som ett omedelbart alternativ till retorisk kommunikation. Och detta av flera skäl: för det första utgör den litterära kommunikationen ett i socialt och kulturellt hänseende synnerligen begränsat fenomen som primärt berör en kulturell elit, knappast ens representativ för de bildade eller litteraturintresserade klasserna. Även om man kan se hur den litterära kommunikationen under 1700-talets sista decennier avsevärt populariseras, åtminstone i dess mer publikfriande former (jämför till exempel Lidners stora genomslag, liksom de översatta sentimentala romanernas stora popularitet), så är det tveksamt hur stora grupper ens av den möjliga publiken som berördes på djupet. På svensk botten kan man egentligen bara tala om en genomförd litterär kommunikationsmodell i samband med en handfull författare, varav egentligen bara Nordenflycht, Thorild och Lidner (och möjligtvis Enbom) stod för kvantitativt och kvalitativt betydelsefulla insatser.

För det andra är den litterära kommunikationen till sin natur för opraktisk för att kunna göra sig gällande på bred front. Den är tidsödande och den är ohjälpligt diffus så fort det handlar om att kommunicera ett mer precist budskap. Dessutom så är den exklusiv även i det avseendet att den rör sig med föreställningar om att endast ett fåtal utvalda kan komma i fråga för att praktisera den fullt ut, medan däremot den retoriska kommunikationen var principiellt tillgänglig för alla som satt sig in i dess grundläggande tekniska principer.

Som masskommunikation är den litterära kommunikationen helt enkelt inte lämplig, och det vore svårt att tänka sig en situation där den

på allvar kom till användning i offentligheten. Detta hindrar ju inte att Thorild i sitt utopiska tidskriftsprojekt *Den nye granskaren* försökte göra den litterära kommunikationen till en generell kommunikationsmodell, med anspråk på giltighet även för den politiska diskussionen. Men detta projekt var i allt väsentligt att betrakta som ett experiment med utopiska förtecken och fick inga omedelbara efterföljare. Man skulle också kunna säga att det rör sig om ett gränsevenen som blir möjligt i en fas där den litterära kommunikationen ännu inte har begränsats till ett etablerat socialt system, eller där det råder osäkerhet om var gränserna för detta går.

Snarare än om ett alternativ till den retoriska kommunikationen, så handlar det i den litterära kommunikationens fall om ett komplement. Eller, vilket kanske vore riktigare, ett nödvändigt korrektiv till densamma. Den litterära kommunikationen förändrar på djupet de samhälleliga kommunikationsvillkoren, inte genom sin spridning, vilken förblir begränsad i såväl kvantitativt, socialt som kontextuellt hänseende, utan genom sin blotta existens. Härigenom demonstrerar den nämligen att det existerar en semantisk sfär som de dominerande kommunikationsformerna inte förmår täcka in, samtidigt som den garanterar att denna sfär lika fullt är principiellt kommunikabel. Möjligheten av en litterär kommunikation garanterar att individer existerar, att de kan tala och att de kan tilltalas.

I detta hänseende är det inte så viktigt vilken typ av information som löper i dessa kommunikationskanaler, som att kanalerna existerar. Den litterära kommunikationen förhåller sig härmed till den dominerande, retoriska, kommunikationsformen som en metakod, som ostentativt pekar ut den senares gränser, samtidigt som den också signalerar att dessa är principiellt möjliga att överskrida under vissa omständigheter. Den litterära kommunikationen är därmed ytterst kommunikation om kommunikation.

Vid sidan av retorikens, religionens och vetenskapens kommunikationsmodeller etableras den litterära kommunikationen som dominerande kommunikationsmodell inom ett avgränsat fält, vilket efterhand kommer att anta karaktären av *litteraturen* såsom vi kommit att känna den från början av 1800-talet och framåt. Detta innebär att ett nytt socialt subsystem bildas, därigenom att en viss typ av kommunikation skiljs ut från den generella sekulära offentliga kommunikationen, under vars kommunikationsmodell (retorikens) diktningen dittills hade hört. Efterhand kommer också detta system att bli föremål för metakommentarer och teoretiska definitioner, ursprungligen i form av den idealistiska estetikens litteraturuppfattning. Den filosofiska estetiken är en metateori som redan förutsätter vissa föreställningar om hur en viss typ av kommunikation, nämligen

den som på olika grunder sorteras ut som konstnärlig, fungerar. Dessa föreställningar har den filosofiska estetiken sedan att konceptualisera i enlighet med de förutsättningar som den underliggande teoristrukturen erbjuder. På så vis har vi erhållit filosofiskt orienterade modeller för hur såväl produktionen som receptionen av konstverk är att betrakta, och vi har också fått modeller för hur konstverken som sådana skall uppfattas. Men däremot erbjuder estetiken som sådan minst av allt någon kommunikationsteori i egentlig mening. Snarare vore det riktigare att hävda att estetiken tyst förutsätter förekomsten av en kommunikationsmodell som i väsentliga hänseenden redan starkt avviker från retorikens. Därmed vore det också möjligt att hävda att estetiken som sådan inte så mycket utmanar retorikens hegemoni, som fastmer växer fram först där denna redan på ett avgörande sätt brutits.

Noter

- 1 Handbokslitteraturen ger en mer eller mindre samstämmig bild på den här punkten, jfr t.ex. René Wellek, *A History of Modern Criticism 1750–1950. Vol 1: The Later Eighteenth Century*, New Haven 1955, s. 25; Bruno Markwardt, *Geschichte der deutschen Poetik. Band II: Aufklärung, Rokoko, Sturm und Drang*, Grundriss der germanischen Philologie 13:II, Berlin 1956, s. 4–10, passim; M. H. Abrams *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, London, Oxford, New York 1971 [1953]. För svenskt vidkommande föreligger ingen enskild studie särskilt ägnad detta skifte. Berghs studie lämnar dock viktiga bidrag till förståelsen av hur denna diskussion yttrat sig på svensk botten (Gunhild Bergh, *Litterär kritik i Sverige under 1600- och 1700-talen*, diss. Uppsala, Stockholm 1916). En grundläggande genomgång av den internationella poetologiska debatten som också kastar viktig belysning över den svenska diskussionen föreligger i Lars Gustafsson, *Le poète masqué et démasqué. Étude sur la mise en valeur du poète sincère dans la poésie du classicisme et du préromantisme*, Acta Universitatis Upsaliensis. Historia litterarum 2, Uppsala 1968.
För en kritisk diskussion av olika försök (bl.a. Welleks och Abrams) att övertygande definiera ett paradigmskifte i 1700-talets litteraturdiskussion, se Lars Gustafsson, »Från klassicistisk till romantisk 'känslöestetik'. Kring diskussionen om ett litteraturhistoriskt periodiseringsproblem«, *Samlaren* 1966, s. 24–34.
- 2 Någon fullständig redovisning av denna forskning kan det här inte bli fråga om, utan jag nöjer mig med att hänvisa till ett par av de mest inflytelserika arbetena från senare år, nämligen Horace Engdahl, *Den romantiska texten*, (äv. diss. 1987) Stockholm 1986, samt Stina Hansson, *Från Hercules till Swea. Den litterära textens förändringar*, Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet 39, Göteborg 2000.
- 3 I följande uppsats har jag hämtat grundläggande impulser från den sociologiska systemteorin, främst i Niklas Luhmanns version, men om något genomfört systemteoretiskt perspektiv är det inte fråga, och jag har också genom att starkt betona de retorik-, medie- och kommunikationshistoriska aspekterna av min teoretiska modell kommit att

avvika från andra försök att med hjälp av ett systemteoretiskt perspektiv analysera det litteraturhistoriska skeendet under den andra hälften av 1700-talet, jfr främst Siegfried J. Schmidt, *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1989; Niels Werber, *Literatur als System. Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation*, (diss. Bochum), Opladen 1992.

Uppsatsen som sådan bör betraktas som ett försök att formulera de teoretiska utgångspunkterna för ett pågående forskningsarbete till vilket också mina nedan anförda uppsatser om Thorild och Nordenflycht hör. I föreliggande uppsats har det dessvärre inte funnits utrymme för konkreta exemplifieringar, varför jag hänvisar den intresserade till dessa uppsatser.

- 4 Roman Jakobson, »Lingvistik och poetik« (övers. av Östen Dahl av »Linguistics and poetics« i *Style in Language*, ed. T. A. Seboek, New York 1960), i dens. *Poetik och lingvistik. Litteraturvetenskapliga bidrag*, urval Kurt Aspelin & Bengt A. Lundberg, Stockholm 1974, s. 139–179, här: s. 143–150.
- 5 Se Reinhart Koselleck, »Begriffsgeschichte und Sozialgeschichte«, i dens. *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. M. 1989 [1979], s. 107–129; Niklas Luhmann, »Gesellschaftliche Struktur und semantische Tradition«, i dens. *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*, band 1, Frankfurt a. M. 1993 [1980], s. 9–71. Skillnaden mellan dessas synsätt är främst att medan Kosellecks begreppshistoriska forskning framför allt koncentrerat sig på den vetenskapliga och politiska diskursens semantik (vad Luhmann kallar »gepflegte Semantik«), så vill Luhmann med sitt semantikbegrepp uppmärksamma den semantiska dimensionen hos all social kommunikation, även vardaglig sådan (se Luhmann 1993 [1980], 1, s. 19 f.).
- 6 Luhmann 1993 [1980], 1, s. 17 ff.
- 7 Till dessa två kommunikationsmodeller kan också fogas vetenskapens, som vid just denna tid är på väg att utveckla sig i en självständig riktning i relation till såväl retorikens som religionens modeller. Denna utveckling lämnas emellertid därhän.
- 8 Se Jørgen Fafner, *Tanke og tale. Den retoriske tradition i Vesteuropa*, København 1995 [1982], s. 244 f.
- 9 Sven Hof, »Svenska Skalde-Konsten«, *Svenska Parnassen 1785*, Januarius, Februarius, Martius, s. 79.
- 10 För en grundläggande orientering kring denna frågeställning hänvisas primärt till Albrecht Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, äv. habil.skr. FU Berlin, München 1999, med där anförd litteratur. Se också Paul Geyer, *Die Entdeckung des modernen Subjekts. Anthropologie von Descartes bis Rousseau*, Mimesis. Untersuchungen zu den romanischen Literaturen der Neuzeit 29 (äv. habil.skr. Köln), Tübingen 1997. Forskningen på området är enorm, och långt ifrån entydig.
- 11 Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle, suivi de Sept essais sur Rousseau*, Paris 1971.
- 12 Jfr Ursula Geitner, *Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*, Communicatio. Studien zur europäischen Literatur- und Kulturgeschichte 1, Tübingen 1992, s. 247 ff., passim.
- 13 Att det är möjligt att tala om en relativ samsyn mellan dominerande forskare på den här punkten, hindrar inte att det finns åtskilliga avvikande röster, som i stället önskar förlägga den moderna individuppfattningens uppkomst till såväl tidigare som senare perioder, se härom, sammanfattande, Sverre Bagge, »Individet i den europeiske kulturtradisjon«, dens. red., *Det europeiske menneske. Individopfatninger fra middelalderen til i dag*, Oslo 1998, s. 9–35, här: s. 16–21.

- 14 För en presentation och sammanfattning av denna teori, se Niklas Luhmann, »Individuum, Individualität, Individualismus«, i dens. *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*, band 3, Frankfurt a. M. 1993 [1989], s. 149–258, här, särskilt: s. 154 ff.; Luhmann 1996 [1984], s. 191–241.
- 15 Se t.ex. Johan Söderberg, *Väld och civilisering i Sverige 1750–1870*, Stockholm 1998 [1993], s. 204–213; dens. »Den moderna människans uppkomst«, i dens. *Den moderna människans uppkomst och andra uppsatser* (red. Anders Björnsson, Christine Bladh, Ulrika Moberg & Janken Myrdal), Stockholm 2000, s. 19–38.
- 16 Denna frågeställning är naturligtvis intimt förknippad med den större frågan om retorikens förlorade status och, åtminstone teoretiska, betydelse under den andra halvan av 1700-talet (för en utmärkt sammanfattande diskussion, se t.ex. John Bender & David E. Wellbery, »Rhetoricity: On the Modernist Return of Rhetoric«, i des. ed., *The Ends of Rhetoric. History, Theory, Practice*, Stanford CA 1990, s. 3–39, här: särsk. s. 5–22; Rüdiger Campe, *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert* (urspr. diss. Freiburg 1987), Tübingen 1990, samt Dietmar Till, *Transformationen der Rhetorik. Untersuchungen zum Wandel der Rhetoriktheorie im 17. und 18. Jahrhundert* (urspr. diss. Tübingen 2002), Tübingen 2004.
- 17 Jfr Bender & Wellbery 1990, s. 8.
- 18 Jfr Lothar Bornscheuer, »Rhetorische Paradoxien im anthropologiegeschichtlichen Paradigmenwechsel«, *Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch* 8, 1989, s. 13–42, här: s. 35.
- 19 Jfr Bender & Wellbery 1990, s. 12; jfr också Stina Hansson, *Svensk brevskrivning. Teori och tillämpning*, Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet 18, Göteborg 1988, s. 187–204 som diskuterar inkompatibiliteten mellan det personliga jaget och den av den klassiska retoriken tilldelade rollen.
- 20 Lars Gustafsson, »'Imitation' och 'äkthet'. En linje i 1700-talets diskussion om mimesis-principen«, *Samlaren* 1959, s. 39–59, här: s. 56.
- 21 Detta hindrar ju inte att det även inom ramarna för den klassicistiska poetiken fördes en livlig diskussion om huruvida de känslor som kommer till uttryck framför allt i lyrisk poesi är äkta känslouttryck eller bara imitationer av sådana. Se Gustafsson 1959; Anna Cullhed, *The Language of Passion. The Order of Poetics and the Construction of a Lyric Genre 1746–1806*, European University Studies. Series XVIII. Comparative Literature, vol. 104 (urspr. diss. Uppsala 2001), Frankfurt a. M. 2002. Detta är en diskussion som i sig förebådar uppkomsten av en ny modell för litterär kommunikation, men så länge uppfattningen om diktens funktion som sådan inte görs avhängig svaret på frågan innebär den inte nödvändigtvis en utmaning mot den retoriska kommunikationsmodellens hegemoni.
- 22 Se Otto Fischer, »'Ty må jag för mig själv utgjuta mina tårar'. Nordenflychts *Den sörgande Turtur-Dufwan*«, i *Sjuttonhundredatal. Årsbok utgiven av Sällskapet för 1700-talsstudier*, temanummer »Känsla«, 2004:1, s. 113–130; dens. »Uttryck och förståelse. Thorilds 'Passionerna'«, i Håkan Möller m.fl. (utg.), *Poetiska världar. 33 studier tillägnade Bengt Landgren*, Stockholm/Stehag 2002, s. 73–83. Jfr också Anna Cullhed, »Tårarna och orden. Bengt Lidners 'Til min Mors Skugga'«, i Håkan Möller m.fl. (utg.), *Poetiska världar. 33 studier tillägnade Bengt Landgren*, Stockholm/Stehag 2002, s. 84–95.
- 23 Denna modell saknar inte förebilder, och framför allt finns det naturligtvis anledning att hänvisa till religiösa kommunikationsmodeller. Modellen för ett tolkande och in-kännande textumgänge som tränger bakom textens ordalydelse till dess fördolda meningsdjup går i sina huvuddrag tillbaka på den religiösa hermeneutiken, och andaktslitteraturen tillhandahåller modeller såväl för en innerlig känslomässigt färgad läsning,

som för iscensättningar av subjektiviteten av ett slag som pekar direkt fram mot den litterära kommunikationsmodellens genomslag i det sena 1700-talets sekulariserade poesi och prosa, se Stina Hansson, *Ett språk för själen. Litterära former i den svenska andaktslitteraturen 1650–1720*, Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet 20, Göteborg 1991, s. 297 f., passim.

I anslutning till Hansson beskriver Neumann i en intresseväckande uppsats hur föreställningen om ett förtroligt samtal där »tunga« och »hjärta« är ett, under 1700-talet kommer att överföras från den religiösa sfären, där den utgjort den bärande föreställningen bakom bönepraktiken, dels till den intima och sympatiske vännen, dels till naturen, för att till slut komma att stå som modell för relationen mellan författare och läsare, se Birgit Neumann, »Om förtroliga samtal – med den gudomlige Vännen, med vänner utanför 'stora världen' samt med läsaren som vän«, i Valborg Lindgärde & Elisabeth Mansén, utg., *Ljuva möten och ömma samtal. Om kärlek och vänskap på 1700-talet*, Litteratur – Teater – Film – Nya Serien 20, Stockholm 1999, s. 163–96.

- 24 Retoriken känner självfallet sedan gammalt till även hur bristen på ord kan göras retoriskt verkningfull, så t.ex. i en metakommunikativ figur som aposiopesen, där talaren signalerar sin oförmåga att i ord uttrycka vad han eller hon har på hjärtat (företrädesvis när han eller hon övermannas av starka känslor). Men vid bruket av sådana figurer är det ur retorikens synvinkel viktigt att åhöraren i möjligaste mån är införstådd med precis vad som inte kan komma till uttryck. Varje tvekan om vilken den mening som hålls tillbaka egentligen är, försvagar dess persuasiva effekt.
- 25 Sitt tydligaste uttryck får denna produktionsmodell i den s.k. *partes*-läran som framställer arbetsgången från ursprungligt koncept till färdigt språkligt uttryck som en metodisk progression från steg till steg. Att denna modell naturligtvis erbjuder en schematisk skiss, snarare än en faktisk bild av själva arbetsprocessen, har framhållits av Stina Hansson (Hansson 2000, s. 36), men det hindrar inte att det finns anledning att understryka den principiella betydelsen av denna syn på den retoriska processen. Jfr Till 2004, s. 72.
- 26 Se Timothy Clark, *The Theory of Inspiration. Composition as a Crisis of Subjectivity in Romantic and Post-Romantic writing*, Manchester & New York 1997, särsk. s. 61–91; Abrams 1971, s. 198–213.
- 27 Se t.ex. Gabriele Kalmbach, *Der Dialog im Spannungsfeld von Schriftlichkeit und Mündlichkeit*, Communicatio. Studien zur europäischen Literatur- und Kulturgeschichte 11 (urspr. diss. Köln 1992), Tübingen 1996, s. 101; Niklas Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt a. M. 1996 [1982], s. 157; Niklas Luhmann, *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, 6. Ausg., Frankfurt a.M. 1996 [1984], s. 207.
- 28 Utz Maas, »'Die Schrift ist ein Zeichen für das, was in dem Gesprochenen ist'. Zur Frühgeschichte der sprachwissenschaftlichen Schriftauffassung: das aristotelische und nacharistotelische (phonographische) Schriftverständnis«, *Kodikas/ Code. Ars Semiotica. An International Journal of Semiotics*, 9, 1986, s. 247–92, här: s. 262; Eugen Bader, *Rede-Rhetorik, Schreib-Rhetorik, Konversationsrhetorik. Eine historisch-systematische Analyse*, ScriptOralia 69 (urspr. diss. Freiburg/Br. 1993), Tübingen 1994, s. 36 ff.
- 29 Heinrich Bosse, »Der Autor als abwesender Redner«, i Paul Goetsch, Hrsg., *Lesen und Schreiben im 17. und 18. Jahrhundert. Studien zu ihrer Bewertung in Deutschland, England, Frankreich*, ScriptOralia 65, Tübingen 1994, s. 277–290, här: s. 278.
- 30 Se Peter Weiss, *Ordnung i bruket, skäl till vanan. Orthographische Grundpositionen bei schwedischen Grammatikern des 18. Jahrhunderts*, Linguistica septentrionalia 1 (urspr. diss. Greifswald 1997), Saarbrücken 1999; Otto Fischer, »'Hwad örat hörer, bör

ock ögat se' Om det svenska 1700-talets ortografidiskussion», *OEI* 9–10, 2002, s. 108–113.

31 Jfr Luhmann 1996 [1984], s. 223 f.

32 Jfr Luhmann 1996 [1982], s. 153; Luhmann 1996 [1984], s. 207.

33 Jfr Koschorke 1999, s. 183.

34 Jfr Klaus Laermann, »Schrift als Gegenstand der Kritik«, *Merkur* 44, 1990, s. 120–134, här: s. 127.

Symbolen och den retoriska repertoarens gränser

- 38 Romantikens diskussioner av förhållandet mellan allegori och symbol har behandlats flitigt i forskningen, liksom romantikens förhållande till retoriken överlag. Den allmänna tendensen hos romantikens teoretiker brukar vara att allegorin och retoriken avfärdas, men det har alltmer poängterats att retoriken trots sin försvagade position levde kvar i utbildning och praktik under romantiken och långt därefter.¹ Den romantiska symbolen måste samexistera med allegorin – och hela det retoriska trop-systemet – och i praktiken lär det inte ha ställt till problem.² I teorin, däremot, var strävan snarare att hålla symbolen klart åtskild från de retoriska verkningsmedlen. När väl symbolen utvecklats och definierats i början av 1800-talet hade den retoriska repertoaren – varmed jag främst avser de argumentativa och strukturerande tekniker samt stilmedel som kodifierats inom retoriken – utvidgats med en kraftfull teknik, men symbolen tycks inte ha infogats bland de retoriska troperna och figurerna. Att så inte skedde är förstås naturligt av flera skäl, inte minst med tanke på att teoribildningen kring symbolen bar med sig ett avståndstagande från retorikens förenklade uppdelning mellan tanke och uttryck, föremål och formulering, *res* och *verbum*. Om retorikens pedagogiska definition förutsatte möjligheten att avgränsa innehåll från form, var en romantisk drivkraft snarare att sammansmälta sådana dikotomier. Man får förmoda att det hade uppfattats som en nedvärdering av symbolen att diskutera den som en del av retorikens *elocutio*, det vill säga som enbart *verbum*. Också andra kriterier gör symbolen svår eller omöjlig att gripa med retorikens verktyg, men de är värda ett övervägande. Väl medveten om utelämnanden och risken för förenklingar skall jag försöka hålla fast vid några enkla aspekter av relationen mellan symbol eller symbolik och den retoriska repertoaren.³

Man skulle också kunna fråga sig varför inte retorikens tropssystem i högre grad utvidgades med tekniker av symbolens typ långt före roman-

tiken. Vi vet att kyrkofäderna tidigt definierade allegorin på ett helt annat sätt inom hermeneutiken än vad som gjordes inom retoriken. Den Heliga Skrift tolkades efter den lära som utarbetats av bl.a. Origines och Augustinus och innebar en rangordning av textens betydelser. Den första nivån är *sensus litteralis* (*historicus*), ordens egentliga och konkreta innebörd. Där skildras faktiska historiska begivenheter. Bakom ordens slöja kan urskiljas en *sensus spiritualis*, bildliga innebörder i tre nivåer. *Sensus allegoricus* är det plan på vilket händelserna i Gamla Testamentet prefigureerar och uppfylls av skeenden i Nya – detta kallas också den typologiska innebörden. *Sensus moralis* ger anvisningar om hur människan bör handla. Det är den praktiskt undervisande mening som kan vinnas. *Sensus mysticus* (*anagogicus*) ger kunskap om de yttersta tingen och den högre teologin.⁴

Det viktiga här är den typologiska eller allegoriska nivån, som alltså på en väsentlig punkt skiljer sig från 'profan' allegori. I stället för retorikens system där ord refererar till ting, kunde Augustinus tala om allegori i Bibeln där händelse refererar till ting: *allegoria in factis* till skillnad från den vanliga retoriska *allegoria in verbis*. Den exegetiska, typologiska allegorin består inte av ord som används i överförd bemärkelse enligt retorikens tropsystem, utan av händelser och ting som förmedlar en allegorisk innebörd – eller symbolisk, som det ofta kallas. En fundamental skillnad mellan retorisk allegori och symbol i romantisk bemärkelse är att allegorins tecken är substitutivt, består av ord som används i 'fel' bemärkelse: som måste 'översättas' och ersättas med de ord som egentligen avses.⁵ Symbolens tecken är däremot inte substitutivt utan finns kvar samtidigt som det refererar vidare, och så är också den exegetiska allegorins tecken beskaffat: tecknet existerar i de fallen analogt med referenten. Augustinus' exempel är Abrahams två söner som betecknar de två testamentena – tecken som alltså inte uppger sin fakticitet när de tolkas. I retoriken är alltså utgångspunkten att tecknets signifiant betecknar, medan exegetiken tar utgångspunkt i tecknets signifié: retorikens tecken är *ordet*, exegetikens tecken är *företeelsen* som ordet betecknar. Augustinus introducerar denna form av allegori med en diskussion av troper och han kallar denna konkreta, analoga allegori för *aenigma*.⁶ Som Armand Strubel påvisat tar den anglosaxiske teologen Beda Venerabilis omkring år 700 upp Augustinus' definitioner i sin *De Schematibus et Tropis*, där den exegetiska allegorin behandlas bland troperna.⁷ Behandlingen av inte symbolen men väl 'symbolik' och analog referens var förberedd hos Augustinus men hos Beda presenteras dessutom det hela i en mycket basal retorisk framställning, kalkerad på Donatus' elementära *Ars maior*. Det märkliga är snarast

att Bedas manöver inte blev den dominerande metoden utan representerar undantaget. Att gränserna mellan profant och religiöst, retorik och hermeneutik, kunde upprätthållas så strikt ter sig särskilt märkligt med tanke på alla de undersökningar av Bibelns retoriska figurer som kom till under renässansen.⁸ Det finns också gott om exempel på referentialitet som ligger nära symbolik i den litterära praktiken genom tiderna: ett av de mer påfallande exemplen är de fyra karaktärer i Shakespeares *Hamlet* som alla mist sin far och speglar varandra och därmed dramats problematik på olika sätt. Även om sådant finns i den litterära praktiken, verkar det inte infogas i den retoriska teorin.

Om man skall formulera det naivt, är således frågan varför inte symbolik av den exegetiska allegorins slag blev en naturlig del i det retoriska tropsystemet före romantiken. Nästa fråga är varför inte symbolen blev en naturlig del i det retoriska tropsystemet efter romantiken, när den väl etablerats som estetiskt verkningsmedel. Frågorna är motiverade inte minst eftersom de kan visa på ett annat sätt att uppfatta symbol och symbolik än vi är vana vid. I moderna handböcker relateras gärna symbolen till metafor och allegori,⁹ och Beda införde som vi sett i Augustinus' efterföljd detta slags referens i sin diskussion av troperna. Detta är ett sätt att föra symbolen till retorikens *elocutio* som faller sig naturligt för oss, men utifrån det retoriska tänkesättet tycks symbolen och den symboliska referensen snarare ha pockat på att förstås utifrån andra kategoriseringsprinciper – också hos romantikerna. Jag skall precisera detta genom att först diskutera några aspekter av romantikernas symboldiskussion och därefter presentera ett exempel på hur den retoriska apparaten utvidgades med en figur som i det väsentliga motsvarar den romantiska symbolen redan på 1300-talet. Detta tidiga exempel klargör principer som jag sedan skall visa på i romantikens behandling av symbolen. I denna linje definierar man hellre symbolen som ett argument än ett stilmedel. Kategoriseringsprincipen kan verka förvånande, men jag tror att den är viktig för förståelsen av den romantiska symbolens framväxt. Den är också kongenial med symbolens etymologi och av vikt för förhållandet mellan ordkonst och bildkonst, varför jag mot slutet kort kommer att behandla dessa ting.

Några definitioner


Symbolens definitioner är många och skiftande också bland romantikens tänkare, men det mesta kan summeras med Goethes polarisering av allegori och symbol:

De på detta [symboliska] sätt framställda föremålen tycks stå helt i egen rätt och betecknar ändå i djupaste bemärkelse, på grund av det ideala som alltid för med sig det allmänna. Om det symboliska utpekar något utöver själva framställningen, så sker det alltid på ett indirekt sätt.

[...]

Nu finns det också konstverk som briljerar med förstånd, kvickhet och galanteri, och hit räknar vi alla allegoriska. Av dessa kan man åtminstone vänta det goda, att de också förstör intresset för själva framställningen och driver anden tillbaka till sig själv och drar undan från dess åsyn det som verkligen är framställt. Det allegoriska skiljer sig från det symboliska därigenom att det betecknar direkt, medan det symboliska betecknar indirekt.¹⁰

41

Mats Malm  Symbolen och den retoriska repertoarens gränser

För den fortsatta diskussionen vill jag främst framhäva följande aspekter i citatet:

- Det faktum att tropläran alltid utgår från paret *res-verbum* gör det praktiskt taget omöjligt att definiera symbolen med den retoriska begreppsapparaten, eftersom symbolens betecknande led är faktiskt och inte förflyktigas så snart det pekat ut det betecknade. Retoriken förutsätter en 'egentlig' beteckning för saken, *nomen proprium*, och en 'oegentlig', *nomen improprium* – säger man 'lejonet' och avser ett lejon är det en egentlig beteckning, säger man 'lejonet' och avser Akilles är det en oegentlig beteckning. Retoriken laborerar alltså egentligen inte med mellanled, även om givetvis vitsen med tropen är att bildledet 'färgar' sakledet semantiskt. Tropens bildled är därmed *substitutivt* och signalerar (åtminstone teoretiskt sett) att det skall översättas för att sedan kunna avfärdas från den mimetiska nivån – när vi insett att det är Akilles som avses vet vi att det inte finns något lejon i närheten. Symbolen däremot är inte substitutiv utan *analog*: bildledet är faktiskt på det mimetiska planet och finns kvar samtidigt som det refererar.
- I konsekvens med detta laborerar retoriken med en direkt översättlighet som innebär att tropens referent kan formuleras entydigt och rationellt, medan symbolens referens hellre definieras som vag och intuitiv. Inom retoriken är detta dels en pedagogisk förenkling, dels ett normerande krav på klarhet i framställningen – som inte hindrar den som vill att utnyttja *obscuritas*. Å andra sidan beskrivs inte alltid symbolens referens som oöversättlig.
- Tropen refererar *direkt* – det är referensen som är dess utgångspunkt – medan symbolen refererar *indirekt* – företeelsen finns i sig själv och refererar dessutom, sekundärt. Det gör att det är svårt att definiera vad

som är ett symboliskt tecken, medan det (i teorin) alltid är lätt och dessutom nödvändigt att definiera en trop.

- Till detta kan läggas att Goethe på annat håll talar om allegorin som rationell och diskursiv, medan symbolen blir intuitiv och komprimerad.¹¹

Några definitionssvårigheter

Trots de fundamentala skillnaderna mellan retorikens troper och symbolen, finns ändå en hel del som gör att åtminstone vissa troper (med allegorin definierad som en trop där inte bara ett ord utan en hel utsaga skiftat innebörd¹²) och symbolen kan diskuteras utifrån samma förutsättningar. Allegorin och symbolen definieras båda som en relation där det allmänna fångas i det enskilda, och om skillnaden beskrivs som att allegorin börjar i det universella och finner en bild för det i det enskilda medan symbolen börjar i det enskilda och låter det spegla det universella (återigen med Goethe),¹³ får skillnaden snarast sökas i författarintentionen eller verkgenesen. Goethes ovan citerade distinktion förefaller kanske klar, men den direkt föregående meningen ger vid handen att skillnaden utgörs av en viss *känsla*: de skildrade föremålen bestäms »genom en djup känsla, som då den är ren och naturlig sammanfaller med de högsta och bästa föremål, och därmed gör dem symboliska.«¹⁴ Och återigen står vi utan klara medel att skilja symbolen från allegorin. Symbolen skall vara intransitiv, den omfattar i första hand sig själv och är inte instrumentell som tropen, vilken refererar direkt vidare.

Praktiken visar att det kan vara svårt att skilja allegori från symbol inte bara därför att allegorins referens är besvärlig eller omöjlig att avgränsa entydigt, utan också därför att den som vill tala om en konkret symbol faktiskt behöver försöka definiera dess referens. Men jämför man med troper som metaforen är de på ett sätt mer lika symbolen än allegorin: de utgör tecken på ord- eller företeelsenivå, det vill säga omfattande ett eller få ord, medan allegorin är på tankenivå, omfattande en längre narrativ utsaga eller sekvens av händelser.¹⁵ Symbolen (till skillnad från Augustinus' exempel på *allegoria in factis*) kommer i detta avseende alltså närmare metaforen – de båda beskrivs gärna som icke-diskursiva i motsats till allegorin.¹⁶

Augustinus och Beda sorterar in den bibliska allegorin bland troperna, och det lär egentligen inte finnas någon situation där det är helt enkelt att skilja symbolen från troperna – vilket snarast skulle göra det lättare att foga in den bland dem. Ändå finns det en helt annan metod att närma sig problemet. Symboliken talar till en annan kategoriseringsprincip inom det retoriska systemet.

En 1300-talsdefinition av symbol?

Det kan tänkas att det före 1800 gjordes fler försök att utvidga retorikens tropsystem med sådana tekniker man funnit inom bibelhermeneutiken, men det finns inga påtagliga exempel på sådana tekniker som fått allmänt genomslag och bestått en definition. Vad jag skulle vilja rikta uppmärksamheten på är ett försök i den riktningen som gjordes på 1300-talet. Försöket företogs i en traktat som inte skulle få några efterföljare alls, en återvändsgränd i europeisk poetik men en mycket anmärkningsvärd sådan. Denna traktat är en tillämpning av Aristoteles' *Poetik* så som den förmedlats genom den arabiska traditionen och den skrevs dessutom av en svensk författare. Och den exemplifierar värtaligt ett seriöst försök att introducera hermeneutisk allegori, närmast romantisk symbolik, i det retoriska systemet. Dess inflytande blev obefintligt, men själva metoden att kategorisera den stilistiska företeelsen är mycket belysande. Den illustrerar nämligen en grundläggande hållning till olika sorters tecken som tar sin utgångspunkt i det retoriska paradigmet och tycks ligga till grund också för romantikernas utvecklande av symbolen. Det verkar möjligt att urskilja en kontinuitet, men inte så mycket på den stilistiska nivån som på den innehållsliga.

Magister Mathias av Linköping, mest känd som den heliga Birgittas lärofader, studerade vid början av 1300-talet i Paris och mötte där Aristoteles' *Poetik* och *Retorik*, vilka han omsatte i de egna verken *Poetria* och *Testa Nucis*. *Poetiken* hade översatts från grekiska till syriska på 900-talet, och därifrån till arabiska. Denna text använde Averroës då han 1176 förfärdigade sin kommentar till Aristoteles' *Poetik*. Averroës' kommentar, med exempel från arabisk diktning, översattes 1256 till latin av Hermanus Alemannus. I denna version introducerades Aristoteles' *Poetik* för det lärda Europa.¹⁷ En översättning till latin av Aristoteles' *Poetik* direkt från grekiskt original gjordes av William av Moerbeke 1278, men denna fick aldrig någon spridning.¹⁸ Mathias' traktater utgavs 1996 av Birger Bergh, och jag har i en tidigare artikel diskuterat den transformation av *mimesis* som sker hos Mathias. I den arabiska traditionen och hos Mathias har Aristoteles' *mimesis* transformerats till det åskådliggörande som kallas *representacio* och närmast motsvarar den retoriska figuren *evidentia*. Denna transformation har betydande konsekvenser. Eftersom poesin ses som ett sätt att förmedla sanningar har all fiktion uteslutits och det enda som finns kvar är åskådliggörandets tekniker att måla upp saker på ett övertygande och överväldigande sätt. Den *mythos* som hos Aristoteles var poesins essens utrangeras, och fiktionen smälts ned i metaforen: att säga »lejonet«

när man menar »Akilles« är så mycket lögn som poesin tillåts rymma.¹⁹

Mathias' poetik handlar främst om att åstadkomma trovärdighet, och sedan han behandlat den poetiska representationens natur och sätt övergår han till att behandla övertygandets metoder angående vad som representeras (§ 63). Bland de saker som måste tillgodoses är *consideracio*:

Consideracio är ingenting annat än framvisandet av oklara/tveksamma ting: inte genom rationella argument eller övertalande (för sådant är inte poetens sak) utan genom åskådliggöranden som gjorts så säkert och naturtroget att man inte tror att saken kan vara påhittad. Detta sker när företeelser som inte alls eller bara något är relevanta för påståendet införs som ett slags tecken på att något hänt. Så är det med Johannes' ord om de fem brödens mirakel: »Där fanns mycket gräs på platsen« och så vidare.²⁰

Det handlar som synes om Johannesevangeliets berättelse om hur Jesus utspisade 5000 människor med två fiskar och fem bröd. Denna otroliga historia görs enligt Mathias mer sannolik genom utsagan om det ymniga gräset på platsen. Gräset existerar på den mimetiska nivån men är samtidigt ett tecken för ymnighet, refererande till utspisningen. Det stärker utsagan inte på ett logiskt men på ett semiotiskt plan – genom sin bildliga, universella om man så vill, innebörd av fysisk och andlig ymnighet. Mathias preciserar inte innebörden av detta konkreta tecken men lär tolka den i ljuset av bibelställets fortsättning: »Jesus svarade: 'Jag är livets bröd. Den som kommer till mig skall aldrig hungra, och den som tror på mig skall aldrig någonsin törsta.'« (Joh. 6.35)

Consideracio är Averroës' och därmed Mathias' variant av Aristoteles' *opsis*: 'scenisk framställning'.²¹ Tonvikten ligger helt på att framställningen skall vara övertygande, vilket här inte sker genom argument eller övertalning utan genom ett uppmålande som är övertygande naturtroget och övertygar både om sitt och referentens fakticitet. Tekniken liknar bevisföringen med argument och andra belägg – och följs hos Mathias av en genomgång av klassiska sök-*loci* (vem, vad, var, med hjälp av vad, varför, hur, när). Men det förekommer i en poetik och ses inte som rationellt argumentativt utan »imaginärt«. Den grundläggande skillnaden hos Mathias är att retoriken anses övertyga med rationella medel, men poesin med hjälp av åskådliggörandet – och det är inte helt främmande för senare teorier om poesin. En aspekt av den romantiska symbolikens framväxt som inte skall underskattas är Kants betoning av *hypotyposis*, en synonym till åskådliggörandet *evidentia* direkt hämtad från klassisk retorik men, givetvis, omformad efter det sena 1700-talets behov.²²

Men utgångspunkten för Mathias' definition är just den retoriska argumentationens bevisföring. Det *signum* (*semeion, indicium, vestigium*) Quintilianus nämner i *Institutiones Oratoriae* är ett förmimbart tecken som belägger ett sakförhållande, så som till exempel blod belägger att ett dråp ägt rum.²³ Det är ett tecken *på* att något hänt snarare än ett tecken *för* något, men det viktiga är att det är ett tecken som stödjer framställningen. Detta tycks Mathias ta fasta på, och därmed kan han introducera (*inter*)*signum* i poetiken. Tecknet är konkret, äger fakticitet på den mime-tiska nivån. Referensen är vag, men tydlig: det handlar om förhållandet mellan fysisk och andlig hunger och ymnighet. Det rika gräset både är sig självt och refererar vidare, utan att gå utöver sin egen innebörd. Tecknet uppges också vara indirekt, så till vida att det bara är delvis relevant för utsagan. Hade det varit en metafor med samma referens hade den varit helt relevant och man hade varit tvungen att tolka den, ersätta den med sin referent eftersom metaforens tecken är substitutivt. I Mathias' formulering ingår också att tecknet fungerar »inte genom argument eller övertalning»: det fungerar som symbolen intuitivt i stället för rationellt. Det stämmer med de kriterier för symbolen som kunde läsas i Goethe-citaten, och därtill äger det en form av semantisk överdeterminering som också ofta nämns när symbolen jämförs med allegorin.

Det finns naturligtvis fler kriterier man kunde ta upp, och det är lätt gjort att hävda att Mathias *intersignum* inte är en äkta symbol. Men det är ett mycket talande försök att utvidga den retoriska repertoaren med litterära former ur den hermeneutiska tolkningsapparaten. Det ligger nära argument och bevis, och mycket nära Quintilianus' *signum*. De främsta skillnaderna är kontexten där det tas upp och exemplens art. Hos Mathias handlar det entydigt om litterär framställning; inte så att han ifrågasätter evangeliets sanningshalt, men så att han diskuterar just poesi. De skillnaderna är centrala, och det skall framhållas igen att åskådliggörandet, *representacio*, är det Mathias ser som poesins essens. Det motsvarar den klassiska retoriska figuren *evidentia* – och Mathias' *intersignum* är just ett exempel på vad sådana *representaciones* lämpligen får åskådliggöra. Det är direkt underställt den poetiska verksamheten, inte den retoriska. Och det är ju en poetik, inte en retorik, Mathias skriver.

När Mathias införlivar det som ligger så nära symbolen i det retoriska systemet, är det alltså inte till troperna han för det, inte till *elocutio*, utan till *inventio*. Därmed behandlas symbolismen inte som ett stilmedel utan som en argumentativ teknik: inte på ordnivå utan på saknivå. Detta är talande, och illustrerar som vi skall se en synbarligen allmän mekanism.

Utanför tropsystemet

I stället för retorikens system där ord refererar till ting (*verbum-res*) konstaterade Augustinus att i Bibeln kan händelser eller ting referera till ting (*facta-res; res-res*): detta är den välkända typologiska allegorin. Tecknet är konkret, faktiskt på framställningens nivå och därmed är referensen analog: både tecken och referent finns där samtidigt, medan till exempel en metafors tecken definitionsmässigt är substitutivt. Det är en definition som faller helt utanför retorikens tropsystem, men det är just detta slags referens som ligger till grund för romantikens symbol, och denna definition av referensen fanns definierad inom hermeneutiken men föll utanför det retoriska tropsystemets begreppsapparat.

Det kan alltså förvåna att retoriken inte utvidgade referenssystemet till att omfatta analog referens. Men att konkreta tecken föll utanför tropsystemets begreppsapparat betyder inte mer än att de föll utanför det begreppssystemet retoriken använde för att definiera troper och andra tekniker på den språkliga nivån, *elocutio*. I själva verket framhåller retoriken det konkreta tecknet ganska kraftigt, men det sker på den innehållsliga nivån, *inventio*. Det är precis den manöver Mathias tar sig för i citatet ovan, och det är i själva verket så *exempla* fungerar.

Retorikens *exemplum* är i mycket hög grad en teknik som baseras på analog referens. När retorikern hämtar ett *exemplum* för att visa på ett föredöme, avskräcka eller helt enkelt befästa precedensfall, är det oftast en person ur historia eller myt som används. Det är oväsentligt om exemplet är verkligt-historiskt eller påhittat: det är faktiskt på sin mimetiska nivå. Och det ställs fram som en bild för att belysa en given situation. Anförts till exempel Alexander den store som exempel på den generella storheten anförarens tapperhet, så blir han ett tecken för denna abstraktion och samtidigt för den person som diskuteras i sammanhanget. Exemplet sorterar under argumenten och diskuteras därför under *inventio*, inte *elocutio*, men erbjuder en analog referentialitet. I rent litterära texter fungerar det ofta som ett slags enkel symbolik, till exempel i tidiga romaner där nya gestalter som introduceras i inskott kan spegla hjälten på ett positivt eller negativt sätt. Kanske skulle en samtida retoriker ha definierat de faderlösa som omger Hamlet som *exempla* – det enda hindret vore att de är inskrivna i fiktionen från början och därmed inte är så entydiga som hävdvunna *exempla*.

Detta blir också tydligt när teoretikerna diskuterar symbolen. När Schelling resonerar kring hur den allegoriska bilden *betecknar* men den symboliska *är*, tar han följande exempel:

Så *betyder* den heliga Magdalena inte bara ånger, utan är själv levande ånger. Så är bilden av heliga Cecilia, musikens skyddshelgon, inte en allegorisk utan en symbolisk bild eftersom den existerar oberoende av sin betydelse, men utan att förlora sin betydelse. Så också bilden av Kristus, eftersom den åskådligt gestaltar hela identiteten mellan den gudomliga och den mänskliga naturen.²⁴

I klassisk terminologi är givetvis Maria Magdalena ett lysande *exemplum* om det är ånger/botgöring som är ämnet. Som tecken existerar hon samtidigt som hon betecknar, vilket gör det möjligt för Schelling att definiera henne som symbol (notera samtidigt hur entydigt denna symbols referens preciseras). Allegorisk konst är förstås sådan som framställer allegoriska figurer vilka uppenbart betecknar något annat och själva saknar fakticitet. Men, betonar Schelling, målningar med historiska motiv är symboliska av det skälet att historien själv är en form av det symboliska.²⁵ Historien består av konkreta, faktiska tecken för de mest skilda universella sanningar, och är således symbolisk. Symbolisk blir också representationen av historiens *exempla*.

Till detta kommer att man i retorikens diskussioner av *exempla* sällan finner behov av att definiera deras referens särskilt exakt: vagheten i definitionen ligger också närmare symbolen. Ändå kommer symbolen knappast att diskuteras under retorikens *exemplum* heller, men det tycks vara här den har närmast släktskap.

Skall man däremot ta hänsyn till att symbolen bör ses som mindre diskursiv än allegorin, är det en annan typ av bevis i argumentationsdelen av *inventio* som kommer närmast. Det är då vi kommer till den retoriska argumentationens *signum*, *semeion*, *indicium* eller *vestigium*: fysiska företeelser som utgör bevis på ett sakförhållande: det som Mathias omvandlade till en poetisk teknik och kallade *intersignum*.²⁶

Båda dessa arter av referentialitet faller alltså under avdelningen bevisföring och argumentation, och därmed når de aldrig den del av retoriken som främst angår poetiken, *elocutio*. Därmed kan man säga att de avgränsas från den konstfulla framställningen, men definitionsmässigt ligger de mycket nära den symbol som efterhand skall komma att preciseras.

Tidig »symbolik«

Därmed är vi tillbaka vid ursprunget till ordet 'symbol', som förekommer ofta genom historien innan det blir en romantisk-estetisk företeelse. Fram till 1790 och Kant används ordet synonymt med ord som allegori,

hieroglyf, siffra, emblem eller matematiska symboler.²⁷ Dess primära innebörd är enligt Oxfords grekiska lexikon en hälft av ett mynt, brutet itu för att befästa ett avtal eller liknande, ett slags garanti eller bevis.²⁸ Aristoteles använder i *De interpretatione* ordet i betydelsen 'tecken' utan figurativ dimension. För honom är ett talat ord ett *symbolon* för företeelsen och det skrivna ordet ett *symbolon* för det talade ordet.²⁹ Ordet dyker upp i många sammanhang, och inte minst i renässanshumanismens vurm för hieroglyfik och emblemantik: här används det främst om bilder som betecknar. På svensk botten diskuterades saken i en dissertation 1672: *Dissertatio de Symbolis*, försvarad av Simon Isogæus och med Clas Arrhenius (Örnhielm) som preses.³⁰ Där konstateras att symbol är ett *indicium*, tecken för ett fördolt ting, och så till vida kan hieroglyfer, emblem, parabler, *aenigmata* och *apologi* samlas under den övergripande beteckningen symbol (Cap. I § II). I samma linje definieras symbolen som ett dunkelt medel till lärdom och förmåga att skilja sant från falskt, »ett tecken som symboliskt antyder och figurerar något«.³¹

Orden som används är *indicium* och *signum*: sådana termer som vi sett förekomma i retorikens diskussioner av bevis (och återigen verkar tecken *på* att något förhåller sig på ett visst sätt bli liktydigt med tecken *för* något). Frågan blir då om symbolen definieras som ett konkret, naturligt tecken eller som ett substitutivt, arbiträrt tecken. Resonemanget är inte helt tydligt, för underavdelningarna hieroglyf och emblem utgör bilder och är i den meningen konkreta tecken, medan parabel och *aenigma* verkar kunna tolkas som framställningar i ord, det vill säga i första hand substitutiva, arbiträra tecken. Även om definitionen inte är glasklar, går det att urskilja hur symbolen primärt uppfattas genom att se på de konkreta exempel som ges. I Cap. I § I anges som översättning »Wartekn« och ges betydelsen av ringar och mynt som beseglar överenskommelser, just den ursprungliga betydelse som återfinns i Oxfords grekiska lexikon. Men sedan blir exemplen egyptiska hieroglyfer och skytiska symboler i form av bland annat djur som använts i stället för bokstäver (*pro literis*). Inte förvånande hänvisas till Olaus Magnus, som framhållit att man i Norden på egyptiernas vis »använde bilder av djur i stället för bokstäver«.³² Exemplet handlar förvisso om ideografiska alfabeten, motsvarigheter till bokstäverna, men ideografiska alfabeten ger just en form av naturliga tecken som anses förmedla eller förborga vidare innebörder. I Cap. II. § III talas om »parabolis, symbolis & allegoricis figuris«. Parabel antyder en framställning i ord, men allegoriska figurer förefaller precisera 'symbol' som just naturligt tecken.

Definitionen blir alltså inte entydig, men exemplen framhåller konkreta

tecken. Det allra tydligaste exemplet är förmodligen ändå det som också visar hur nära knuten symboliken är till den exegetiska och hermeneutiska sfären: i förordets sista rad riktas en bön om välgång till Gud, »som bevärdigat Dig att visa Dig för människorna i duvans symbol«. ³³ Detta exempel definierar ideogrammens bokstavsfunktion som sekundär: här rör det sig verkligen om ett konkret, naturligt tecken som refererar vidare utan att förlora sin egen fakticitet.

Tendensen är att man med »symbol« avser ett naturligt tecken: en äkta avbildning av något faktiskt som också refererar vidare, förborgar någon hemlighet. ³⁴ Varje bild är ett språk *in rebus*, medan texten är ett språk *in verbis* för att låna en formulering ur emblematiken. ³⁵ Det är inte anmärkningsvärt med tanke på att symbolen som romantiken definierar den är ett konkret tecken, men i detta sammanhang är det viktigt just därför att det med automatik för den, inte till troper och *elocutio*, utan till bevisföring och *inventio*. Det är den gemensamma nämnaren mellan konkreta företeelser, bilder av företeelser, och ideografiska alfabeten. De är faktiska eller avbildar faktiska företeelser: är aldrig arbiträra tecken som kan infogas i ett tropsystem.

Symbolik och bildkonst

På likartat sätt förhåller det sig med bildkonstens representation, vilket förstås är förklaringen till att det brukar falla sig naturligare att tala om symboler i äldre bildkonst än i äldre litteratur. I bakgrunden till bland annat Lessings inflytelserika överväganden om förhållandet mellan poesi och bildkonst ligger en strävan mot det naturliga tecknet: bildens representation måste vara naturliga, avbildande tecken, medan poesin arbetar med arbiträra, godtyckliga tecken – utom i undantagsfall som onomatopoeiska efterliknanden. ³⁶ Det är knappast märkligt att sådana överväganden kom att ligga till grund för romantikens lansering av symbolen, för medan konkreta tecken och symbolisk referens inte rymdes i tropsystemet, var det utgångspunkten för bildkonsten. Det går inte att åstadkomma en metafor i en målning: denna truism är av fundamental betydelse. Allegoriska målningar avviker från allegoriska texter genom att tecknet bevisligen finns på »den mimetiska nivån«: är fru Fortuna avmålad så är hon med i innehållet. Så kan även genomförd litterär allegori fungera, men det vanliga är att allegoriska inslag förekommer i en framställning som inte är allegorisk i sin helhet. Bildkonsten kan inte på litteraturens sätt åstadkomma allegoriska eller metaforiska enskildheter. Det retoriska grundantagandet är alltid att tropen är substitutiv och signalerar att den skall upphävas.

Det närmaste bildkonsten kommer en metafor är kanske ett sådant exempel som knähunden som brukar finnas med i nederländska 1600-talsmålningar av äkta par, och som representerar troheten; van Eycks *Arnolfinis bröllop* lär vara det mest välkända exemplet. Hunden är ditmålad bara på grund av sin referens, men den går ändå inte att avfärda, den är inte substitutiv utan både är och betecknar. Dess innebörd är förvisso mycket entydig, men denna form av analog referens är given i bildkonsten genom själva mediets grundförutsättningar. På grund av språkets grundförutsättningar ryms inte den formen av symbolik i retorikens tropsystem. Söker bildkonsten rekonstruera ordkonstens metafor blir resultatet (mer eller mindre) en symbol – och i sinom tid kan ordkonsten söka rekonstruera bildkonstens symbol vilket leder till något helt annat än metaforer.

Utifrån de förutsättningarna förefaller symbolen också diskuteras i samband med hieroglyfik och emblematik under renässansen. När man talar om symboler i en mening som liknar romantikens är det utifrån hieroglyfernas och emblemens *bilder*, vilka utgör naturliga tecken, inte arbiträra. De kan alltså inte vara substitutiva utan finns och refererar samtidigt.



Inom det retoriska tropsystemet är utgångspunkten att tropens tecken är *substitutivt*: fiktivt på den mimetiska nivån, så att det måste *ersättas* med referenten för att sammanhanget skall bli begripligt. Symbolens referenssystem är helt annorlunda: grundläggande för symbolen är att dess tecken är *analogt*: faktiskt på den mimetiska nivån så att tecken och referent existerar samtidigt. Den mest välkända metoden att hantera symbolisk referens lär vara den som Augustinus formulerade: att utvidga retorikens *allegoria in verbis* med en exegetisk *allegoria in factis* eller *rebus*. Därmed förs den symboliska referensen in i retorikens tropsystem, och detta förhållningssätt ligger i linje med jämförelser mellan metafor och symbol som de brukar göras i modern tid. Emellertid tycks metoden ha varit svår att använda utan att göra våld på det bärande villkoret i tropsystemet, nämligen att tropens tecken är substitutivt och måste ersättas med referenten. Magister Mathias' 1300-talspoetik får sägas vara ett frapperande tidigt exempel på ansatsen att definiera något mycket snarlikt den romantiska symbolen. Jag har använt den för att visa hur den symboliska referensen *inte* behandlas bland troperna och *elocutio* utan i stället sorteras till bevisföring, *exemplum* och därmed *inventio*. Denna metod att definiera

symbolisk referens som en innehållslig kategori i stället för en stilistisk slår också igenom i romantikens diskussioner av symbolen, och därmed är den ett väsentligt inslag i den romantiska estetikens utveckling.

Denna tecknets 'fakticitet' gör alltså att symbolen och den symboliska referensen är lättare att föra till retorikens *inventio* än till *elocutio*. Också etymologin till ordet 'symbol' leder direkt till bevis, och det är så omtolkningarna, definitionerna och inplaceringarna av symbolen tycks hå fungerat från medeltiden till romantiken. Symbolen blir ett poetiskt verkningsmedel, men håller sig till innehållet snarare än den språkliga utformningen. Dess bevisvärde är på det sättet alltid vagt: om blodet hos Quintilianus bevisar att ett dråp ägt rum, är sambandet mellan blod och dråp betydligt mindre entydigt än referensen 'lejon'-'Akilles' i en traditionell metafor. Detta tycks, naturligt nog, motsvara den linje Päivi Mehtonen tecknar i sin behandling av *obscuritas*, där dunkelhet och intuitiv tolkning låter sig försvara mycket lättare i kristen exegetik och modern estetik än inom konventionell retorik.³⁷

Skillnaden mellan tropernas och symbolens referenssystem är av stor vikt för relationen mellan ord och bild, eftersom metaforen och rena troper är något som bara fungerar i språk: endast språket kan arbeta med substitutiva tecken. Konsekvensen av detta är att parallella men annorlunda estetiska verkningsmedel måste odlas i till exempel bildkonsten, verkningsmedel som kan ha stimulerats av litteraturen men som sedan i sin tur utgör incitament för utveckling av litteraturens stilistiska verkningsmedel. I en undersökning av litteraturens, bildkonstens och estetikens utveckling vill jag tro att perspektivet skulle ha ett betydande förklaringsvärde, men för en sådan undersökning är inte detta platsen.

Noter

- 1 Till de kraftfullare internationella bidragen hör *Rhetorical Traditions and British Romantic Literature*, ed. Don H. Bialostosky and Lawrence D. Needham, Bloomington 1995 och Brian Vickers, *In Defence of Rhetoric*, Oxford 1988.
- 2 Men det kunde bli mycket intressanta resultat när teori skulle omsättas i praktik, som Otto Fischer visat hos P.D.A. Atterbom (Otto Fischer, *Tecknets tragedi. Symbol och allegori i Atterboms sagospel Lycksalighetens ö*, Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet 36, diss. Uppsala 1998).
- 3 För utförligare resonemang om romantikens ansatser kring allegori och symbol hänvisar jag därför till Fischer 1998 och till Bengt Algot Sørensen, *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*, Kopenhagen 1963, samt till i dessa verk anförd litteratur. I allra första hand bör emellertid hänvisas till Tzvetan Todorovs *Theories of the Symbol* [1977], transl. Catherine Porter,

Oxford 1982, varifrån en del av exemplen här hämtats. Todorovs ämne är snarast all bildlig referentialitet och han har inte tecknets fakticitet som grund för sitt urval, men behandlar också romantikens symbolteori s. 147–221.

- 4 Ett utbrett exempel är ordet Jerusalem: historiskt/bokstavligt är det en stad, allegoriskt/typologiskt är det Kyrkan. Tropologiskt/moraliskt är det den troendes själ och anagogiskt/mystiskt är det den himmelska gudsstaten.
- 5 Allegori och metafor är kanske de troper som mest entydigt stämmer med definitionen att det rätta ordet byts mot »fel«. En invändning mot tropsystemets substitutivitet kunde vara att en synekdoke som 'kölar' för 'skepp' inte är substitutiv eftersom kölarna faktiskt finns, även om det är skepp som åsyftas. Men också här innebär tropsystemets tanke att ordet 'kölar' måste tas bort och ersättas med 'skepp'. Om substitutivt och analogt tecken, se Mats Malm, *Minervas äpple. Om diktsyn, tolkning och bildspråk inom nordisk göticism*, diss. Göteborg, Stockholm/Stehag 1996, s. 95–103.
- 6 Augustinus, *De trinitate libri XV*, Corpus Christianorum Series Latina L A. Aurelii Augustini Opera. Pars XVI, 2, Turnholti MCMLXVIII, XV.ix.15.
- 7 Beda Venerabilis: *De Schematibus et Tropis*, Corpus Christianorum Series Latina CXX-III A. Bedae Opera. Pars VI, 1, Turnholti MCMLXXV, s. 142–171, särskilt s. 164–169; Armand Strubel, »'Allegoria in factis' et 'Allegoria in verbis'«, i *Poétique VI*, 1975, s. 342–357.
- 8 Se därom Barbara Kiefer Lewalski, *Protestant Poetics and the Seventeenth-Century Religious Lyric*, Princeton, New Jersey 1979.
- 9 Se t.ex. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed. Alex Preminger and T.V.F. Brogan, Princeton, New Jersey 1993, s. 1253.
- 10 Die auf diese Weise dargestellten Gegenstände scheinen bloß für sich zu stehen und sind doch wieder im tiefsten bedeutend und das wegen des Idealen das immer eine Allgemeinheit mit sich führt. Wenn das symbolische außer der Darstellung noch etwas bezeugt so wird es immer auf indirekte Weise geschehen.

[...]

Nun gibt es auch Kunstwerke die durch Verstand, Witz, Galanterie brillieren wohin wir auch alle allegorischen rechnen; von diesen läßt sich am wenigsten Gutes erwarten weil sie gleichfalls das Interesse an der Darstellung selbst zerstören und den Geist gleichsam in sich selbst zurücktreiben und seinen Augen das was wirklich dargestellt ist entziehen; das Allegorische unterscheidet sich vom Symbolischen daß dieses indirekt, jenes direkt bezeichnet.

Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchener Ausgabe Band 4.2. Wirkungen der Französischen Revolution 1791–1797*, 2, hrsg. Klaus H. Kiefer et al., München 1986, s. 123–124.

Översättningarna är mina egna.

- 11 Allegorin förvandlar fenomenet till ett begrepp, begreppet till en bild, men på så sätt att begreppet alltid hålls och bevaras begränsat och fullständigt inom bilden och utsägs genom denna.

Symboliken förvandlar fenomenet till idé, idén till bild och detta så, att idén alltid förblir oändligt aktiv och ouppnåelig i bilden och, även utsagd på alla språk, utsäglig.

(Die Allegorie verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so dass der Begriff im Bilde immer noch begrenzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben auszusprechen sei.

Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so dass die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt, und selbst in allen Sprachen ausgesprochen doch unaussprechlich bleibe.)

Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe Band 17. Wilhelm Meisters Wanderjahre. Maximen und Reflexionen*, hrsg. Gonthier-Louis Fink et al., München 1991, s. 749.

- 12 Med Quintilianus: »En trop är en konstfull överföring av ett ord eller en utsaga från sin egentliga innebörd till en annan« (Tropus est verbi vel sermonis a propria significatione in aliam cum virtute mutatio), se *The Institutio Oratoria of Quintilian*. With an English Translation by H.E. Butler, I–IV, The Loeb Classical Library, London/Cambridge, Massachusetts 1921–1922, VIII.vi.1. Quintilianus påtalar emellertid också definitionssvårigheterna i det följande.
- 13 Det är stor skillnad om diktaren söker det särskilda genom det allmänna, eller skådar det allmänna i det särskilda. Ur det det förra uppstår allegori, där det särskilda endast blir ett exempel på det allmänna. Det senare, däremot, är egentligen poesins natur: det formulerar det särskilda utan att tänka på det allmänna eller hänvisa till det. Den som framställer detta särskilda på ett livfullt sätt får samtidigt med det allmänna, även om han inte märker det eller först sent blir uppmärksam på det.
(Es ist ein großer Unterschied, ob der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht, oder im Besondern das Allgemeine schaut. Aus jener Art entsteht Allegorie, wo das Besondere nur als Beispiel, als Exempel des Allgemeinen gilt; die letztere aber ist eigentlich die Natur der Poesie: sie spricht ein Besonderes aus, ohne ans Allgemeine zu denken, oder darauf hinzuweisen. Wer nun dieses Besondere lebendig faßt, erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden, oder erst spät.)
Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke 17*, s. 767.
- 14 Durch tiefes Gefühl das wenn es rein und natürlich ist mit den besten und höchsten Gegenständen koinzidieren und sie allenfalls symbolisch machen wird.
Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke 4.2*, s. 123.
- 15 I den linjen kan allegorin kallas en »tanke-trop« (se Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. Dritte Auflage, Stuttgart 1990, § 894).
- 16 Medan till exempel Quintilianus beskriver »ren« allegori som en serie metaforer (continuatibus translationibus) i *Institutiones*, VIII.vi.44, ställer exempelvis Goethe symbolen i kontrast mot »discursive expansiveness« för att låna Todorovs formulering (Todorov 1982, s. 204).
- 17 Se t.ex. O.B. Hardison, »The Place of Averroes' Commentary on the Poetics in the History of Medieval Criticism«, i *Medieval and Renaissance Studies*, ed. John Lievsay, Durham, N.C., 1970, s. 57–58.
- 18 Se Birger Bergh, »Magister Mathias och den medeltidslatinska poetiktraditionen«, i *Magister Mathias från Linköping: Poetria*. I översättning av Yvonne Sörbom, Göran Sörbom och Birger Bergh samt med inledning av Birger Bergh, Institutionen för estetik, Uppsala universitet. Kurslitteratur nr 11, 2:a uppl., Uppsala 1993, s. 5–28 (artikeln först tryckt i *Lychnos* 1975–76, s. 68–84); Ismail M. Dahiyat, *Avicenna's Commentary on the Poetics of Aristotle. A Critical Study with an Annotated Translation of the Text*, Leiden 1974; Hardison 1970.
- 19 *Magister Mathias Lincopensis. Testa Nucis and Poetria*, ed. & tr. Birger Bergh, Samlingar utgivna av Svenska fornskriftsällskapet 2:IX:2, Stockholm 1996; Mats Malm, »Uppenbarelse och poetik«, i *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1997:3–4, s. 40–59.
- 20 Consideracio uero non est nisi ostensio dubiorum et hoc non per rationes aut persuasiones (quoniam hoc non spectat ad poetam) sed per representationes tam certe et veraciter factas, ut non credatur res ficta esse. Et hoc contingit, quando res nichil vel modicum pertinentes ad propositum interseruntur tanquam intersignia rei facte. Vnde

- tale est illud Iohannis de miraculo quinque panum: »Erat autem fenum multum in loco« et cetera. (*Poetria*, § 66–67) Mathias' beskrivning utgår alltså från Averroës', men exemplet är Mathias' eget.
- 21 Se Hardison 1970, s. 70; Kelly, H.A., »Aristotle–Averroes–Alemannus on Tragedy: The Influence of the *Poetics* on the Latin Middle Ages«, i *Viator. Medieval and Renaissance Studies* 10, 1979, s. 166.
- 22 Immanuel Kant, *Kritik der ästhetischen Urteilskraft* [1790], *Werke in sechs Bänden*, hrsg. Wilhelm Weischedel, Band V, Wiesbaden 1957, § 59, s. 458–463. Om åskådliggörandet se också Malm 1996, s. 118–130; 137–143.
- 23 *Semeion* kallas som sagt *signum*, även om somliga kallar det *indicium* eller spår. Med hjälp av *signum* kan man sluta sig till en annan sak, som [när man sluter sig till att ett] mord [begåtts] genom [att det förekommer] blod.
(*Signum vocatur, ut dixi, σημεῖον, quanquam id quidam indicium quidam vestigium nominaverunt, per quod alia res intelligitur, ut per sanguinem caedes.*) Quintilianus, *Institutiones* V.ix.9; Lausberg 1990, § 358–365.
- 24 So bedeutet die heil. Magdalena nicht nur die Reue, sondern ist die lebendige Reue selbst. So ist das Bild der heil. Cäcilia, der Schutzheiligen der Musik, nicht ein allegorisches, sondern ein symbolisches Bild, da es eine von der Bedeutung unabhängige Existenz hat, ohne die Bedeutung zu verlieren. So das Bild Christi, weil es die ganz einzige Identität der göttlichen und menschlichen Natur anschaulich darstellt.
Friedrich Wilhelm Joseph von Schellings Sämtliche Werke I.V, Stuttgart und Augsburg 1859, s. 555. Se diskussionen i Todorov 1982, s. 201, 209.
- 25 Enligt vår förklaring är det historiska självt bara en form av det symboliska. (Nach unsrer Erklärung ist das Historische selbst nur eine Art des Symbolischen.) *Schellings Sämtliche Werke* I.V, s. 555; jfr Todorov 1982, 211.
- 26 Ytterligare ett bruk av *signum* inom retoriken är det som förekommer i minneskonsten, alltså den del som inte har att göra med kompositionen av text och tal utan förberedelserna för talets framförande. Det vanliga stödet för minnet brukar vara att skapa platser, till exempel ett hus som man i tanken vandrar igenom och där man placerat ut företeelser som påminner om de saker som skall tas upp i varje rum enligt deras bestämda ordning. De företeelser man placerar ut representeras av bilder, vilka skall fånga något karakteristiskt (*notabile, nota*) för det man skall minnas. Hos Quintilianus är en sådan bild ett *signum*, och den kan arta sig som ett mer eller mindre analogt tecken: »Anta att vi har ett tecken för sjöfart som ett ankare, och ett för krigföring som ett vapen. Då ordnar man det så, att man sätter den första föreställningen (bilden) i vestibulen, den andra t.ex. i atriet...« (*Sit autem signum navigationis ut ancora, militiae ut aliquid ex armis. Haec ita digerunt. Primum sensum vestibulo quasi adsignant, secundum, puta, atrio...*) Quintilianus, *Institutiones* XI.ii.19–20.
- 27 Se Todorov 1982, s. 199.
- 28 Henry George Liddell & Robert Scott, *A Greek–English Lexicon*. Revised and Augmented Throughout by Sir Henry Stuart Jones, with the Assistance of Roderick McKenzie, Oxford 1940, s.v.
- 29 Se Todorov 1982, s. 16.
- 30 *Dissertatio de Symbolis*, pres. Clas Arrhenius, resp. Simon Isogæus, Upsaliae MD-CLXXII. Jfr Allan Ellenius, *De Arte Pingendi. Latin Art Literature in Seventeenth-Century Sweden and its International Background*, Lychnos-bibliotek 19, Uppsala and Stockholm, s. 272–277.
- 31 ... signum quoddam symbolicè innuens aliquid & figurans; Cap. I § IV. För definitionen av symbolen som något »varav vi kan gissa och lära känna någonting« (*Ex quo conj-*

- cere quid possumus ac novisse*) hänvisas i dissertationen till Johannes Schefferus' *De Natura & Constitutione Philosophiæ Italicæ seu Pythagoricæ Liber Singvlaris*, Upsaliæ 1664, s. 89. Där behandlas symbolen s. 89–91.
- 32 ... *animalium figuris pro literis utebantur*; Cap. II § II. Hänvisningen rör Olaus' beskrivning av runorna i *Historia de gentibus septentrionalibus*, bok I kap. 36.
- 33 Quod ut faustum esse queat, faxis Tu quaeso, qui sub columbæ Symbolo DEus hominibus apparere es dignatus!
- 34 Emanuele Tesauro, som högst egensinnigt stugar om i beskrivningsmodellerna då han lanserar *argutezza* som kärnan i sin manieristiska poetik, är mycket tydligt beträffande tecknets definition. Han skiljer mellan »*Argutezza Verbale, Lapidaria, e Simbolica*«, och eftersom han upphöjt metaforen till grundprincip kan han sedan tala om »Metafora in *Oggetto & in Attione*« (Emanuele Tesauro, *Il Cannocchiale Aristotelico*, hrsg. und eingeleitet von August Buck, *Ars poetica. Texte und Studien zur Dichtungslehre und Dichtkunst Texte*, Band 5, Bad Homburg v.d.H. – Berlin – Zürich 1968, s. 305 resp. 611, jfr s. 731). (Detta betyder emellertid inte att Tesauro helt enkelt kategoriserar symbolen bland troperna, för de symboliska tecknen omfattar allt fysiskt och påtagligt, inklusive dans, och metaforen har hos honom kommit att bli ett samlingsbegrepp för snart sagt varje artefakt.)
- 35 Se Ernest B. Gilman, *Iconoclasm and Poetry in the English Reformation*, Chicago and London 1986, s. 87.
- 36 Se Todorov 1982, främst s. 134–146.
- 37 Päivi Mehtonen, *Obscure Language, Unclear Literature. Theory and Practice from Quintilian to the Enlightenment*, transl. Robert MacGilleon, *Annales Academiae Scientiarum Fennicæ*, Helsinki 2003.

Det retoriska maskineriet *Det går an*

C.J.L. Almqvist och det ideala övertygandets teknik

- 56 Hur fri är läsningen av en litterär text? Frågan leder fram till en snårskog av teoretiska implikationer om författarintention och receptionsteori som man ogärna ger sig in i. Men om ämnet snävas in: vilka medel kan författaren använda för att styra sin läsare, för att inskränka dennes frihet i läsningen? Denna frågeställning – som är retorisk – saknar inte heller komplikationer, men kan ändå besvaras utifrån ett givet exempel. En retorisk läsning av detta märke är historiskt och kontextuellt inriktad: den litterära texten betraktas som en övertygande handling, verkställd vid en viss tidpunkt, av någon för någon. Den litterära texten förkroppsligar en mer eller mindre explicit kommunikation mellan författaren och den tänkta publiken, och den retoriska läsningen inriktar sig på författarens försök att göra sitt verk effektivt i förhållande till denna publik.

Få svenska författare har såsom Carl Jonas Love Almqvist engagerat sig i frågan om författarens skrivsätt och därmed författarens förhållande till läsaren. Han diskuterade särskilt problemet i essän *Om två slags Skrivsätt*.¹ Det finns ett uttömmande skrivsätt som säger allt och inte lämnar något över för läsaren att tänka på, och det finns ett öppet skrivsätt som tvärt om ger läsaren möjlighet att skriva vidare på texten.² Almqvistforskningen har av naturliga skäl främst intresserat sig för det öppna skrivsättet; det är ju det som författaren själv skjuter fram som ett ideal för estetiska verk. Men givetvis präglas Almqvists texter av de två tendenserna samtidigt; författaren vill skapa öppna texter men samtidigt avgränsa läsarens tolkningsmöjligheter. Ibland uppstår därigenom en spänning i texterna mellan den kontroll som författaren vill utöva och den frihet han vill ge läsaren. Denna spänning, menar jag, är särskilt typisk för Almqvist.

Frågan om hur en insikt på bästa vis kan förmedlas till en annan mänsklig aktualiseras ofta i författarskapet. Ett sätt att belysa Almqvists inställning till detta problem är att lyfta fram hans retoriska strategier för att *kontrollera* kommunikationen; närmare bestämt hans sätt att konstru-

era kongeniala retoriska situationer. Låt mig inledningsvis ge exempel på två sådana: en utanför skönlitteraturen och en i den. MannaSamfund var en exklusiv diskussionsklubb i 1820-talets Stockholm, med Almqvist som andlig och administrativ ledare. Dess syfte var att diskutera vad man upplevde som tidens avgörande frågor. Målet var andlig bildning. För tanken ville man instifta en absolut frihet, men samtidigt önskade man komma fram till en gemensam ståndpunkt. För att uppnå dessa två mål samtidigt infördes en sträng ordning för samtalet. Man dikterade regler för att försäkra sig om logisk stringens hos de talande samt uppmärksamhet och sympati hos de lyssnande. En moderator skulle se till att samtalet gick rätt till och dessutom omgärda det hela med en andaktsfull stämning. Kort sagt konstruerade man en ideal situation för kommunikation. Detta skulle visa sig vara en för Almqvist karaktäristisk strategi. I *Törnrosens bok* har han i litterär form skapat en ram för att komma till rätta med en närbesläktad fråga: hur ska författaren kunna befordra sin själs alster till en främmande publik? I ramberättelsen har han konstruerat en ordnande instans omkring den till synes oordnade samling berättelser som presenteras. Här sätts verken i ett kommunikativt sammanhang. De kritiseras som sig bör, skilda uppfattningar presenteras, men de presenterade texterna bemöts alltid med kärlek. Den gula salongens deltagare blir ett slags representativa mottagare av texterna, företrädare för olika kynnen och idériktningar. Här kan läsarens förväntningar formas inför läsningen, och här kan författaren skapa välvilja och ge anvisningar om hur det följande ska förstås. Och här kan Almqvist bemöta kritik från verkliga läsare – till exempel genom att ta upp diskussionen om det öppna skrivsättet efter kritiken mot *Drottningens Juvelsmycke*.³

I det följande kommer jag att analysera *Det går an*. Denna lilla roman, först publicerad 1839, vållade som bekant en stor debatt. Almqvist önskade peka på äktenskapets fördärvande roll i samhället, och visa att ren kärlek var möjlig även utanför denna institution. Romanen driver således en tes, men samtidigt värnar författaren om konstens autonomi och bemödar sig därför om att skriva in den politiska tendensen som naturligt sprungen ur berättelsen.⁴ Genom denna motsättning skapas den spänning mellan frihet och nödvändighet i läsningen som jag har beskrivit. Det jag vill visa i denna artikel är hur Almqvist på ett plan skriver in hela övertygandets process i texten genom att skapa en retorisk situation i fiktionen. Och på ett annat plan vill jag visa hur det almqvistiska bildspråket hela tiden argumenterar såväl ideologiskt som politiskt. Det finns något maskinellt över denna roman som man har bortsett ifrån: en strävan att kontrollera läsaren och att producera en läsart.⁵

Förordet till *Det går an* 1839

Jag utgår från 1839 års version av *Det går an*. Året innan hade Almqvist låtit trycka detta verk, troligen för att låta det ingå i *Törnrosens bok*, men boken drogs in.⁶ Bortsett från ett fåtal ungdomsverk är 1839 års *Det går an* det första skönlitterära verk utanför *Törnrosens bok* som Almqvist lät publicera för den litterära marknaden. Denna version arbetades om ordentligt för att tillmötesgå publiken – nu hade Almqvist inte jaktslotts-kretsen som en förmedlande instans. Dessutom har man antagit att han önskade mildra textens, till exempel alltför talspråkliga, uttryck för att göra den mindre stötande för publiken. Förutom den språkliga rensning-en, som på några ställen innefattade borttagandet av spetsigt polemisk symbolik, lades bland annat ett förord samt några noter till texten.⁷

Men hur skulle Almqvist komma tillrätta med den estetiskt dubiösa politiska tendensen utan att förlora i retorisk effekt? Johan Svedjedal har tidigare diskuterat berättartekniken som ett övertygandemedel i *Det går an*. Hans slutsats är att Almqvist på olika sätt distanserar sig från och försöker dölja tendensen i verket: genom förordets beskrivning av *Det går an* som ett manuskript, genom noterna, som enligt Svedjedal är ironiska, och genom de populära spänningskapande greppen i romanen.⁸ Min beskrivning av Almqvists lösning på problemet är en annan. Almqvist bereder väg för två skilda talhandlingar i romanen, varav endast den ena explicit auktoriseras av författaren eftersom den är i linje med estetikens autonomitanke. Jag har i min avhandling beskrivit dessa två talhandlingar med de retoriska genrebegreppen *genus demonstrativum* och *genus deliberativum* och jag ska kort summera mitt resonemang innan jag inleder den huvudsakliga analysen av romantexten.

Förordet fungerar, enligt min mening, inte distanserande, utan det tvärt om förtydligar och riktar blickarna mot de politiska frågor som utgör romanens kärna. Ingressen går direkt på saken. Tiden är kommen att ge anvisningar »om den stråt, som vi sjelfve och våra barn hafva att gå«.⁹ Problemet är att samhället har ett begrepp om moral som inte motsvarar de seder och oseder som råder i samhället. Detta har lett till hyckleri och misär, till »verklig osedlighet med titel af moralitet« och »verklig olycka med titel af lycka« (4). Författaren har härmed lagt ut problemformuleringen för en utredning, men gör sedan halt. Tiden är inte mogen för »afhandlingar«, menar han, utan vad som behövs är att komma till insikt om hur samhället är beskaffat, och endast på denna grund kan en »filosofi« över problemet byggas:

Man måste först lära känna människorna sjelfva, se dem i deras vinklar och vrår, lyssna på deras hemligaste suckar, och äfven icke förakta att begripa deras glädjetårar. Det är, med få ord, trogna berättelser, taflor ur lifvet, som vi behöfva: exempel, insamlingar, rön. Vi må öfver rönen göra hvilka betraktelser som helst: vi må fördöma dem, eller vi må anse dem farliga. Men äro rönen dock verkliga, så utgöra de, oaktadt hvilken egenhet som helst, just de nödiga för-grunderna, de oundgängliga vilkoren för en rätt känedom om ämnet. Ty man har först då någonting att afhandla, man kan först då säga hvad som verkligen blir att ogilla; och hvad, åter, bör gillas. (s. 7 f.)

Det jag vill beskriva som den deliberativa argumentationen utgår från att människan står vid ett vägskäl, och att vägskälet beskrivs retoriskt som ett val mellan en rådande hycklande moral och en mera egentlig, sann moral. Författaren vill råda läsaren om vilken den rätta »stråten« är. Han beskriver ett samhällsproblem och pekar mot den snara framtid då detta problem måste lösas. Berättelsen ska nu ge »exempel« på både den sedlighet och osedlighet som samhället uppvisar. Och vad mer är: Sara är inte bara ett exempel – hon argumenterar själv, och hennes och Alberts privata lösning kan uppenbart ses som ett förslag på hur det allmänna problemet ska lösas.

Samtidigt finns i blockcitatet starka förbehåll mot denna läsning. Almqvist vill inte framstå som den sortens tendensförfattare som skriver avhandlingar i romanform. *Det går an* ska ge underlaget för en diskussion, den ska endast presentera »rön« i samhället. Men även detta gör Almqvist med retoriska syften. Romanen är så sedd en demonstrativ argumentation, ett värtalighetsprov i vilket Sara och Albert är föredömen eller moraliska mönster. Den blir då ett slags lovtal som visar upp och hyllar i första hand Sara, denna arbetets och dygdens vardagshjälte; samtidigt demonstreras i romantexten genom detta exempel det typiskt och egentligt svenska.¹⁰ Detta ska läsaren, som citatet uttrycker det, antingen »gilla« eller »ogilla«.

Vad som sker är således att Almqvist lägger en grund för två typer av argumentation. Här intresserar jag mig dock inte för de två retoriska talhandlingarna i sig. Men den dubbla argumentationen har lett mig till en uppdelning av analysen i två läsningar, där jag koncentrerar mig på två skilda retoriska framställningssätt, delvis knutna till den deliberativa och den demonstrativa genren. Grovt taget rör det sig om det som Wayne C. Booth beskrev som skillnaden mellan »telling« och »showing«.¹¹ Närmare bestämt handlar det om hur Almqvist på en framställningsnivå explicit

argumenterar genom framför allt Sara i romanen, och hur han på en annan, figurativ nivå för fram en implicit argumentation som har radikala politiska och ideologiska implikationer.

Programmeringen av en retorisk situation

Författarens publik är alltid en fiktion, som Walter Ong har påmint oss om.¹² En tänkt mottagarinstans måste konstrueras i texten för att den ska vara effektiv i förhållande till den verkliga publiken. Almqvist tog ofta denna gamla retoriska lärdom bokstavligt, men inte nog med det: i fiktionen gestaltar han många gånger hela den övertygandeprocess vari ett meddelande inte bara formuleras, utan också mottas och förstås. *Det går an* gestaltar ett samtal, men i realiteten ställer romanen upp en »talare«, Sara som argumenterar, och en »åhörare«, Albert som lyssnar och förstår. I fiktionen reflekteras alltså meddelandet och Albert fungerar på så sätt som ett slags ställföreträdande läsare. Med den »unge, hyggliche sergeanten« (16), som kameleontiskt rör sig bland båtens alla sociala skikt och gör sig vän med såväl passagerare som kapten, kunde säkert de flesta läsare också känna sympati. Genom honom gestaltas den instruktiva rörelse varigenom läsaren utgår från igenkänning och sedan sakta förs till den radikala ståndpunkt som författaren förfäktar.

Det går an gestaltar en idealisk retorisk situation för denna övertygandeprocess. Under en vecka följer berättaren de två huvudpersonerna. Det är så gott som endast deras samtal och deras relation som skildras och allt som händer omkring dem – inklusive all »realism« i skildringen – är ägnat att ge ämne åt eller illustrera de teser som förfäktas i Saras argumentation. Albert och Saras resa från Stockholm till Lidköping, först på ångbåten Yngve Frey sedan i »parvagn«, är en resa som konkret gestaltar förutsättningarna för det nya slags äktenskap som Almqvist förespråkar. Romanen är vidare ett utmärkt exempel på hur en författare lägger vikt vid den rätta tidpunktens persuasiva kraft (*kairos*). Som förordet understryker rör berättelsen »*tidens problem*« (4) och detta framhålls och illustreras ideligen i romantexten.

Särskilt romanens inledande avsnitt handlar om att etablera förutsättningarna för en ändamålsenlig retorisk situation. När man bekantar sig med de två huvudpersonerna inser man dessutom snart att författarens avsikt mera specifikt är att etablera förutsättningarna för *den* ideala situationen, en retorisk situation som till slut ska garantera att det som förmedlas och förstås är Sanning. Sara lär vi känna ur Alberts synvinkel, såsom den läsare han är.¹³ Genom honom presenteras Sara gradvis,

och genom hans försök att etablera kontakt med henne framgår några av de absoluta förutsättningar som detta samtal har. Sara vägrar exempelvis först bokstavligen att befatta sig med Albert innan han lägger bort titlarna. Hon vill varken lyssna till »mamsell« eller »jungfru«, och innan Albert lägger undan »de der farliga orden« och blir »du« med Sara kan ingen kontakt etableras (28). För Almqvists idé om kommunikation är mottagarens inställning lika viktig som avsändarens tal. Den kongeniala situation som konstrueras är ett uttryck för Almqvists särskilda benägenhet att retoriskt koda sina berättelser, ett faktum som Lars Burman, med andra resultat, varit inne på i sina retoriska analyser av författaren.¹⁴

Att man kan beskriva de två protagonisternas samtal i *Det går an* som en ordnad argumentation där Sara för ordet och Albert fungerar som interlokutör, torde vara bekräftat av tidigare analyser, och jag ska därför endast flyktigt beröra detta. I scen efter scen får Sara anledning att ta upp frågor om kvinnans ställning i yrkeslivet och i äktenskapet. Albert opponerar sig och ställer frågor så att Sara kan bemöta tänkta invändningar. Läsaren får i stora stycken följa Alberts tankar, men i övrigt fungerar han som en passiv mottagare av Saras argumentation.¹⁵

Saras resonemang hämtar hela tiden stoff från den egna erfarenheten. Därmed kan författaren svära sig fri från de estetiska avarter som han föraktfullt beskrev som »tendensväsende«, där författaren klistrar på personerna åsikter som inte är naturliga för dem. Sara genomför en enhetlig argumentation, som i allmänhet handlar om möjligheten och nödvändigheten av en renare äktenskapsinstitution, utan vigseltvång, och i synnerhet om att Albert ska acceptera dessa åsikter och flytta in som hyresgäst i hennes hus. Den ger en bakgrundsbeskrivning till problemet, den argumenterar för en tes om äktenskapets olämplighet och bemöter invändningar. Och om *Det går an* kan betraktas som ramberättelsen till denna argumentation handlar romanen då först och sist om en lyckad övertalning – Albert har ju till slut övertalats av Sara. »Går allt detta an, Albert?«, frågar hon till slut, och romanens sista ord är Alberts svar: »Det går an!« (168).

I den deliberativa läsningen av *Det går an* är det detta Saras tal som är romanens ärende. Men som jag redan har antytt låter Almqvist inte detta ärende stå och falla endast med Saras argument; tyngdpunkten ligger snarare på övertygelsens villkor. Förståelsens förutsättningar är ett tema som genomtränger varje sida i romanen. Tematiken kunde sammanfattningsvis beskrivas som motsättningen mellan genomskinlighet och hinder, för att låna en dikotomi från Jean Starobinskis bekanta Rousseau-studie.¹⁶ Det förra betecknas av identitet och själslig transparens mellan

de samtalande, det senare av de samhälliga seder, konventioner och lagar som står i motsättning till det som Almqvist uppfattar som människans verkliga behov. I romanen sätts Sara och Alberts egenheter och egenskaper i relation till ett slags förståelsens logik som grundar sig i denna motsättningen mellan genomskinlighet och hinder. Saras framtoning som ett »märkvärdigt *mellanting*« (18) har kommenterats flitigt av tidigare forskare; hennes sociala position kan inte benämnas med gängse samhällliga kategorier.¹⁷ Framställningen gör klart att även Albert är ett *mellanting*, vilket är viktigt: nyckeln till samförstånd för Almqvist är nämligen identifikation i samtalet. Men Alberts sociala strävanden går stick i stäv mot detta och utgör alltså ett hinder. Sara gör klart för honom att hon inte har mycket till övers för officerare, löjtnanter »och dylikt skralt sällskap« (45). Saras karaktär och hennes framtoning är kanske den viktigaste faktorn för att hennes argumentation ska uppfattas som sann. Albert återkommer ofta till å ena sidan hennes utpräglat västgötska och förkunnelseliknande retorik, å andra sidan finheten i hennes röst och den naturliga sedesamheten i hennes uppträdande. Hon har till exempel en »angenäm röst« (20) och »genomträngande ögonkast« (47) och hon bemöter Albert »utan allt hinder ifrån blyghet eller förnämhet« (34). Med sådana markeringar bygger författaren upp en situation för ett samtal där alla hinder sakta men säkert avlägsnas på vägen till den slutliga övertygelsen. Dessa tematiska grundackord i *Det går an* går alltså tillbaka på föreställningarna om ett uttryck som är ett med det själsliga innehållet och en alldeles naturlig och oförvanskad moral, fri från de »hinder« som samhället har konstruerat.

Det som upptar Almqvist är alltså villkoren för verklig förståelse, till skillnad från den blotta logiska argumentation, som förvisso inte är oväsentlig, men som ensam är otillräcklig för verklig övertygelse. Berättelsen ägnas också åt att beskriva vägen mot den punkt i förhållandet då förutsättningarna finns för kärlek och förståelse. Det som utgör spänningen mellan huvudpersonerna är pendlingen mellan missförstånd och ömsesidig förståelse. Den verkliga övertygelsen kräver att en absolut förståelse uppnås, vilket ofta demonstreras. Albert kan uppfatta Saras resonemang som »ren arabiska«, en inställning, om än outtalad, som får Sara att genast dra »sin hand tillbaka ur hans« (106). Genomgående kommenteras på detta sätt Sara och Alberts språk. Bägge har inledningsvis ett idiom som är diametralt skruvat åt varsitt håll, detta för att först visa vad som fattas de två och för att sedan möjliggöra ett närmande varigenom den ömsesidiga förståelsens grund illustreras. Albert är överdrivet galant, hans favoritord det typiskt nog franska: »par exemple« (19, 34, 65, 128, 136 m.fl.). Sara å andra sidan fixerar strängt taget sitt språk på det sak-

liga, i regel saker som har med affärer och hennes arbete att göra.

Almqvist gör mycket av Saras särpräglade retorik och Alberts reaktioner på den. När Sara talar förklenande om officerare, och avslutar med den rimmade svadan »Skräp! krås och kragar, tomma magar«, blir den unge sergeanten »småskrämd« av sin väns »talförmåga« (45). Och när hon ibland likt en predikare hettas upp i sitt tal reagerar Albert utifrån en konventionell ståndpunkt: »Helvete, raseri och djeflar hade aldrig ingått i det samtalsspråk, hvarmed han umgicks« (123). Han försäkrar dock att han håller av henne, trots hennes »hurtiga sätt att tala« och »myckna undervisande« (110). Almqvist kan här använda motsättningen för att tydliggöra skillnaden mellan ett äldre och ett nyare bildningsideal. (Det är för övrigt ett vanligt tema i tidens litteratur, vilket är belysande för retorikens samtida status.¹⁸) De äldre bildningsidealen var ett av dessa hinder som måste övervinnas, eftersom de grundades i idéer om det passande, inte i sakerna själva. Det är då inte Saras tal som är problemet, även om Albert förstås föredrar henne som mera blid, utan Alberts – han är i Saras ögon länge en »pratmakare« (t.ex. 109 f.).

Mot slutet av berättelsen har både Sara och Albert anpassat sig till varandra. Albert upptäcker att Sara är mera »vänlig« och »tillgänglig«, mindre upptagen med sina yrkesangelägenheter (119); Albert tycker att det »barska, qvicka, slyngelaktiga« försvinner och hon bär då rent av »anblicken af medborgarinna« (139); Albert å andra sidan tonar ner sitt galanta idiom, talar utan »ironi« och »satir« (129), och deklarerar sin tro på det själens evangelium som också Sara bekänner sig till: »Hvad betyda åldrade drag, då en god och sann ande speglar sig rent i ögon och alla lineamenters uttryck. Det är af denna himmel jag drags och hänrycks.« (140) Sara kan endast konstatera: »Så tycker äfven jag. Gudskelef, du är icke en narr, Albert.« Almqvists idéer om den ideala kommunikationen måste dock också realiseras i fiktionen. Sara tillskrivs flera gånger en närmast paranormal förmåga att läsa Alberts tankar: »Huru kunde du höra nyss, hvad blott min själ darrande tänkte?«, frågar sergeanten vid ett tillfälle, och Sara svarar: »Jag älskar din själ, därför hör jag din själs ord [...]. Det vill säga, jag förstår dig. Jag begriper dina tankar« (150). Att detta framstår som så centralt för Almqvist beror naturligtvis också på att de ömsesidiga förståelsen och den själsliga genomskinligheten är grundläggande ting för Almqvists kärleksuppfattning, och således också för hans äktenskapsuppfattning.¹⁹

Övertygelsens och förståelsens almqvistiska logik har ännu en komponent, vilken blir tydlig i den välkända glassymboliken.²⁰ Det är lätt att se att det metaforiska komplexet *glas*, *spegel*, *diamant* etc. har att göra med

den här utlagda tematiken, som samlar betydelser som 'genomskinlighet', 'likhet', 'skörhet', 'dyrbarhet'. Glasmästardottern är från början hemma med symbolen: hon kan arbeta med glas och har själv en »genomträngande« blick (47). Albert missförstår från början glasets betydelse. Han förstår inte Saras hängivna intresse för glaset och beskriver hennes brist på romantisk känsla som att hon har ett hjärta av glas (47, 66, 83). Snart ger han dock symbolen en mer fruktbar betydelse. På Arboga gästgivaregård »monologiserar« han, som i ett infall av klarhet:

»Hvad är sjelfva denna ruta?« [...] »Hvad är här i verden en glasruta? Det är ett mellanting, den också, ett mellanting emellan inne och ute: underbart nog; ty sjelf synes rutan icke, och skiljer likväl så bestämdt emellan den lilla människoverlden Inne och det omätliga stora Ute? Jag kan i rutan sjelf se intet, men genom henne ser jag likväl nu himmelens stjernor? (84 f.)

Likt en Hamlet förstår han att beskriva komplikationen, men inte att handla. Albert provar att rista sitt namn i glaset med en flintsten, vilket misslyckas – än har han inte förstått att man behöver diamant för att skriva i glas. Vad citatet dock visar är att glassymbolen har att göra med relationen mellan människor och mellan människan och himmelen.²¹ Det beskriver därigenom inget mindre än Almqvists kommunikationsideal, där den absoluta förbindelsen mellan ett jag och ett du etableras i förbindelsen till Gud. Det som innerst förbinder två själar är den gemensamma grunden i »det omätliga stora Ute«. I den omtalade scenen används också symboliken för att gestalta den triangulära förutsättningen: »Deras varma ögonkast möttes; men de sågo ej länge in i hvarann, förr än de blickade ut genom rutan och på himmelen [...]«. (139)

Figurer som argumenterar

Det går an rymmer alltså en utstuderad manifestation av en övertygandeakt. Härnäst koncentrerar jag mig på en annan nivå i berättelsen. Den syftar likaså till att styra läsningen, men inte genom de fiktiva personerna, utan genom bildspråk och åskådliggörande beskrivningar. Som min diskussion av förordet visade kunde man urskilja en strategi som retoriskt sett kunde sättas i samband med den demonstrativa genren, en genre som Almqvist anknyter till i sitt förord. Genom att förskjuta den programmatiska intentionen från författaren till händelserna själva säger sig Almqvist vilja överlämna detta »rön« eller »exempel« till läsaren att själv döma. In-

nebörden är att argumentationen uppskjuts till ett senare tillfälle, nämligen till den tidpunkt då människorna – och då delvis tack vare romaner som *Det går an* – är på det klara med samhällets tillstånd.

Vad som lyfts fram på den demonstrativa nivån är alltså bildspråket och den åskådliggörande beskrivningen, tekniker vilka också gjort *Det går an* till ett av de mest hyllade verken i den svenska litteraturhistorien. Det är följaktligen i hög grad genom dessa stilmedel som berättelsens betydelser tar form, till exempel de dygder och den tendens (det idoga arbetet, den rena känslan, den fria samlevnaden och det oreglerade arbetet) som lyfts fram. Tidigare forskning har också ägnat stort utrymme åt att lägga ut bildspråkets betydelser. Det är uppenbart att många av bilderna har en politisk sprängkraft. Som redan Böök visade är ångbåten Yngve Frey en genomförd metafor för samhället, med dess olika sociala strata. Dess innebörd är i korthet att det finns progressiva krafter i samhället (de befinner sig på däck i den friska luften) och det finns förlegade institutioner (företrädde av de så kallade troglodyterna, grottmänniskorna, i den nedre salongen).²² Det jag vill visa här är hur författaren har sammanställt textens bildspråk så att det i sig självt bildar en argumentation, reflekterad genom Albert och Sara, samt vidare att denna retoriska teknik är ideologisk, och närmare bestämt ideologikritisk.²³

Det går an öppnas med utgångspunkt i en betydelsefull händelse. När ångbåten lämnar bryggan kan passagerarna se »ett åldrigt fruntimmer« (13) komma springande, men hon kommer för sent för att hinna med båten, och på däck står en ung kvinna – Sara – som nu ser sig skild från sin moster. Romanen börjar alltså med att en social konvention sätts ur spel: en bättre kvinna reser inte utan beskyddare. Almqvist tar på detta sätt ofta sin utgångspunkt i traditionellt uppburna samhälliga ideal, vars innebörd han sedan problematiserar. Vad som sedan sker i romanens inledning är nämligen att bilden av den ensamma sätts i samband med den sociala omgivningen: omständigheterna till den inledande händelsen beskrivs, och den ensamma kvinnans problem fokuseras. Scenen följs av en längre beskrivning av passagerarnas reaktion på det inträffade. Författaren lägger således ut dess näraliggande betydelser: Sara framställs i ljuset av kvinnans samhällliga ställning allmänt sett. De övriga passagerarna beskrivs som liknöjda, om inte till och med missnöjda med sina liv, och ingen har tid att tänka på någon annans olycka. Slutsatsen är att delar av samhället saknar intresse för problemet.

Den typiska figurativa relationen i *Det går an* är motsättningen mellan symbolen, den vertikala figuren med sin ideala betydelse som grundas i ett hierarkiskt samhälligt förhållande, och metonymin, den horison-

tella figuren, med sin samhällseliga eller verklighetsbaserade förklaring. Texten innehåller därigenom en spänning mellan vad som kan beskrivas som en konservativ och en liberal förklaring.²⁴ Men Almqvist har inte nöjt sig med att visa detta meningsmönster, utan använder även sina två huvudpersoner för att kommentera dessa samhällets teckenstrukturer. Å ena sidan har vi Sara som tar sig friheten att rucka på vedertagna symboler, å andra sidan Albert som inledningsvis representerar en samhällslojal teckentolkare. Vad Sara gör efter skilsmässan från mostern är som bekant att hon tar av sig sin hatt av »hvit kambrick« och sätter på sig en »sillesschalett öfver hjessan, såsom 'jungfrur' bruka« (16). Albert, som kan samhällets koder, förklarar för läsaren: hon lägger bort »utseendet af mamsell, genom hattens aftagande, så att hon må undvika det oskickliga i att resa utan beskydd« (17). Som jag beskrev i föregående avsnitt leder detta till att Albert först tilltalar Sara med mamsell och sedan med »söta jungfru« (23), båda uttryck som får Sara att vända honom ryggen. Poängen är nämligen att hon varken vill falla under den ena eller den andra symboliska ordningen: hon är ett mellanting. Och först mot slutet lär sig Albert att 'rätt' läsa symbolerna.

Samma retoriska mönster går igen i romanens följande scen, där Albert möter Sara. Sara är i färd med att köpa en tagelring som några dalkullor bjuder till försäljning. Albert går emellan och köper inte bara ringen till Sara utan också en till sig själv. Den unga glasmästartdottern slänger dock sin ring i Mälaren och går sin väg. Ringens ideala betydelse är förstas vigseln mellan man och kvinna, vilket Alberts skämtsamma upptåg dessutom förtydligar. Sara sätter dock här återigen den samhällseliga ordning som symbolen representerar ur spel. Och Albert missförstår på nytt symbolen som läggs ut framför honom, han tror igen att han begått ett etikettsbrott: »hvarföre bjuda en obekant flicka en ring? och det på däck?« (21). Han slänger själv också sin ring i sjön, och försöker därigenom, som han tror, läka skadan genom att återställa symbolens ideala betydelse i samtalet som sedan utspinner sig, vilket emellertid också är dömt att misslyckas:

»Är ringen i sjön? åh då!« tillade hon.

»Jag hoppas en gädda har redan slukat honom,« sade sergeanten.

»Min tog en stor aborre.«

»När nu« – återtog sergeanten och böjde hufvudet – »gäddan slukar aborren, som jag hoppas snart sker, så komma ändock de begge ringarne att ligga – under samma – hjerta!« Det sista uthviskades med en öm dragning på orden, men som alldeles misslyckades för sergeanten. Flickan vände sig tvert bort utan att svara, och blandade sig med de öfriga jungfrurna. (22)

Efter en sådan nit beger sig Albert ner i salongen för att inhandla en cigarr, och med denna tröstande falliska symbol beger han sig åter upp på däck för att beskåda de kvinnliga däckspassagerarna. Nu får dock också den patriarkala ordningen en törn av samma slag: »Cigarren, likt mycket annat i världen, tog slut.« (23). Den citerade meningen belyser den figurativa tekniken i sammandrag: *symbol, metonymisering, symbol ur spel*. Almqvist vill emellertid inte lämna läsaren i tvivelsmål. Albert kastar cigarren på däck för att släcka glöden, men fimpen flyger iväg och släcks påpassligt av Saras känga. Sara, den inskrivna kritikern av samhällets konventionella hierarkier, släcker manlighetssymbolen till förmån för en annan ordning.²⁵

Bildlogiken har som princip att allt ska läggas i dagen för läsaren, och *Det går an* är onekligen en roman som prövar tålmodet på den läsare som inte önskar få varje betydelse serverad på ett fat. Som jag har visat motiveras klarheten i bildspråket emellertid av en vilja att inarbeta en samhälls- och en ideologikritik på ett performativt plan i berättelsen. Vad vi ser är alltså att Almqvist utgår från den konventionella symbolen som ett uttryck för ett nu förlegat tillstånd i samhället. Denna symbol ställs i relation till verkliga förhållanden, vilka på sakplanet ofta kan kokas ned till frågor kring människans materiella eller andliga behov, som inte blir uppfyllda av den nuvarande ordningen. Almqvist sätter den gamla statiska symboliska ordningen mot en föränderlig samtid och en möjlig framtid. Därmed kan man se hur en progressiv, liberal ideologi konfronteras med en konservativ dito och övervinner densamma.

Jag visade i föregående avsnitt att de fiktiva personerna bär inom sig hela den övertygandets logik som till slut leder till berättelsens slutpunkt då Albert förstår och accepterar Saras argumentation. Detsamma gäller den aktuella bildlogiken. De båda huvudpersonerna är inte bara till en början uttolkare av en vertikal respektive en horisontell ordning, de är också beskrivna som representanter för dessa ordningar. Albert bekymrar sig som sagt om etikett, han ömmar för den rådande ordningen, med det nödvändiga förbehållet att han också är ett »mellanting« (han kan således omvändas), och han vill bokstavligen röra sig uppåt i den militära hierarkin. Sara är främmande för alla »titlar« och beteckningar (hon har till och med lätt för att glömma bort namn! (61)). Hon är även som bekant omåttligt intresserad av sitt yrke och saker kring detta. Hon är, med berättarens ord, »oändligen hemmastadd« (34).

Som jag tidigare antytt är den explicita och implicita eller figurativa argumentationen inte fristående från varandra. Tvärt om upptäcker läsaren ständigt hur Saras argumentation och textens bildspråk samspelar. När

till exempel Sara för första gången kommer in på idén om att undvika äktenskapets fördärvande former protesterar, så att säga, de konservativa krafterna på bildens nivå:

I detsamma hördes ett starkt knakande framme i ångbåtens förstäf, och kaptenen jemte en machinist kommo uppspringandes. Det var dock intet värre än en tross, som brustit, och hvarigenom det lilla uppspända seglet kom att fladdra en smula vårdslöst, slängande en stund hit och dit för vinden. (58)

Ändå orsakar händelsen en viss rörelse på båten. Salongspassagerarna »uppkropo ur sin undre värld« (den nya teorin förutses alltså vålla viss turbulens), men man får kontroll på seglet, »och det sattes i en ny ställning efter vindens fordran« (det vill säga samhällets egentliga fordran). Allt blir således lugnt igen, men även utan de styrande krafternas medhåll, tycks Almqvist säga, kommer samhället att obönhörligt gå sin rätta stråt, för »dessa fartyg, som gå med kraft af en inre eld, fråga ej stort efter vind och våg, utan löpa sin säkra bana fram, antingen det blåser mot eller med, eller, såsom nu, på sidan«. Bilderna fortsätter sedan alltjämt att utveckla argumentationen genom att koppla den ursprungliga symboliken kring seglet till samtidens förhållanden. Berättaren upplyser nämligen om skillnaden mellan dagens moderna ångfartyg, som kan gå »rakt på målet« (59) och dåtidens segelbåtar som lätt, då vinden låg fel, riskerade att förlisa mot skär och klippor. Som flera forskare har påpekat ställs här symboliskt sett äldre tiders tunga samhällsinstitutioner mot den nya tidens rörelse, styrd av nödvändighet och människans inre känsla.²⁶ Som argument betraktat säger bildspråket att just i det moderna samhället finns de förutsättningar för förändring som tidigare saknades. Den enda risken är förstås att ångpannan exploderar, det vill säga att man får en revolution på halsen, »men äfven häremot kan man genom pannans konstruktion taga sådana försigtighetsmått, att det sällan eller aldrig inträffar«. (59) Så långt går inte Sara i sin diskussion av äktenskapsfrågan; hon argumenterar med utgångspunkt i sina privata upplevelser och det vore ett brott mot fiktionen om hon skulle resonera om revolution och andra samhällsteoretiska spørsmål.

Om man här ser att Saras explicita argumentation utvecklas på berättelsens och bildspråkets nivå, kan man vid berättelsens slut ofta se att den omvända rörelsen betonas: en symbolisk situation utvecklas genom Saras argumentation. När de resande kommit till Mariestad, och därmed nästan är framme vid slutmålet, både vad gäller geografin och den ömsesidiga

förståelsen, hamnar de på stadens kyrkogård. Återigen skapar Almqvist en retorisk situation, och däri en retoriskt effektiv position varifrån Sara återigen kan lägga ut och förklara sin idé om ett nytt, renare förhållande mellan man och kvinna. Vid gravstenarna sätter de sig och framför sig ser de »ett par små vackra barn, som lekte ett stycke ifrån dem i gräset« (120). Albert iakttar här hur Sara visar ömhet och vördnad mot både barnen och kyrkan. Detta är dessutom symboler som Almqvist knappast vill nedmontera – tvärt om. På denna serena plats, alltså ansikte mot ansikte med det oskuldsfulla, samt inför Gud och evigheten, kan Sara endast lägga fram sitt budskap med största öppenhet och ärlighet. Det ger också Almqvist chansen att ta upp den svåraste knuten i de nya äktenskapsidéerna. Vad händer med barnen i splittrade förhållanden? Svårigheten var inte minst att oäkta barn saknade den rättsliga trygghet som barn inom äktenskapet hade. Saras argumentation är här svagare, men den retoriska situationen har gett henne ett någorlunda relevant argument: även gifta par kan drabbas av olycka och död. All olycka som kan drabba föräldrar som inte är gifta kan även drabba gifta föräldrar; och människan är alltid i sista hand hänvisad till Guds försyn och människans godhet. Skillnaden är endast, och detta är Saras ständiga argument, att risken för olycka är större inom äktenskapets fördärvande form.

Albert har sakta närmat sig Saras tänkesätt och han förstår till slut att kritiskt läsa samhällets ordning, vilket också öppnar hans ögon för ett sådant nytt förhållande som Sara föreslår. I den avslutande scenen finner sig Albert i det rum han lovats att få hyra, med »rosiga tapeter« (168), vilket i törnrosförfattarens litterära universum signalerar kärleksutopi, och han möter Sara klädd i svart, eftersom hennes mor just gått ur världen.²⁷ Albert hade av olika oklara omständigheter trott att Sara själv hade dött – de var åtskilda en natt då Albert bodde på ett härbärke – men i själva verket har Almqvist endast skapat detta missförstånd för att förtydliga symboliken: Sara är nu pånyttfödd från det tunga arv som modern lämnat efter sig. En gammal ordning har bokstavligen gått i graven. Saras uppenbarelse blir alltså alldeles underbar i Alberts ögon. Romanen slutar som sagt med Saras fråga: »Går allt detta an?« Albert har här slutligen inträtt i ett det verkligas, sakens ordning, och hans svar är ämnat att ge uttryck för detta. På hennes fråga behöver han inte svara med ord: »i hela uttrycket af hans ansigte låg detta svar: Det går an!«. Han har själv, som Sara, blivit en människa som inte bara säger, utan gör.

Avslutning: Den retoriska maskinen

Johan Svedjedal har i en artikel läst Almqvists ovan omtalade essä om det öppna skrivsättet som en beskrivning av hur Almqvist manipulerar läsaren till att tro att han eller hon själv har kommit fram till det författaren från början velat förmedla. Läsaren tror sig vara en medskapare, men är i själva verket endast en mottagare av vad som är underförstått i texten.²⁸ Huruvida denna tolkning rättvisande speglar Almqvists intentioner i essän kan diskuteras; den sätter i vilket fall fingret på en kritisk punkt i essän. Men vad mer är: den är onekligen bestickande i avseende på *Det går an*.

Sara talar och Albert förstår. Romanen är konstruerad runt den övertygandeakt som avgörs inom verkets gränser. Förståelsens förutsättningar tematiseras för att undanröja alla tvivel om slutsatsens eventuella ensidighet. Historien må vara fiktion, som visserligen bygger på verkliga iakttagelser, men fiktionen är i sig själv sann, menar Almqvist, och grundar sig i en berättelse om den ideala övertygelsens logik, vilken utesluter all lögn och förställning. Som jag visade i den andra läsningen har Almqvist vidare sett till att texten figurativt ständigt understödjer och utvecklar den explicita argumentationen. En förlegad symbolisk ordning monteras ned till förmån för en ny ordning med andra figurativa förtecken. Almqvist gestaltar samhällets obönhörliga framåtskridande till en ny ordning som inte grundas i tomma 'namn' och besvärjelser, utan i 'sak' och verklighet. Läsaren matas med ett utarbetat bildspråk som redan inbegriper en tolkning, och hon lämnas aldrig i ovisshet ifråga om tolkningen: har läsaren möjligen förbisett författarens antydningar kan hon ändå vara säker på att saken återigen kommer att skjutas fram.

Det återstår nu slutligen att relatera denna beskrivning av *Det går an* till verkets mottagande. Ett verks retorik må vara nog så elaborerad, det garanterar ändå aldrig att bemötandet blir som man har tänkt sig, och den argumentation som så omsorgsfullt hade inlindats i fiktion blev snart »avhandling« när Almqvist tvingades ge svar i debatten. Vad som orsakade den häftiga reaktionen behöver knappast förklaras: kort sagt låg tendensen i verket alltför långt från den allmänna meningen. Den rena kärlek som han tecknar i romanen uppfattades inte som särskilt moralisk, och den fria samlevnaden som direkt farlig.

Vad som däremot är intressant mot bakgrund av det retoriska maskineriet som jag har beskrivit är de så kallade följdskrifterna i *Det går an*-debatten.²⁹ Almqvist skyddade sig bakom fiktionen samtidigt som fiktionen var nog så explicit och provocerande i sig själv.³⁰ Premissen var ju att berätt-

telsen om Sara och Albert är ett »exempel«, och om läsaren accepterar det som ett möjligt exempel, så måste hon också finna att den slutsats som uttrycks i berättelsen är riktig. I vilket fall argumenterar författaren inte själv, han blott målar eller beskriver. Almqvist öppnade sig dock samtidigt för kritik: *Det går an* slutar sin beskrivning innan Sara och Albert kan inleda sin samlevnad.³¹ Hans kritiker var då inte mindre förslagna än att de skrev vidare på berättelsen, de lät maskinen gå ytterligare några varv och vände således Almqvists argument mot honom själv. En efter en visade de vilka risker som Albert och Saras lösa förbindelse medförde. Om läsaren sedan accepterade att deras fortsättningar på sagan var sannolika, då föll också *Det går an*-förslaget. Denna kritik hade Almqvist svårt att bemöta. Han kunde endast konstatera att hans rena idé hade smutsats ned. Men vad man än tyckte om följdskrifternas kritik kunde läsaren dessutom dra en slutsats som drabbade Almqvists retoriska projekt hårt. Vidarediktningen visade ju om inte annat att den sanning som Almqvists fiktion så omsorgsfullt hade konstruerat svårligen lät sig styras.

Noter

- 1 Först publicerad 1833, senare inlagd i *Törnrosens bok* bd VI i *Dialog om Sättet att sluta Stycken*, Samlade Verk 7, s. 177 ff.
- 2 Denna essä har kommenterats av många forskare, för en forskningsöversikt se Johan Almer, »Ett sätt att läsa, skriva – och forska. C.J.L. Almqvists *Om två slags skrivsätt*: skiss till en hermeneutisk litteraturteori«, *Edda* 1992:4, s. 304. En intressant tolkning av Almqvists artikel är Johan Svedjedals »Om två slags lässätt. Om receptionen av C.J.L. Almqvist«, *Bonniers Litterära Magasin* 1996:6, s. 21–25, som jag återkommer till i slutet av föreliggande artikel. Här bör även nämnas Eivor Perssons avhandling, *C.J.L. Almqvists Slottskrönika och det indirekta skrivsättet*, Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Lunds universitet 4, diss. Lund 2003, som har det öppna skrivsättet som utgångspunkt för sin analys.
- 3 Om samtalsformen i *MannaSamfund*, se Jon Viklund, *Ett vidunder i sitt sekel. Retoriska studier i C.J.L. Almqvists kritiska prosa 1815–1851*, Almqviststudier 4, diss. Uppsala, Hedemora 2004, s. 60–66, om Törnrosramens retoriska situation, Viklund 2004, s. 268 f. För en djupgående diskussion av ramberättelsens funktion inom *Törnrosens bok*, jfr Gunilla Hermansson, *At fortælle verden. En studie i C.J.L. Almqvists Törnrosens bok*, diss. Köpenhamn 2003.
- 4 Denna Almqvists estetiska idé har noggrant diskuterats av Kurt Aspelin, »Poesi i sak«. *Estetisk teori och konstnärlig praxis under folklivsskildringarnas skede. Studier i C.J.L. Almqvists författarskap åren kring 1840*, D.1, Stockholm 1980, s. 47–85, särsk. s. 72 f. För en berättarteknisk diskussion av Almqvists sätt att lägga åsikter i de fiktiva personernas mun, se Staffan Björck, *Romanens formvärld*, Stockholm 1953, s. 26 ff.
- 5 Min titel, »Det retoriska maskineriet«, alluderar oavsiktligt på Johan Svedjedals artikel »Det romantiska maskineriet«, i *Författare och förläggare och andra litteratursociolo-*

- giska studier*, Hedemora 1994. Där används metaforen maskineri för att beteckna de sociologiskt förklarliga mekanismer som höll igång korrespondensen och vänskapen mellan Almqvist och Atterbom. Som redan antytts har beteckningen här en helt annan betydelse, vilket också kommer att utvecklas i det följande.
- 6 Aspelin 1980, s. 86 ff.
 - 7 Almqvist gjorde över 400 ändringar i 1839 års version. Om ändringarna i *Det går an*, se Johan Svedjedal, *Almqvists Det går an och konsten att överleva. En texthistorik*, Litteratur och samhälle 1988–1989:1/2, Uppsala 1989, s. 12 f., med anförd litteratur. Samlade Verk 21 (red. Johan Svedjedal) redogör för varianterna mellan 1838 och 1839 års version, s. 123–167.
 - 8 Johan Svedjedal, »C.J.L. Almqvists 'Det går an' (1839) och konsten att övertyga«, *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1985:4, s. 15–37.
 - 9 *Det går an. En tafla ur lifvet*, af författaren till Törnrosens bok, Stockholm 1839, s. 3. Hänvisningar till detta verk kommer i det följande att ges löpande i texten.
 - 10 Lars Burman har tidigare beskrivit Sara som ett *exemplum* i retorisk mening. Han påpekar vidare det paradoxala i att Almqvist i samma förord till *Det går an* samtidigt tar avstånd från »loci communes-menniskor«, dvs. till retoriskt typiserade karaktärer. Se *Tre fruar och en mamsell. Om C.J.L. Almqvists tidiga 1840-talsromaner*, Almqviststudier 2, Hedemora 1998, s. 151.
 - 11 Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1961.
 - 12 Se Walter Ong, »The Writer's Audience Is Always a Fiction«, i *Interfaces of the Word. Studies in the Evolution of Consciousness and Culture*, Ithaca & London 1977, s. 53–81.
 - 13 För berättartekniska anmärkningar om perspektiv i *Det går an*, bland annat synvinkels-estetiken, jfr Björck 1953, s. 130 f., Bertil Rombergs *Att läsa epik*, Lund 1987, s. 177 f., Svedjedal 1985, s. 25 f.
 - 14 Burman har t.ex. visat hur Almqvist genom sina fiktiva personer gestaltar representanter för olika samhällsordningar, varigenom han vill visa på en viss nödvändighet i en kommande samhällsomvandling. Se diskussionen om *Amalia Hillner* och *Tre fruar i Småland* i Burman 1998, s. 40–76, 101–141; och se vidare diskussionen om *Drottningens Juvelsmycke* i Burmans »Tal, skrift och vältalighet i *Drottningens Juvelsmycke*«, i Lars Burman (red.) *Carl Jonas Love Almqvist – diktaren, debattören, drömmaren. Föreläsningar och essäer utgivna av Almqvistsällskapet*. Almqviststudier 3, s. 221–247.
 - 15 Jfr Hans Hagedorn Thomsen, »C.J.L. Almqvist: Det går an«, *Edda* 1973:1, s. 5, som har ett annat ärende i tolkningen än jag, men inte desto mindre påpekar att Albert i praktiken intar »kvindens passive, mottagande rolle«. Svedjedal påpekar apropå perspektivet i romanen att »Albert egentligen aldrig inom sig får formulera några protester mot Saras idéer – bara replikvägen ifrågasätter han hennes äktenskapsåskädning«.
 - 16 Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Paris 1971.
 - 17 Se t.ex. Algot Werin, *C. J. L. Almqvist. Realisten och liberalen*, diss. Lund, Stockholm 1923, s. 175 f.
 - 18 Skillnaden mellan det lärda, bildade och hövliga språkbruket å ena sidan och de nya språkformer som utvecklades i de nya sociala grupperna i samhället (i *Det går an*: kvinnor och »läsare«) tematiseras t.ex. i flera av Jane Austens romaner. Se Thomas M. Conley, *Rhetoric in the European Tradition*, Chicago & London 1990, s. 235 f., James Kastely, *Rethinking the Rhetorical Tradition – From Plato to Postmodernism*, New Haven & London 1997, s. 139–142, 145–167.
 - 19 Almqvists språksyn och kommunikationsuppfattning diskuteras i Viklund 2004, s. 66–81, et passim.

- 20 För andra tolkningar av glassymboliken, se Sigbrit Swahn, »Almqvists intentioner i 'Det går an'«, *Edda* 1968:5, s. 314 f., och Per Olov Svedners »Realistiskt och symboliskt i Det går an«, *Perspektiv på Almqvist. Dokument och studier*, utg. Ulla-Britta Lagerroth och Bertil Romberg, Stockholm 1973, s. 194–199.
- 21 Jfr Svedner 1973, s. 195 f. som beskriver fönstersymboliken hos Almqvist som en sinnebild för Gudskontakten.
- 22 Fredrik Böök, »Ångbåten Yngve Frey i 'Det går an'«, *Stockholms Dagblad* (Söndagsbil.) 2/3 1919.
- 23 För en diskussion av *Det går an* som en ideologisk roman, se t.ex. Arne Melberg, *Realitet och utopi. Utkast till en dialektisk förståelse av litteraturens roll i det borgerliga samhällets genombrott*, Stockholm 1978, s. 76–93.
- 24 Jag lånar här några uppslag från Michael Ryans kapitel »Rhetoric and Ideology«, i *Politics and Culture: Working Hypothesis for a Post-Revolutionary Society*, London 1989, s. 111–133. Ryan använder här motsättningen mellan metafor och metonymi för att analysera konservativa respektive liberala retoriska strategier i några Hollywoodfilmer.
- 25 Burman 1998, s. 208 f., har tidigare tagit upp cigarrepisoden i anslutning till en diskussion av kvinnobilden hos Almqvist. Denna scen är för övrigt en av många episoder som tar upp frågan om manligt och kvinnligt i romanen – Almqvist har här en idé om att varje människa har både en manlig och en kvinnlig sida. Om manlighet i *Det går an*, se Karin Westman Berg, *Studier i C.J.L. Almqvists kvinnouppfattning*, Kvinnohistoriskt arkiv 3, diss. Uppsala, Göteborg 1962, s. 301–307, Eva Adolfsson, »Kvinnligt, manligt, androgynt. Om förändringens gestalter hos Almqvist«, i Roland Lysell & Britt Wilson Lohse (red.) *Carl Jonas Love Almqvist – konstnären, journalisten, pedagogen. Föreläsningar och essäer utgivna av Almqvistsällskapet*, Hedemora 1996, s. 159.
- 26 Se Böök 1919, Svedner 1973, s. 192 f.
- 27 Roland Lysell har i en artikel pekat på detaljens betydelse hos Almqvist, och särskilt visat hur rosensymbolen kan dyka upp som hastigast, antydande ett större sammanhang. Samtidigt påminner han om det tvetydiga i Almqvists många referenser till sitt verk i stort: det lekfulla i anspelningarna riskerar att underminera den produktive läsarens sökande efter sammanhang. Lysell diskuterar alltså här, liksom i flera andra artiklar, problem rörande relationen mellan författare/text och läsare, snarast utifrån idén om Almqvists 'öppna skrivsätt' (jfr min inledning till denna artikel). Se »Detaljen hos Carl Jonas Love Almqvist«, i Anné Sejten & Erik Svendsen (red.), *Detaljen – tekstanalysen og dens grænser I*, Roskilde 1999, s. 197–206.
- 28 Svedjedal 1996, s. 21 f.
- 29 Om följdskrifterna, se Karl Warburg, »'Det går an'. Dess litteraturhistoriska förutsättningar. Striden om dess tendens«, *Ord och bild* 1908, s. 15 ff., 89–108. Jfr Melberg 1978, s. 87 ff. och Eva Borgström, »Om jag får be om ölost'. *Kring kvinnliga författares kvinnobilder i svensk romantik*, diss. Göteborg 1991, s. 249–252.
- 30 I och med Almqvists engagemang i pressoffentligheten från och med 1839 blir fiktionen mer problematisk för honom. Han använder ofta fiktivt berättande i kombination med anonymitet, vilket ibland slog tillbaka på honom själv. Om denna »diktens baksida«, se Viklund 2004, s. 269–275.
- 31 Det korta perspektivet i *Det går an* kommenteras av Stig Hellsten, *Kyrklig och radikal äktenskapsuppfattning i striden kring C.J.L. Almqvists 'Det går an'*, diss. Uppsala, Stockholm 1951, s. 229. Jfr också Warburg 1908, s. 91, som citerar Almqvists mest avancerade kritiker i följdskriftsform, Johan Vilhelm Snellman, som påpekar att den bästa typen av »vedergällning« för *Det går an* är den fiktiva följdskriften.

Film och retorik

Om retoriken som metod och teori i filmstudiet

74 Trots att filmmediet ofta beskrivits som ett slående retoriskt medium, vanligtvis med hänvisning till dess verklighetseffekt och förmåga att väcka känslor,¹ har det länge saknats en särskild retorisk filmteori. Som David Blakesley nyligen konstaterat finns visserligen en mängd filmstudier som åtminstone delvis är att betrakta som »retoriska«, men dessa verkar inte inom en avgränsad filmretorik, utan är »scattered across a wide range of disciplinary thought.«² Vissa filmgenrer, som dokumentärfilmen, den didaktiska filmen och propagandafilmen, har förvisso i större utsträckning än andra genrer analyserats utifrån persuasionen som grundläggande funktion, men det bekräftar egentligen bara att retoriken både som metod och teori levtt i periferin av filmstudiet.³ Ett återkommande intryck är att retoriken tillhandahållit filmstudiet vissa metodiska grepp, i synnerhet sådana med stilistisk anknytning,⁴ men att dessa inte i någon högre grad införlivats i systematiska retoriska analyser.

I följande text vill jag beskriva bakgrunden till denna frånvaro av retorisk filmteori, men också hur retorikbegreppet faktiskt har applicerats i filmstudiet, framför allt i semiotiskt och narratologiskt orienterade filmanalyser. Avsikten är att nå fram till en beskrivning och en kritisk diskussion av den retoriska filmteori som håller på att växa fram, och där till exempel ovan nämnde Blakesley har en framträdande position. Syftet är vidare att diskutera sådana vägar för det retoriska filmstudiet som enligt min uppfattning förbisetts i de senare årens diskussioner kring film och retorik. Studien utmynnar således i en reflexion över hur centrala retoriska kategorier som persuasion och argumentation, begrepp som tidigare uteslutits ur det retoriska filmstudiet, kan fungera som utgångspunkter i den retoriska analysen av film.

1. Frånvaron av retorisk filmteori

Varje försök att förklara bristen på retorisk filmteori måste ta hänsyn till själva retorikämnet och retorikbegreppets vacklande status och innebörd, i synnerhet under den första hälften av 1900-talet. En för den tidiga filmteorin avgörande faktor är att retoriken knappast föreligger, vare sig som praktik, teori eller metod under den modernistiska epok som sammanfaller med framväxten av filmkonsten. Som Bender och Wellbery visat i *The Ends of Rhetoric* måste återfödelsen av retoriken under 1900-talet förstås i ljuset av modernitetens förutsättningar. Efter att som ämne ha reducerats till en stillära återkommer visserligen retoriken, men i en skepnad som på avgörande vis faller utanför det teoretiska och pedagogiska ramverk som skapades av Aristoteles, Cicero och Quintilianus:

[...] the new rhetoric is no longer that of the classical tradition; it is attuned to the specific structures of modernist culture; its fundamental categories are markedly new. Rhetoric today is neither a unified doctrine nor a coherent set of discursive practices. Rather, it is a transdisciplinary field of practice and intellectual concern, a field that draws on conceptual resources of a radically heterogeneous nature and does not assume the stable shape of a system or method of education.⁵

Retorikens praktiska, teoretiska och metodiska upplösning ger ett värdefullt perspektiv på frånvaron av retorisk filmteori, men kan knappast ensamt förklara denna frånvaro. Detta eftersom filmens födelse och framväxt, åtminstone från vår samtida horisont, i sig framstår som ett möjligt och starkt incitament till en teoretisk renässans för retoriken, i synnerhet inom filmteorin. För att fördjupa svaret på frågan varför en sådan utveckling inte ägt rum, måste vi vända på perspektivet och betrakta filmmediet och filmteorin som i sig själva betydelsefulla faktorer i den mediautveckling som påverkat retorikens öde, den utveckling som till exempel lett fram till ett generaliserat men splittrat retorikbegrepp.⁶ Det finns alltså anledning att se närmare på de förutsättningar hos själva filmmediet och den tidiga filmteorin som samverkat i marginaliseringen av ett retoriskt perspektiv på mediet.

Det mest konkreta orsaken till frånvaron av en samlad retorisk filmteori under 1900-talet är, enligt min uppfattning, den utpräglad estetiska inriktning som den klassiska, normativa filmteorin får. I viss mån hänger denna estetisering samman med hur framför allt den kommersiella filmproduktionen under 1900-talets första decennier utvecklas mot bakgrund

av filmmediets dittills låga status.⁷ Att attrahera en bredare, mera borgerlig publik blir med tiden en viktig angelägenhet, inte minst med tanke på de ökade kostnader som den berättande fullängdsfilmen för med sig, och för att höja filmmediets kulturella status arbetar filmproducenterna i hög grad med romanen och teatern som förebilder.⁸

Viljan att ge filmmediet konstnärlig status avspeglas tydligt inom de klassiska filmteorierna, om vi till dessa främst räknar formalister (som Sergei Eisenstein) och realister (som André Bazin). Eisenstein, som med goda skäl ofta förknippas med ett retoriskt, det vill säga tesdrivande och formaliserat filmskapande,⁹ gör förvisso bruk av en mängd begrepp med anknytning till retoriken, men hans filmteori utvecklas i hög grad i spänningsfältet mellan dialektisk filosofi och konst. Viktigt är att Eisenstein tydligt erkänner filmens retoriska syfte – att som ett led i klasskampen utöva ett känslomässigt inflytande över massorna – men att det inte sker inom ramen för en retorisk teori eller praktik. När han föreslår vägar för att utveckla filmkonsten i syfte att övertyga och påverka, framställs istället teaterkonsten som mönster:

If we regard cinema as a factor for exercising emotional influence over the masses [...], we must secure its place in this category and, in our search for ways of building cinema up, we must make widespread use of the experience and the latest achievements in the sphere of those arts that set themselves similar tasks. The first of these is, of course, theater, which is linked to cinema by a common (identical) basic material – the *audience* – and by a common purpose – *influencing this audience in the desired direction* through a series of calculated pressures on its psyche.¹⁰

Som ett viktigt led i denna tydliga dramatisering av filmmediet fungerar även Eisensteins i hög grad normativa definition av filmen. Hans berömda formulering »Cinema is, first and foremost, montage«¹¹ besvarar inte den ontologiska frågan om mediets natur, lika lite som den utgår ifrån mediets illusionskraft. Istället anger den normen för hur film som fulländad konst via montaget ska förverkliga den tanke om dialektisk konflikt som enligt Eisenstein utgör kärnan i all verklig konst.¹²

Trots övriga olikheter agerar Bazin inom ramen för en liknande normativ/progressiv estetik och med en tydlig tanke om filmens ideologiska betydelse och möjlighet att påverka. Så sent som 1949 utropar han: »[...] cinema has not yet been invented!«¹³ och visar tydligt att det inte är själva mediets retoriska förutsättningar han intresserar sig för, snarare filmens som konst inneboende väsen och ännu ej förverkligade möjligheter.

Viljan att inskräpa filmens konstnärliga status framträder också tydligt då Bazin senare skriver: »The filmmaker is no longer the competitor of the painter and the playwright, he is, at last, the equal of the novelist.«¹⁴

Det från retorisk synvinkel intressanta med både Bazins och Eisensteins teorier är att inbäddat i föreställningen om det filmkonstnärligt fulländade ligger övertygelsen om filmens möjlighet att påverka. Hos Eisenstein är denna föreställningen om en retorisk funktion uppenbar, men den finns även hos Bazin, så till exempel i beskrivningen av den enligt honom konstnärligt föredömliga italienska neorealismen:

The recent Italian films are at least prerevolutionary. They all reject implicitly or explicitly, with humor, satire or poetry, the reality they are using, but they know better, no matter how clear the stand taken, than to treat this reality as a medium or a means to an end. To condemn it does not of necessity mean to be in bad faith. They never forget that the world is, quite simply, before it is something to be condemned. It is silly and perhaps as naïve as Beaumarchais' praise of the tears induced by melodrama. But does one not, when coming out of an Italian film, feel better, an urge to change the order of things, preferably by persuading people, at least those who can be persuaded, whom only blindness, prejudice, or ill-fortune had led to harm their fellow men?¹⁵

Att även Bazin så tydligt pekar ut en retorisk funktion men utan att involvera en retorisk teori, gör att vi kan betrakta dessa klassiska filmteoretiker som representanter för en filmretorik förklädd till filmestetik. Syftet med film är i slutändan att påverka och förändra, men denna funktion framstår som helt avhängig filmens konstnärliga status.

Till stor del beror denna estetiska charad på att den klassiska filmteorins estetisering av filmen provoceras av och hämtar näring ur vad som kan betraktas som filmmediets, den rörliga fotografiska bildens, *bristande* konstfullhet, det vill säga dess naturtrogenhet och enastående förmåga att skapa illusioner av verklighet. Denna naturtrogenhet är så att säga den retoriska, icke konstnärliga grund som teoretiskt måste övervinnas i filmteorins estetisering av filmen. Realisten Bazin hävdar till exempel att den naturtrogna reproduktionen av verkligheten inte kan vara konst, och utnämner den filmkonstnärligt fulländade neorealismen till, inte en realism, utan en *fenomenologi*.¹⁶ Eisenstein som i dialektisk anda likställer konst med konflikt, menar att de tidiga, till synes rent avbildande filmerna med långa tagningar, inte har någonting med filmform och därmed filmkonst att göra. Film som ren verklighetsillusion tillhör ett konstnärligt primitivt

stadium. Det är just mediets bristande konstfullhet, inte dess bristande retorik, som formar den teoretiska utmaningen, och som därmed anger riktningen för den klassiska filmteorin. Mediet förstås inte i termer av artificiell återgivning, eller för att tala med Marshall McLuhan, som besläktat med det tryckta ordet.¹⁷ Här finns inga retoriska svagheter som gör en retorisk teori eller praktik påkallad.

Samma tendens kan iakttas hos sinsemellan så olika klassiska filmteoretiker som Siegfried Kracauer och Rudolf Arnheim. För Kracauer ligger filmens estetiska värde i dess förmåga att skapa upplevelser av verklighet. Han tillkännager samtidigt den teoretiska svårigheten att betrakta filmens naturtrogenhet i termer av konst, men löser problemet genom att utnämna filmen till en konst av ett annat slag än de etablerade konstarterna.¹⁸ För Arnheim är tvärtom filmens förmåga att skapa illusioner av verklighet (till exempel genom ljudet och färgen) en fara för filmen som konst. Han varnar explicit för hur filmen som total verklighetsillusion innebär en anpassning till de breda massornas smak, och tematiserar härigenom tydligare än någon annan gränsen mellan film som natur och film som konst.¹⁹ Poängen är att oavsett vilken ståndpunkt dessa tänkare intar i frågan om filmens konstnärliga natur och uppgift, så är det tydligt att filmens estetiska status återkommande definieras utifrån dess givna förmåga att skapa illusioner av verkligheten.

Mot bakgrund av hur den klassiska filmteorin koncentreras till frågor om filmens verklighetsåtergivning och estetiska status, är frånvaron av en retorisk filmteori knappast förvånande. Samtidigt får vi inte glömma bort att för dessa teoretiker föreligger retoriken vare sig som teori, metod eller praktik. Med James Naremore kan vi till och med säga att filmkonsten generellt utvecklas som en del av modernismens i en mening starkt anti-retoriska rörelse.²⁰ Men då måste vi förstå retorik som en praktik förknippad med inslag i till exempel 1800-talets högrävande teaterskådespel, särskilt den överdrivna, onaturliga, »semiotiska« skådespelarteknik, som enligt Naremore på 1900-talet, under inflytande av Stanislavskij, ersätts av en mer »psykologisk« skådespelarkonst, något som sedermera ger tydligt utslag i spelfilmen.²¹ Retoriken förknippas alltså närmast med talekonst, och med ett särskilt slags agerande.

Retoriken framstår inte heller som ett teoretiskt alternativ hos dem som tidigt kritiserar den klassiska filmteorins upptagenhet vid filmens konstnärliga status. Walter Benjamin riktar till exempel skarp kritik mot Abel Gance och Franz Werfel för denna estetisering.²² Benjamins ambition är att beskriva filmmediets potentiellt revolutionära betydelse som en följd av den kombination av förströelse och kritik som filmmediet möjliggör.

Filmmediet gör åskådaren till en »granskare«, skapar en »värderande attityd« och så vidare. Påfallande är dock att Benjamin i denna djupt antiestetiserande utläggning om filmmediets förmåga och möjligheter att förändra människans varseblivning och relation till omvärlden, helt och hållet definierar filmens möjligheter utifrån jämförelser med den traditionella konsten.²³ Återigen är det filmens status i en estetisk snarare än retorisk tradition som hamnar i centrum.

2. Filmsemiotikens retorikbegrepp

För filmteorins del krävs att frågan om mediets konstnärliga status och dess verklighetsillusion når ett dödläge innan retorikbegreppet på allvar kan aktualiseras inom filmstudiet. I hög grad är det narratologin och filmsemiotiken som bekräftar detta dödläge. Wayne C. Booths litterärt orienterade *The Rhetoric of Fiction* har med sin definition av retorik som »the art of communicating«,²⁴ kanske betytt mest för det retoriskt inriktade filmstudiet, men för filmteorins del är det initialt genom Christian Metz semiotiska och psykoanalytiska filmteori som retorikbegreppet får nytt liv i en radikal förnyelse av filmstudiet. Hos Metz finns genomgående referenser till retoriken, men också en problematisering och ett tydligt avståndstagande. Skälet till att retoriken överhuvudtaget diskuteras är Metz vilja att betrakta film i termer av språk. Tanken på film som ett språk finns redan hos Bazin (som i dialektisk kamp med sin egen realismdoktrin mer eller mindre motvilligt medger filmens karaktär av språk),²⁵ men det är först hos Metz som frågan artikuleras på ett djupare plan.

Problemet med retoriken är för filmstudiets del, enligt Metz, dess förbindelse med det verbala språket. Filmens språk skiljer sig från det verbala genom att film saknar en föreliggande kod, eller *langue*.²⁶ Här finns inte någon semiotisk nivå i direkt korrespondens med det verbala språkets ord.²⁷ Det är retorikens förankring i det verbala språket som gör den svår att applicera i det semiotiska filmstudiet, menar Metz i en förklaring som även illustrerar hans tämligen snäva förståelse av det retoriska fältet:

[...] from being a general theory of discourse, rhetoric has become for us (in the form in which our twentieth century inherited it) a catalogue of word-based figures, almost an appendage to lexicology and etymology. [...] It is this predominance of the word at the expense of both the sentence and the live movement of the enunciation that inhibits the use of rhetorical categories in the study of filmic discourse.²⁸

För Metz betyder retoriken som argumentationslära eller som en lära om persuasion ingenting. Det är i dess förment oundvikliga skepnad som stillära som den utgör ett hinder. Därför spelar det för Metz inte heller någon roll om vi i samband med film talar i termer av lingvistik eller retorik. Filmen har *ett slags* grammatik och därmed *ett slags* retorik. Skillnaden mellan dessa kategorier är betydelsefull enbart i samband med det verbala språket.²⁹ En helt annan förståelse av retoriken förmedlas i Umberto Ecos filmsemiotik, där filmens retorik inte likställs med dess grammatik. För Eco utgör retorikens grund i det verbala språket inget hinder, vilket innebär att han kan utarbeta en retorik för det visuella fältet. Vid sidan av bland andra perceptiva, ikoniska, ikonografiska och stilistiska koder, räknar Eco även med retoriska koder inom filmen. Dessa koder är helt och hållet visuella, och Eco delar in dem i visuella retoriska figurer, visuella retoriska premisser och visuella retoriska argument.³⁰ Trots att Ecos filmretorik inte är särskilt utförlig innehåller den en, enligt min mening, mycket produktiv länk till den klassiska retorikens argumentationslära.

Metz filmsemiotik har kritiserats, inte minst på grund av den motsägelsefulla bild av retoriken han presenterar.³¹ Trots sitt särskiljande av det filmiska språket från det verbala, så vänder han sig vid återkommande tillfällen till etablerade kategorier inom grammatiken och retoriken. Den tydligaste termen med retorisk anknytning hos Metz är *dispositio*, som får beteckna filmens syntagmatiska arrangemang. Som Ann Chisholm visat använder han dock termen helt och hållet i semiotikens tjänst, och förbiser den klassiska retorikens syn på disposition som utformad med hänsyn till ett specifikt ämne och en specifik publik.³²

Ett annat skäl till varför Metz diskuterar retoriken relativt utförligt är hans vilja att definiera filmmediets betydelsebärande delar med hänvisning till framför allt metaforen och metonymin. Under inflytande av Roman Jakobson betonar Metz dessa figurers primära status och associerar dem till kategorier som paradigmet och syntagmet, det vill säga urvalet respektive distributionen av språkliga tecken i Jakobsons lingvistik.³³ Via lingvistiken separeras alltså troperna från sin klassiskt retoriska grund, vilket möjliggör en förbindelselänk mellan Metz lingvistiska förståelse av filmmediet och den lacanska psykoanalysens bild av metaforisk förtätning respektive metonymisk spridning. Den jakobsonska lingvistikens premiering av metaforen och metonymin fungerar för Metz alltså som ett slags alibi för de retoriska tropernas adaptation inom det icke-verbala fältet. Konkret innebär detta att metaforen och metonymin som förtätning respektive spridning definierar filmbetraktandets identifikationer som analoga med de processer Jacques Lacan beskriver i sin teori om spegelstadiet, ett stadium där

identiteten betraktas som en följd av identitetens initiala klyvning.

Den lacanskt inspirerade psykoanalytiska delen av Metz filmteori har varit mycket inflytelserik för senare retoriskt orienterade filmstudier, framför allt som en följd av dess fokus på filmåskådaren och de identifieringsprocesser denne involveras i. Perspektivet står till exempel i förbindelse med den filmretorik som senare utvecklats utifrån Kenneth Burkes moderna retorikbegrepp, där identifieringen etableras som retorikens fundament, om än inte i psykoanalytiska termer.³⁴ Det har också fungerat som en viktig inspiration för de delvis retoriskt orienterade filmstudier där åskådarens förhållande till filmmidiet särskilt uppmärksammas. Här kan nämnas Laura Mulveys teori om lusten att se.³⁵

3. Filmnarratologins retorikbegrepp

Filmsemiotiken i Metz och Ecos skepnad innebär ingen fundamental omtolkning av den klassiska retoriken. Metz erkänner dess historiska reduktion till en figurlära, och hos Eco överförs befintliga element inom retoriken (premisser, argument och figurer) till det visuella fältet. I det avseendet skiljer sig filmsemiotiken från narratologin, som i Booths skepnad bär med sig en ny förståelse av retoriken, en relativt radikal omdefinition av dess grundvalar, och därmed en påtaglig förvandling av retoriken till en metod för tolkning. Även Booths användning av retorikbegreppet är starkt reduktiv i förhållande till den aristoteliska läran; argumentation och värtalighet står till exempel inte i förgrunden. Samtidigt finns i Booths kommunikationsbegrepp en tydlig förbindelse med den aristoteliska retorikens persuasion, eftersom han betonar både fiktionens kommunikativa effektivitet, dess förmåga att för läsaren levandegöra den fiktiva världen, och avsändarens (i skepnad av författaren eller »the implied author») roll i förhållande till mottagaren.³⁶

För det retoriskt inriktade filmstudiet har Booths teori varit av stor betydelse. En av de mest framträdande filmteoretikerna i denna tradition är Seymour Chatman, som utförligt diskuterat Booths retorikbegrepp.³⁷ Med hänvisning till Booth, Kenneth Burke och I. A. Richards betonar Chatman den moderna retorikens karaktär av teori, och han definierar dess fält som »the use of communicative means to suade. I say 'suade' and not 'persuade' to emphasize, as Aristotle does, that rhetoric concerns the urgings of the text, the 'available means,' rather than its ultimate success or failure with real audiences.«³⁸ Hos Chatman betonas också distinktionen mellan estetisk och ideologisk retorik, och i linje med Booths kriterier för den retoriskt framgångsrika fiktionen, framhävs den lyckosamma este-

tiska retorikens förmåga att engagera läsaren / betraktaren, och få denne att acceptera och tillgodogöra sig berättelsens utformning.³⁹

Chatmans närhet till den aristoteliska retoriken framträder även i hans intresse för argumentativa strategier i film, även om den delen av hans retoriska metodologi inte är särskilt utförlig. Här graderas visserligen inslag av argumentation i olika typer av filmer, men Chatmans beskrivning sträcker sig inte mycket längre än till tämligen grunda påståenden om att explicit argumentation är ovanlig i kommersiell spelfilm, men vanlig i exempelvis den didaktiska sovjetfilmen.⁴⁰ Ett fördjupat perspektiv antyds i Chatmans beskrivning av implicit argumentation som ett modus även i den fiktiva spelfilmen. Här uppmärksammas på ett produktivt sätt framför allt den populära spelfilmens förmåga att dölja argumentationen, framför allt via mediets »multichannel capacity«, det vill säga möjligheten att till exempel förlägga narrationen till en visuell kanal och argumentet till en auditiv.⁴¹

Inom filmnarratologin handlar intresset för retorik också om den auktoritet som formas av berättaren, alternativt själva berättandet, samt frågan om hur synvinkel, perspektiv eller fokalisering engagerar och påverkar åskådaren av film. Filmteorin har utförligt diskuterat frågan om hur den episka kategorien *berättare* ska förstås i filmiska sammanhang, och jag ska här inte redogöra för denna diskussion. För filmretorikens del kan nämnas den skillnad som framträder mellan Chatman och David Bordwell gällande den filmiske berättaren som avsändare. Bordwell, som i sin filmteori betonar åskådarens aktivitet, har utförligt argumenterat för att berättandet inte sker utifrån en identifierbar instans i filmen. Berättandet är istället något som åskådaren *konstruerar*. Argumentet utgår i hög grad ifrån den ryska formalismens distinktion mellan fabel, sujett och stil. För Bordwell är det samspelet mellan stilen (filmens tekniska arrangemang) och sujetten (dess dramaturgiska arrangemang) som ger ledtrådar för åskådarens konstruktion av narrationen.⁴² Berättandet i film sker således utan en berättare och därmed utan avsändare. Synsättet får givetvis konsekvenser för Bordwells bild av filmens retorik. För honom existerar ingen filmisk motsvarighet till Booths »the implied author«.

För Chatman är denna uppfattning orimlig. Han beskriver åskådarens aktivitet, inte som en konstruktion av narrativet, utan som en *rekonstruktion*. Och tanken på åskådarens återskapande av narrativet blir oerhört viktig för förståelsen av hur såväl information, kunskap som självreflexion förmedlas filmiskt, och uppfattningen står i direkt förbindelse med hans förståelse av filmmediets retoriska potential. Den filmiska motsvarigheten till »the implied author« måste enligt Chatman erkännas för att vi till

exempel ska kunna analysera filmiska ironier, det vill säga »[...] discrepancies between what the cinematic narrator presents and what the film as a whole implies.«⁴³ Bordwell å sin sida representerar även han, trots sitt förnekande av retorisk avsändare, en rörelse som närmar sig ett retoriskt perspektiv på film. Detta genom sin koncentration på åskådarens betydelse i konstruktionen av meningssammanhang. Bordwells teori om »the viewer's activity« vilar dock på kognitiv och formalistisk grund, och har ingen direkt förankring i den klassiska retorikens perspektiv.⁴⁴

Ytterligare ett retoriskt fruktbart fält inom filmnarratologin handlar om hur fokaliseringen eller »point of view« i olika grad kan få åskådarens uppmärksamhet att sammanfalla med olika karaktärens synvinklar eller med det »objektiva« perspektiv som skapas av kameran som berättarinstans. Till exempel har den klassiska Hollywoodfilmens »kontinuitets-system« beskrivits i termer av en osynlig retorik vars framgång i hög grad bygger på växlingarna mellan objektiva och subjektiva perspektiv, grepp som möjliggör såväl inlevelse som överblick. Hollywoodfilmens förmåga att på detta sätt erbjuda den både dramatiskt och episkt ideala synvinkeln på skeendet, förklarar i hög grad det intryck av naturlighet som denna filmform ofta förknippas med. Det är en film som inte stör åskådarens blick på samma sätt som den mera öppet argumenterande montagefilmen eller den främmandegörande konstfilmen, utan framställer den kamerablick som överförs på åskådaren såsom helt och hållet motiverad av de skeenden, miljöer och karaktärer som gestaltas.

Chatman diskuterar inte fokalisering i termer av retorisk funktion, men förbindelsen framträder tydligt i Nick Brownes studie *The Rhetoric of Filmic Narration*, där fokaliseringen betraktas som en teknik med det retoriska syftet att på olika sätt inbegripa åskådaren i filmens handling. Det specifikt retoriska består i att fokaliseringen styr åskådarens perspektiv på skeendet och härigenom skapar en mer eller mindre bestämd läsning av skeendet, en läsning som inte har med ett hermeneutiskt tolkningsarbete att göra, utan mera med själva tillägnelsen av filmens handlingar och relationer.⁴⁵ Även hos Browne förekommer en explicit definition av den generella filmiska retorik han avser, då han beskriver den som förhållandet mellan filmens narrativ, dess bildframställning och de samordnade effekter dessa skapar, eller i Brownes egen preciserade beskrivning:

The relations between the function of the narrator, the constitution of character, and the inscription of the spectator, are treated as integral parts of a general rhetoric. The exposition of the complexity of these relations is delineated by amplifying the distinction between

the level of »representation« (the level of structure that designates the relation of »address« between narrator and spectator) and the level of »story« (the level of relations among characters).⁴⁶

Även i Brownes filmretorik figureerar alltså den tämligen abstrakta bild av »the narrator« som avsändarinstans som hos Booth och Chatman motiverar det retoriska perspektivet. Denna abstrakta instans kan också tas som utgångspunkt för en kritisk reflektion över filmnarratologins adaptation av retorikbegreppet. Enligt min uppfattning markerar denna diffusa avsändare i hög grad begränsningen i det narratologiska filmstudiets retoriska ambition, det vill säga det perspektiv som ersatt persuasionsbegreppet med ett kommunikationsbegrepp. Beskrivningen av retoriken som kommunikation snarare än persuasion förskjuter uppmärksamheten från avsändaren till själva kommunikationsprocessen, men döljer härigenom också den ogripbara karaktären hos den avsändare som initialt motiverar användningen av retorikbegreppet. Att tala om persuasion är naturligtvis traditionellt förknippat med kravet på att kunna identifiera en avsikt, en process och en effekt, därav begreppets överlevnad i de filmstudier av bland andra Bill Nichols, Michael Renov och Robert Stam, där icke-fiktiva genrer diskuterats.⁴⁷ Att tala i termer av kommunikation reducerar de empiriska krav som persuasionsbegreppet bär med sig, och implicerar istället att *något slags* avsikt, *något slags* process och *något slags* effekt föreligger. Detta ligger helt i linje med Metz komplexa diskussion av film som retorik, en diskussion som landar i observationen att cinematiska koder står i förbindelse med »a kind of rhetoric«. ⁴⁸ Inom narratologin och Metz filmsemiotik blir retoriken således föremål för en retorisk manöver som går ut på att dels utnyttja retorikens metodiska värde, dels undvika det krav på empiri som persuasionsbegreppet föreställs föra med sig. Det är också en manöver som förvandlar den klassiskt retoriska grundkategorin persuasion från ett studieobjekt till en axiomatisk utgångspunkt. Narratologin och semiotiken sysslar inte med hermeneutiska rekonstruktioner av retoriska meddelanden, utan använder den filmiska kommunikationen (såsom självklart retorisk), som grund för prövningen av en mängd metodiska grepp. Detta innebär också att det narratologiska filmstudiet, liksom för övrigt Bordwells kognitionspsykologiska filmteori, verkar inom en tämligen snäv kontext. Inte utan skäl har både Bordwell och Chatman kommit att betraktas som direkt teorifientliga.⁴⁹ Hos dessa tänkare finns ingen plats för en psykoanalytisk problematisering av åskådarens subjekt-position i förhållande till karaktärer, miljöer och handlingar, och inte heller för dekonstruktivt orienterade problematiseringar av själva betydelse-

skapandet, eller för ideologinriktad kritik av cinematiska meddelanden och formspråk. Narratologins metodiskt fruktbara perspektiv utmynnar istället i tämligen statiska beskrivningar av berättare och åskådare som närmast oföränderliga modeller, relativt oberoende av de samhälleliga, psykodynamiska, bildmässiga och språkliga etc. kontexter där filmen och dess åskådare interagerar.

4. Den nya filmretoriken

Det är också i ljuset av denna reduktion av retoriken till en metodik, och den därmed förbundna försiktigheten inför persuasionsbegreppet, som de senaste försöken att formulera en mera teoretiskt orienterad filmretorik måste betraktas. Den retoriska filmteori som växer fram idag, utvecklas i hög grad mot bakgrund av den teoretiska mångfald där retoriken som reducerad metodik underordnats andra mer eller mindre teoretiska syften: semiotiska, narratologiska, psykoanalytiska, dekonstruktiva, ideologikritiska etc., och där persuasionsbegreppet i det närmaste uteslutits. David Blakesley, som är den främste representanten för detta försök att skapa en teoretisk filmretorik, diskuterar retorikbegreppet i ljuset både av den retoriska eller lingvistiska »vändningen« under 1900-talet, och det postteoretiska tillstånd som inträtt efter de stora teoriernas tillbakagång. Blakesleys ambition är att retoriken, från att ha varit en underordnad metod, ska lanseras som en primär teori där fragment av annan teoribildning kan samlas.⁵⁰ Retoriken beskrivs som en »terministic screen«, det vill säga ett slags terminologisk projektduk för filmstudiet, där teoretiska perspektiv som i sig själva förlorat bärkraft kan förenas och ges ett nytt berättigande.⁵¹ Den nya filmretoriken i Blakesleys skepnad måste alltså förstås mot bakgrund av den teoretiska hemlöshet som präglat filmteorin och filmstudiet under det senaste decenniet. Och så långt påminner Blakesleys ambitioner med filmretoriken i hög grad om de intentioner som brukar tillskrivas *cultural studies*. Den teoretiska mångfald som existerar, men förlorat mark, ska utnyttjas på bred front och via retoriken befrias från varje totaliserande anspråk.

Uttrycket »terministic screen« har Blakesley lånat från Burke där det betecknar hur våra humanvetenskapliga observationer i hög grad påverkas av de termer vi använder oss av. Analytiska observationer betraktas av Burke som »implications of the particular terminology of which the observations are made.«⁵² Det retoriska perspektivet i Burkes och Blakesleys skepnad innebär således en kritisk känslighet för de perspektiv och begrepp som anläggs i analysen. Retoriken erbjuder ett slags metaperspektiv

där inte bara filmen och dess åskådare, utan även kritikern och dennes perspektiv och begrepp ses som delar i den retoriska situation som analyseras. Detta innebär att retoriken för det första betraktas som ett instrument i filmstudiets analys av film och av sin egen aktivitet, för det andra som ett perspektiv på film i dess relation till en vidare kulturell kontext, och för det tredje som ett fenomen som självt gestaltas eller tematiseras i film.⁵³

Samtidigt som filmretoriken härigenom lanseras som en tämligen abstrakt metateori, så preciserar Blakesley dess inriktning, framför allt med hänvisning till att film främst ska analyseras med utgångspunkt i dess *tilltal*, där tilltalet i Metz semiotiska anda ses som en symbolisk handling i analogi med all kommunikation. Den retoriska filmanalysen orienteras mot och utförs i en retorisk situation som involverar såväl filmskaparen och dennes syfte, som filmens interna struktur och åskådaren respektive kritikern. Den andra delen i Blakesleys definition av det retoriska filmstudiet preciserar perspektivet på den symboliska handling som utgör analysobjektet, och lyfter fram *identifikationen* som filmens grundläggande retoriska funktion.⁵⁴ Samtliga visuella och verbala tecken i film betraktas som tjänande åskådarens identifikation.

Blakesleys adaptation av identifikationsbegreppet griper tillbaka på Burkes omdefinition av retoriken, men även på Metz lacanskt influerade filmsemiotik. Med Burke som teoretiskt alibi för retorikens bas i identifikationen, lanserar Blakesley det retoriska filmstudiet som en analytisk aktivitet där all befintlig teori om identitet och identifikation kan samlas. Uppfattningen finns även hos Gilberto Perez, en annan av de filmteoretiker som använt identifikationen som fundament för sin retoriska filmteori.⁵⁵ Vad hos Burke som attraherat dessa filmretoriker är bland annat dennes distinktion mellan identifikation och identitet, och beskrivningen av identifikationen som en process där olika grader av gemensamhet skapas. Identifikationen är inte bara något som förenar utan också kan verka särskiljande.⁵⁶ Identifikationen är hos Burke dessutom kopplad till *handlingen* som konkret följd av identifikationen. Att via identifikationen övertygas innebär ett incitament till aktivitet. Och även om identifikation bara innebär en attitydförändring, så är detta ett slags embryo till handling.⁵⁷

Attraktivt i Burkes identifikationsbegrepp är att det inte inskränker det retoriska till det visuella eller det verbala, samt att det på ett tydligare sätt än inom filmnarratologin och semiotiken ställer åskådaren i förbindelse med de konkreta meningsproducerande tecknen i film, snarare än med en abstrakt avsändarinstans. Analytiskt fruktbart i den nya filmretoriken är också att begreppet inte begränsas till de identifikationsprocesser som

kännetecknar åskådarens förhållande till karaktärer i film. Perez betonar till exempel hur identifikationen sker inom ramen för flera kontexter, även utanför filmen, kontexter som både kan identifieras av åskådaren och färga dennes identifikation. Identifikationen diskuteras alltså inte i individualpsykologiska termer, utan Perez betonar (dock inte med hänvisning till retoriska topoi) de fält av gemensamhet som möjliggör identifikationsprocesser.

Identifikationsbegreppet i denna tappning har inte enbart sitt ursprung i Burkes moderna retorikbegrepp och i psykoanalysen. Till väsentliga delar griper det tillbaka på filmnarratologins beskrivningar av hur kameran placerar åskådaren i förhållande till miljöer, karaktärer och skeenden. I det sammanhanget kan Murray Smith nämnas, som med sin distinktion mellan åskådarens placering (*alignment*) och åskådarens lojalitet (*allegiance*) i förhållande till olika identifikationspunkter, slår en brygga över narratologins åskådarintresse och den nya filmretorikens fokus på identifikationen som grund för filmens påverkan. Murrays *alignment* anknyter till de narratologiska kategorierna berättande och fokalisering såtillvida att termen beskriver hur åskådaren rumsligt placeras i förhållande till karaktärer, relationer, miljöer och skeenden, och därmed också åskådarens förutsättningar att tillägna sig dessa. Termen *allegiance* inbegriper å sin sida en identifikationsprocess där åskådaren ställs inför ett moraliskt ställningstagande i förhållande till exempelvis en karaktär, detta främst genom sympati eller motvilja.⁵⁸ För Smith är det betydelsefullt dels att berättande spelfilm ofta utnyttjar möjligheten att via åskådarens placering bädda för ett särskilt moraliskt ställningsstagande, men också att vissa filmer skapar starka effekter genom att tvinga åskådaren att dela fysiska och psykiska perspektiv med karaktärer som inte väcker sympati. Även i dessa fall pågår enligt Smith väsentliga identifikationsprocesser.

5. Persuasion och argumentation i det retoriska filmstudiet

Trots dessa ansatser att i retorikens namn vidga perspektivet från bland annat narratologins bild av avsändare och mottagare som ett slags modeller inom ramen för den ideala retoriska kommunikationen, till en förståelse av kommunikationen som retoriskt präglad av en mängd utomfilmiska faktorer och kontexter (till exempel filmteorins egna perspektiv), så är det tydligt att även den moderna filmteorin, i likhet med filmnarratologin, anammat en förståelse av retorikbegreppet där persuasionen inte

har någon plats. Trots beroendet av Burke, där persuasionen fortfarande spelar en betydelsefull roll, så är hänvisningarna till termen sällsynta.⁵⁹ Återigen framstår persuasionsens empiriska grund som avskräckande, liksom begreppets ambivalens, det vill säga dess osäkra position mellan frivilligt och tvångsmässigt övertygande, samt dess glidning mellan avsikt, process och effekt.⁶⁰

Försiktigheten inför persuasionsbegreppet har också, enligt min mening, skapat något av en blind fläck inom den moderna filmteorin. Bland annat har den fört med sig att ett av den klassiska retorikens analytiskt mest fruktbara områden, argumentationen, likaledes uteslutits från analysen av fiktionens film. För det retoriska filmstudiets del finns goda skäl att fördjupa reflexionen kring detta motstånd mot så centrala retoriska grundkategorier som persuasion och argumentation. Delvis beror begreppens bortfall på att den moderna filmteorin i sin förståelse av retorikbegreppet på ett alltför mekaniskt sätt överfört och applicerat den klassiska talsituationen på den filmiska kommunikationen. För filmstudiets del innebär det att retorikens talare associerats med auteuren, filmskaparen (eller med den interne berättaren, alternativt den filmiska motsvarigheten till »the implied author«). Det retoriska talet med dess grepp, figurer och strukturer, har förbundits med både filmmediet och den fiktiva eller dokumentära filmens utformning. Den retoriske åhöraren har slutligen förknippats med den filmiske åskådaren. När den filmiska kommunikationen på detta vis förstås i analogi med den klassiska talsituationen blir följden en tämligen statisk bild av mellan vilka instanser det retoriska meddelandet förmedlas. Film uppfattas som ett slags förmedlare av budskap snarare än som ett uttryck som initierar och definierar en rad retoriska situationer.⁶¹ Retoriken som persuasionslära blir i en sådan förståelse givetvis ett problem, eftersom föreställningen om den persuasiva avsikten tvingar fram en bild av avsändaren som någonting bortom de situationer där film betraktas och reflekteras. Ändå bibehålls retorikbegreppet, framför allt inom filmnarratologin, eftersom det antyder en påverkan och dessutom ger en bild av kommunikationens bärande aktörer. Persuasionen ersätts däremot av kommunikation och, inom den nya filmretoriken, av identifikation, begrepp vars öppenhet tydligt vittnar om omöjligheten att hermeneutiskt överblicka det retoriska förhållandet mellan upphovsmannens röst och åskådaren.

För att en retorisk filmteori baserad på persuasionsbegreppet och på retoriken som argumentationslära ska vara möjlig, måste framför allt föreställningen om film som ett medium i analogi med talet överges eller sättas inom parentes. Den filmiske avsändaren måste istället betraktas som oupplösligt förbunden med de retoriska situationer filmen skapar i inter-

aktionen med åskådaren. Med andra ord bör filmen såsom audiovisuellt uttryck själv förstås som den väsentliga avsändarinstansen. Det är filmen i denna skepnad, i dess möten (direkta eller indirekta) med betraktaren, som *talar*, det vill säga framställer påståenden och presenterar argument. Även om filmen tydligt hänvisar till en auktoritär källa för sina påståenden (producent, auteur etc.) så måste denna källa förstås såsom utanför de konkreta situationer där den retoriska kommunikationen sker. En upphovsman är i ett sådant fall närmast att betrakta som argument, eller en del av den argumentation som filmen aktualiserar. I en sådan förståelse av filmens retoriska situationer behöver vi inte heller involvera tanken på en berättare eller en filmisk motsvarighet till »the implied author« för att ge auktoritet åt den retoriska avsändarinstansen. Dessa storheter kan mycket väl *framstå* som avsändare, men fungerar i denna skepnad återigen som argument eller premisser i den logiska helhet som det filmiska berättandet eller gestaltandet etablerar i interaktionen med åskådaren, uttolkaren. Detsamma gäller varje föreställning om en retorisk intention. En intention är i hög grad att betrakta som ett argument eller en del av en argumentation, inte minst då den, såsom signifikat, präglar åskådarens, läsarens förståelse av den filmiska diskursen.

Betraktas filmens retorik utifrån ett sådant perspektiv på de retoriska situationer filmer skapar står det klart att varje signifikativ process i varje filmgenre kan analyseras i termer av persuasion och argumentation. Den retoriska analysen är i ett sådant fall inte avhängig några intentioner bortom de situationer som åskådarnas möten med filmen konstituerar (och det är värt att betona att dessa möten kan äga rum både i själva filmbetraktandet och i analysen respektive tolkningen). Utifrån en sådan förståelse kan vi också acceptera Gadamers bild av retoriken och hermeneutiken som varandras motsvarigheter inom de processer som handlar om att *producera* sannolikhet respektive *förstå* sannolikhet.⁶² Den retoriska analysen måste enligt denna bild kunna genomföras utifrån en bristande kunskap om meddelandets *ursprungliga* syfte och innebörd.

En retorisk filmteori som på detta sätt fördjupar bilden av filmisk kommunikation som tilltal, bör inte ses som ett alternativ till exempelvis filmnarratologin och filmsemiotiken. Snarare utgör den ett komplement vars styrka ligger i möjligheten att översätta de signifikativa processer som narratologin och semiotiken beskriver till argumentativa strategier. Semiotiska kategorier som denotation och konnotation kan till exempel diskuteras i termer av induktiv respektive deduktiv argumentation, med syftet att via retorikens toposlära vidga analysen till det gemensamma fält av kunskap och förmedvetande som utgör förutsättningen för åskådarens till-

ägnelse respektive förståelse av cinematisk gestaltning. Fördelen med en sådan analys är att den inte stannar vid en beskrivning av hur filmmediets demonstrativa eller illustrativa kraft retoriskt maskerar de deduktiva strategier som skapas via formspråk och redigering, utan att den även skapar en direkt inkörsport till analysen av det argumentativa ramverk som måste delas av den filmiska diskursen och åskådaren för att den filmiska kommunikationen ska vara möjlig, det vill säga begriplig.

Narratologiska kategorier som berättare, fokalisering, karaktär, analeps, symbolisk interaktion etc., kan likaledes analyseras i termer av premisser och argument för övertygande. Poängen är att analysen härigenom tvingas ta hänsyn till de slutledningar och implikationer som konkret involverar åskådaren i filmens skeende och gestaltning, samt att den vidgar perspektivet från den individuella förståelsehorisonten till de kollektivt gemensamma förutsättningarna för att förstå argumentation som filmberättandet utnyttjar. Filmnarratologin besitter eminenta redskap för att beskriva den ideala åskådarens position i förhållande till den filmiska gestaltningen, men den saknar begrepp för att beskriva det kunskapsmässiga eller erfarenhetsmässiga fält som initialt tillåter en sådan positionering. Detsamma gäller de retoriska filmanalyser som diskuterar troper och stilfigurer. För att element som filmiska (eller visuella) metaforer och metonymier ska ges retorisk relevans i filmstudiet, snarare än fastna i instrumentella beskrivningar, bör de betraktas utifrån sitt argumentativa värde. Det är via den kontextualisering som den aristoteliska toposläran möjliggör som dessa termer kan betraktas i ett utvecklat samspel med filmens övriga medel för övertygande och dessutom ställas i relation till de förutsättningar hos åskådaren som möjliggör den filmiska kommunikationen.

Ett argumentationsinriktat studium av fiktionsfilm kan också appliceras på en dramatisk/narratologisk kategori som *intrigen*. Något som förbisetts i retoriskt orienterade filmstudier är intrigens karaktär av förenklad argumentation. En filmisk, liksom en dramatisk intrig kan ofta beskrivas som rent entymemisk, det vill säga som en förenklad deduktiv argumentation, i det avseendet att den ständigt utesluter information (premiss) i syfte att engagera åskådaren, till exempel genom att tvinga denne att själv dra slutsatser eller uppställa hypoteser. Hela den filmiska underhållningsindustrin erbjuder en mängd typexempel på myter som används i detta syfte. Myterna utgör, liksom i den antika dramatiska traditionen, premisser som åskådaren måste känna till (eller ta för givna) för att intrigen ska bli begriplig. Det specifikt retoriska i det dramatiska berättandets intrigflätning har beskrivits av August W. Staub, som dessutom diskuterat skillnaden

mellan det klassiska episka berättandets induktiva argumentationsform och det dramatiska berättandets entymemiska struktur.⁶³

Möjligheterna att betrakta såväl den visuella som den verbala signifikationen, liksom rent narrativa respektive dramatiska grepp och strukturer i termer av argumentation, visar tydligt vilka metodiska och teoretiska utmaningar det retoriska filmstudiet står inför. Om vi erkänner filmen som fenomenologisk avsändarinstans inom ramen för konkreta åskådarsituationer, tvingas vi också tillkännage att film som audiovisuellt uttrycksmedel aldrig talar med enbart en röst. Retorikens metodiska svaghet ligger i att den själv inte erbjuder ett språk för att beskriva den mångfald av signifikativa processer och strukturer som kan betraktas som verksamma i den filmiska kommunikationen. Denna metodiska svaghet balanseras dock av den teoretiska styrka det innebär att kunna ställa dessa processer och strukturer i relation till de retoriska topikernas kollektiva referenspunkter.

Noter

- 1 Se t. ex. G. H. Jamieson, *Communication and Persuasion*, London, Sydney, Dover 1985, s. 108 f: »The persuasive power of film, that is the ability for it to create an illusion of reality and to bring forth emotive responses in an audience is well attested, we hardly need any experimental evidence to prove the point.«
- 2 David Blakesley, »Introduction: The Rhetoric of Film and Film Studies«, i David Blakesley (ed.), *The Terministic Screen. Rhetorical Perspectives on Film*, Carbondale, Edwardsville 2003, s. 1–16, här s. 3.
- 3 För dokumentärfilmens del kan nämnas Michael Renovs »Towards a Poetics of Documentary«, i idem. (ed.), *Theorizing Documentary*, New York 1993, s. 12–36. Renov urskiljer fyra grundfunktioner i dokumentärfilmen: »preservation, analysis, persuasion, and expression.« Ibid, s. 21. Även Bill Nichols har studerat dokumentärfilm från retoriska utgångspunkter. Se t. ex. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington 1991. Inom det ideologinriktade filmstudiet finns också spår av retoriskt tänkande. Så exempelvis hos Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, Ann Arbor 1985, samt *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*, Baltimore 1989. För den didaktiska sovjetfilmens del kan nämnas David L. Selden, »Vision and Violence: The Rhetoric of *Potemkin*«, i *Quarterly Review of Film Studies* 7, 1982:4, s. 309–329.
- 4 Ett exempel är Trevor Whittocks *Metaphor and Film*, Cambridge, New York, Melbourne 1990. Whittocks figurlära är typisk för filmteorin såtillvida att den vänder sig mot retoriken som teori, samtidigt som den rör sig med en tämligen snäv förståelse av vad retorik är. Whittock pekar t. ex. på att retorikens teori om metaforen är riskabel eftersom den reducerar metaforen till ett ornament. Idem., s. 97. Whittock förbiser alltså retorikens klassiska status som argumentationslära, och betraktar inte metaforen som en form av bevis.

- 5 John Bender, David E. Wellbery, »Rhetoricity«, i idem (ed.), *The Ends of Rhetoric. History, Theory, Practice*, Stanford 1990, s. 3–39, här s. 25.
- 6 Se till exempel Bender, Wellbery 1990, s. 25: »Modernism is an age not of rhetoric, but of rhetoricality, the age, that is, of a generalized rhetoric that penetrates to the deepest levels of human experience.« Se även Dilip Parameshwar Gaonkar, »The Idea of Rhetoric in the Rhetoric of Science«, i Alan G. Gross, William M. Keith (ed.), *Rhetorical Hermeneutics. Invention and Interpretation in the Age of Science*, New York 1997, s. 25–85, här s. 26: »Rhetoric is everywhere. Never before in the history of rhetoric, not even during its glory days of the Italian Renaissance, did its proponents claim for rhetoric so universal a scope as some postmodern neosophists do today. The Rhetoric of Science is simply one manifestation of this contemporary impulse to universalize rhetoric.«
- 7 Se t. ex. Tom Gunnings beskrivning av hur filmen kring sekelskiftet 1900, innan den utvecklats till ett narrativt medium, mest fungerar som ett slags spektakel för de nöjeslystna, lägre klasserna. Tom Gunning, »The Cinema of Attractions – Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde«, i Thomas Elsaesser & Adam Barker (ed.), *Early Cinema – Space, Frame, Narrative*, London 1990, s. 56–62.
- 8 André Gaudreault, »Showing and Telling. Image and Word in Early Cinema«, i Elsaesser, Barker 1990, s. 274–281, här s. 278.
- 9 Se t. ex. Gilberto Perez, *The Material Ghost. Films and Their Medium*, Baltimore, London 1998, s. 160: »Montage lends itself well to rhetoric, to the purposes of persuasion – to Vertov’s documentary rhetoric no less than to Eisenstein’s theatrical rhetoric.«
- 10 Sergei Eisenstein, *Selected Works*, vol 1, Writings 1922–34, ed. and transl. by Richard Taylor, London, Indianapolis 1988, s. 39. Eisensteins nära förhållande till filosofin och litteraturen är också tydligt i »Dickens, Griffith and Film Today«, där ursprunget till Griffiths parallellmontage söks hos Dickens, samt i »Beyond the Shot [The Cinematographic Principle and the Ideogram]«, i Leo Braudy, Marshall Cohen (ed.), *Film Theory and Criticism*, 6th ed., New York, Oxford 2004, s. 13–23, där montagefunktionen förklaras med hänvisning till det japanska ideogrammet.
- 11 Ibid., s. 13.
- 12 Sergei Eisenstein, »The Dramaturgy of Film Form [The Dialectical Approach to Film Form]« [1929], övers. Richard Taylor, i Braudy, Cohen 2004, s. 23–40, här s. 23 f.
- 13 André Bazin, »The Myth of Total Cinema«, transl. Hugh Gray, i Braudy, Cohen 2004, s. 170–173, här s. 173.
- 14 André Bazin, »The Evolution of the Language of Cinema« [1950–1955], transl. Hugh Gray, i Braudy, Cohen 2004, s. 41–53, här s. 53.
- 15 André Bazin, *What is Cinema?* 2, ed. and transl. by Hugh Gray, Berkeley 1971, s. 21.
- 16 Ibid., s. 174.
- 17 Marshall McLuhan, »Movies: The Reel World,« i *Understanding Media*, s. 284–296, här s. 285.
- 18 Siegfried Kracauer »Basic Concepts« [1969], i Braudy, Cohen 2004, s. 143–153, här s. 153. Kracauers bestämning anknyter i denna argumentation till Arnold Hausers beskrivning av filmens särart: »The film is the only art that takes over considerable pieces of reality unaltered; it interprets them, of course, but the interpretation remains a photographic one.« Arnold Hauser, *The Philosophy of Art History*, New York 1959, s. 363.
- 19 Rudolf Arnheim, »The Complete Film« [ur *Film as Art*, 1957], i Braudy, Cohen 2004, s. 183–186, här s. 185.
- 20 James Naremore, »The Death and Rebirth of Rhetoric«, *Senses of Cinema* [Online Journal], 2005: 4, www.sensesofcinema.com.

- 21 James Naremore, *Acting in the Cinema*, Berkeley, Los Angeles, London 1988, s. 52.
- 22 Walter Benjamin, »The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility« [1936], transl. by Edmund Jephcott & Howard Eiland, i Walter Benjamin, *Selected Writings*, Vol. 3, 1935–1938, ed. by Howard Eiland & Michael W. Jennings, s. 101–133, här s. 109 f.
- 23 *Ibid.* s. 120.
- 24 Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* [1961], 2nd ed., Chicago 1983, s. xiii.
- 25 André Bazin, »The Ontology of the Photographic Image« [1945], i Baudry, Cohen 2004, s. 166–170, här s. 170.
- 26 »Contrary to what many of the theoreticians of the silent film declared or suggested [...], the cinema is certainly not a language system (*langue*). It can, however, be considered as a *langage*, to the extent that it orders signifying elements within ordered arrangements different from those of spoken idioms – and to the extent that these elements are not traced on the perceptual configurations of reality itself (which does not tell stories).« Christian Metz, »Some Points in the Semiotics of the Cinema« [ur *Film Language (Langage et cinéma)* (1971)], transl. Michael Taylor, i Baudry, Cohen 2004, s. 65–86, här s. 71.
- 27 »Natural language is made up of words (and lexemes); whereas film language has no semiotic 'level' that would correspond to these; it is a language without a lexicon (without a vocabulary), insofar as this implies a finite list of fixed elements. This does not, however, mean that filmic expression lacks any kind of predetermined units (the two things are frequently confused). But such units, where they do exist, are patterns of construction rather than pre-existing elements of the sort provided by the dictionary.« Christian Metz, *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema* [1977], transl. by Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster and Alfred Guzzetti, Bloomington and Indianapolis 1982, s. 212.
- 28 *Ibid.*, s. 217.
- 29 »In the field of cinema, where there is no level of code that can be equated exactly with the *language-system* for spoken or written sequences, the distinction between the linguistic and the rhetorical disappears. [...] cinematic codifications are related to a kind of grammar and a kind of rhetoric, and it makes no difference which it is; because the very possibility of distinguishing between them arises only when the language exists as an autonomous organisation (French, English, etc.).« Metz 1982, s. 221 f.
- 30 Umberto Eco, »Articulations of the Cinematic Code« [1967], transl. Peter Wollen, i Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods. An Anthology*, Vol. 1, Berkeley, Los Angeles, London 1976, s. 590–607, här s. 598.
- 31 Se t. ex. Ann Chisholm, »Rhetoric and the Early Work of Christian Metz«, i Blakesley 2003, s. 37–54. Se även Fredric Jamesons beskrivning av dilemmat i Metz filmteori, en beskrivning som mynnar ut i en betraktelse över hela periodens filmstudium. Jameson förstår Metz teori som »a vast rewriting program in which the essentials of filmic structure were reformulated in terms of language and sign systems.« Om konsekvenserna av detta tillvägagångssätt skriver Jameson: »The tangible result of such a rewriting program was to produce a dual problem that might never have been articulated or brought into focus had it remained couched in purely cinematographic terms – the problem of the minimal unities and macroforms of what, in the image, might correspond to the sign and its components, not to speak of the word itself; and of what in filmic diegesis might be considered to be a complete utterance, if not a sentence, let alone a larger 'textual' paragraph of some sort. But such problems are 'produced' within the framework of a larger pseudo-problem that looks ontological (or metaphysical, which amounts to the

- same thing), and which can take the form of the unanswerable question of whether film is a kind of language (even to assert that it is like a language – or like Language – sets off metaphysical resonance). This particular period of film studies seems to have ended, not when the ontological question was identified as a false one, but when the local work of transcoding had reached the limit of its objects, at which point the judgement of the pseudo-problem could be allowed to take its course.« Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, London, New York 1991, s. 104 f. Metz likhetstecken mellan retorik och grammatik har också kritiserats av Michel Cegarra, i densammes »Cinema and Semiology«, i *Screen*, Vol 14., 1973: 1–2, s. 129–187.
- 32 Chisholm 2003, s. 41.
- 33 Roman Jakobson, »Linguistics and poetics«, i idem., *Selected writings*, volume III: Poetry of Grammar and Grammar of Poetry, Den Haag 1981, s. 18–51.
- 34 Se t. ex. Kenneth Burke, *A Rhetoric of Motives*, New York 1950.
- 35 Se Laura Mulvey, »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, i *Screen*, Vol. 16, 1975: 3, s. 6–18.
- 36 Se Booth 1983, s. xiii, där fiktionens retorik beskrivs som »[...] techniques of non-didactic fiction, viewed as the art of communicating with readers – the rhetorical resources available to the writer of epic, novel or short story as he tries, consciously or unconsciously, to impose his fictional world upon the reader.«
- 37 Se Seymour Chatman, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaka 1990, s. 184–203.
- 38 Ibid., s. 186.
- 39 Ibid., s. 188 f.
- 40 Ibid., s. 56.
- 41 Ibid., s. 58.
- 42 David Bordwell, *Narration and the Fiction Film*, Madison 1985, s. 50 f.
- 43 Chatman 1990, s. 130 f.
- 44 Se Bordwell 1985, särskilt kapitlet »The Viewer's Activity«, s. 29–47. Bordwell har visserligen anlagt ett mera klassiskt retorisk perspektiv, men då på själva filmstudiet och dess retoriska strategier. Se Bordwell, *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, Massachusetts, London 1989.
- 45 Nick Browne, *The Rhetoric of Filmic Narration*, Studies in Cinema, No. 12 (ed. Diane M. Kirkpatrick) [1975], Ann Arbor 1982, s. 1.
- 46 Ibid., s. xi f.
- 47 Se not 3 ovan.
- 48 Metz 1982, s. 221 f, min kurs.
- 49 Se t. ex. Blakesley 2003, s. 8–14.
- 50 Ibid., s. 13: »[...] a rhetorical perspective on film can help us draw together some of the theoretical perspectives on film that have previously been isolated to particular approaches within film studies, or dispersed throughout academic areas, such as communication, literary studies, rhetoric, art history, linguistics, and composition.«
- 51 Ibid., s. 1.
- 52 Kenneth Burke, *Language as Symbolic Action. Essays on Life, Literature, and Method*, Berkeley 1966, s. 46.
- 53 Blakesley 2003, s. 18.
- 54 Ibid., s. 2 f.
- 55 Gilberto Perez, »Toward a Rhetoric of Film. Identification and the Spectator«, i *Senses of Cinema* [Online Journal], www.sensesofcinema.com.
- 56 Kenneth Burke, *A Rhetoric of Motives*, New York 1950, s. 20 ff.
- 57 Burke 1950, s. 42 ff.

- 58 Murray Smith, »Altered States. Character and Emotional Response in Cinema«, *Cinema Journal*, Vol. 33, 1994: 4, s. 41.
- 59 En än mer drastisk bild ges av Bruce Krajewski som nyligen reflekterat över persuasionens status inom det retoriska filmstudiet: »[...] *persuasion tout court*, is out of the question, banished from consideration, perhaps as too empirical for the high aims of 'rhetorical analysis.' [...] What rhetoric does to people, to things, at particular times no longer matters. The only audience that matters is the one that will buy the rhetorical analyses.« Bruce Krajewski, »Rhetorical Conditioning: The Manchurian Candidate«, i Blakesley 2003, s. 213–233, här s. 214.
- 60 Att persuasionsbegreppet i modern tid blivit föremål för en mängd psykologiska studier utifrån frågor som till exempel »What does being persuaded mean?«, snarare än för retoriska studier, vittnar både om dess komplexitet och status. Se t. ex. Michael E. Rollof, Gerald R. Miller (ed.), *Persuasion. New Directions in Theory and Research*, Sage Annual Reviews of Communication Research, Volume 8, Beverly Hills, London 1980.
- 61 Retorisk situation bör här förstås utifrån främst Richard Vatz beskrivning av hur den retoriska situationen skapas av den retoriska diskursen och inte tvärtom. Se Vatz, »The Myth of the Rhetorical Situation«, i *Philosophy and Rhetoric*, 1973: 6, s. 154–161. För det resonemang som förs i denna artikel vore det absurt att för filmens vidkommande applicera Lloyd Bitzers retoriska situationsbegrepp, eftersom han beskriver den retoriska situationen som föregående den retoriska diskursen, dvs som den retoriska diskursens orsak. Jfr Bitzer, »The Rhetorical Situation«, i *Philosophy and Rhetoric* 1968: 1, s. 1–14. Bitzers situationsbegrepp förutsätter i hög grad en retorisk avsikt som en följd av de krav som den retoriska situationen skapar.
- 62 Hans-Georg Gadamer, »Rhetoric, Hermeneutics, and the Critique of Ideology: Metacritical Comments on Truth and Method«, i Kurt Mueller-Vollmer, K (ed.), *The Hermeneutics Reader. Texts of the German Tradition from the Enlightenment to the Present*, New York 1985, s. 274–292.
- 63 August W. Staub, »The Enthymeme and the Invention of Troping in Greek Drama«, i Stanley Vincent Longman (ed.), *Drama as Rhetoric / Rhetoric as Drama. An Exploration of Dramatic and Rhetorical Criticism*, Theatre Symposium. A Publication of the South-eastern Theatre Conference, Vol. 5, Tuscaloosa 1997, s. 7–13.

En betraktelse över demokratis behov av retorik

- 96 Att påstå att situationen är avgörande för hur ett meddelande kan tolkas är i de flesta sammanhang inte särskilt kontroversiellt, allra minst i ett retoriskt perspektiv. Den retoriska situationen – oavsett hur den definieras – är en grundbult i en retorisk analys.¹ Vem som talar, till vem, om vad, i vilket rum, i vilket syfte – alla dessa aspekter är värdefulla när vi som talare eller skribenter arbetar med ett tal eller en text och försöker hitta de rätta orden och den bästa ordningen, eller när vi som åhörare eller läsare uttolkar något vi hör eller tar del av på annat vis. I våra vardagssituationer sker det oftast intuitivt, eller snarare omedvetet, och i de fall kommunikationsproblem, missförstånd eller feluppfattningar uppstår så beror det snarare på att vi inte analyserat situationen i tillräckligt hög grad för att kunna göra en rimlig och meningsfull tolkning av utsagan än motsatsen: att vi talar förbi varandra rent bokstavligt (olika språkspel), att vi utgår från helt olika premisser eller att vi lägger in andra betydelser i de ord som används.

Den som granskar problemet närmare upptäcker snart att inte alla meddelanden tolkas som kontextberoende, det vill säga avhängiga den situation de ursprungligen yttrats i eller uttolkas ifrån. Vissa utsagor definieras och behandlas snarare som universella sanningar oberoende av tid och rum och person. Jag vill här försöka resonera kring denna fråga som i dagens moderna demokratier utgör ett högst aktuellt och påtagligt våldsamt problem. Som José Luis Ramirez uttryckt det i en diskussion av just retorik och demokrati: »Motsatsen till samtalet är våldet: när människor inte kan tala med varandra slåss de.«²

Genom att låta tankar från den klassiska retoriken kollidera med idéer från pragmatiskt orienterad filosofi, feministisk filosofi och kunskapsteori argumenterar jag för att det är möjligt att förena ett försvar för universella värden med insikten att all kunskap är kopplad till språket och därmed avhängig situationen, det vill säga att sanningen inte är en och densamma

utan multipel och föränderlig och att erkännandet av denna insikt är en grundläggande demokratisk princip. Därför borde en utvecklad och uppdaterad retorik som tar sin utgångspunkt i den mångfald av röster som finns på den offentliga arenan i dag ha en mer framträdande funktion i dagens demokratiska samhälle. Artikeln kan därmed också ses som ett inlägg för en utveckling av retorikämnet i dagens utbildning på både universitets- och grundskolenivå.

Retorik – demokrati – offentligt samtal

Den till svenska nyöversatta *Retorik* (2005) av den danske retorikprofessor och numera biskopen Jan Lindhardt är en utmärkt introduktion till retorikens tradition och grunder.³ Det som gör den lättlästa och välskrivna översikten extra intressant i detta sammanhang är Lindhardts betoning av retorikens språkfilosofiska och kunskapsteoretiska sida och den explicita koppling författaren gör mellan retorik och demokrati. I sin genomgång av den retoriska traditionens kännetecken slår Lindhardt fast: »Berättelsen [om retorikens framväxt] säger också något väsentligt om vilka politiska förhållanden som ska råda om retoriken ska kunna utvecklas, nämligen demokratiska styrelseformer som gör politisk argumentation och motargumentation möjlig.«⁴ Ett samhälle där inga avvikande åsikter får eller kan yttras eftersom »sanningen« redan är uppenbarad och oavhängig diskussionen, eller samtalet har ingen annan nytta av retoriken än som ett demagogiskt verktyg (med Nazityskland som belysande exempel).

Ett demokratiskt samhälle däremot vilar på retorikens grunder av flera skäl. Eftersom sanningen ses som kontextberoende är retoriken ett sätt varpå olika människors mått så att säga kan fogas samman och mötas i en godtagbar helhet, en större »sanning«. För att vi ska ha möjlighet att genomföra denna operation krävs dock att vi samtalar med varandra; att en talare (medborgare) lägger fram och argumenterar för sin sak i en offentlig församling och att andra har möjlighet att träda fram och lägga fram sina argument eller motargument. Det offentliga samtalet är med andra ord oupplösligt förbundet med både det demokratiska samhället och retoriken, precis som demokratin är beroende av både det offentliga samtalet och retoriken. Lindhardt citerar Hal Koch som i sin diskussion av demokratin betonade just samtalets grundläggande funktion: »Demokratiens väsen bestäms inte vid omröstning, utan i samtal, i förhandlingar, med ömsesidig respekt och förståelse och genom den härav framväxande känslan för helhetens intresse.«⁵ Den allmänna rösträtten, som i dag till vardags oftast är den aspekt som främst förknippas med ett demokratiskt

samhälle, är endast en del av folkstyret; den avslutande delen av den process som är det offentliga samtalandet.

Att vi här har att göra med en idealtypisk situation är självklart. Det offentliga demokratiska samtalet har inte varit och är inte öppet för alla människor på samma villkor, och den kommunikationsprocess som Kock betecknar som den »framväxande känslan för helhetens intresse« och som kan jämföras med Protagoras talesätt att »göra de svaga orden starkare« är absolut inte utan intressekonflikter och maktkamper.⁶ Konflikten är inskriven i både det offentliga samtalets och den klassiska retorikens grund. Som Lennart Hellspong understryker i en genomgång av denna retoriks karaktär är retoriken som talekonst agonistisk: »Som offentlig förmedlar den klassiska talarkonsten inte bara samhällets värdegrunder utan också dess intressemotsättningar [...] Att tala blir för den att verka i en kampsituation.«⁷ Men samtidigt som denna sida av (främst) den klassiska retoriken motverkar samtalandet medför retorisk kunskap en medvetenhet om tankeutbytets villkor som i sig främjar samtalandet. Just retorikens synliggörande av både sanningars och samtalandets villkor är en god grund för ett idealt demokratiskt offentligt samtal samtidigt som denna kunskap också kan bidra till att motverka ickedemokratiska propagandistiska (sam)tals kraft.

Positionens avgörande betydelse

För att retoriken skall kunna utveckla denna inneboende potential och verkligen ha möjlighet att fungera som en positiv kraft krävs att vi inte blundar för vilken betydelse exkluderingen av vissa grupper från det offentliga samtalet haft och fortfarande har. Brigitte Mral betonar i en artikel om kvinnors argumentativa strategier att en talares argumentation alltid är beroende av denna persons position.⁸ Hon använder Max Webers statusbegrepp i betydelsen »talarens position i den sociala och kulturella makthierarkin« för att understryka att ethos inte enbart skapas i själva talsituationen, utan att det också i hög grad påverkas av vilken position talaren har utanför och innan denna.⁹ Mral synliggör här det faktum att talare är människor med olika kroppar och erfarenhet, inplacerade i olika typer av rangordningssystem, och att detta har avgörande betydelse för alla delar i kommunikationsprocessen.

Positionen är inte minst avgörande för om en individ eller grupp överhuvudtaget har möjlighet att delta i ett offentligt samtal.¹⁰ Problemet är inte att den subalternen saknar röst, utan att själva positionen subaltern innebär att ingen lyssnar till denna röst.¹¹ Den amerikanska feministiska

filosofen Seyla Benhabib understryker i sina diskussioner om det ideala offentliga samtalet att den deliberativa demokratiska modellen är baserad på en människosyn som ser *alla* medborgare som möjliga samtalspartners: »Den interaktiva universalismen accepterar däremot att alla moraliska varelser med förmåga att känna, tala och handla är potentiella moraliska samtalspartner. Den privilegierar inte observatörer och filosofer.«¹² Samtalet måste vara baserat på denna respekt för alla människor, deras kunskap, erfarenheter och åsikter och denna ideala situation måste vi ständigt sträva efter att uppnå – även om det måhända är ett ouppnåeligt ideal.

Relateras respekten för den Andre och medvetenheten om samtalets villkor till Hans-Georg Gadamers analys av spelets villkor framkommer också vilken betydelse retoriken kan ha för subjektets relation till sig själv och till den Andre. Som Gadamer påpekar är spelet ingenting värt om inte spelet tas på allvar,¹³ vilket i sin tur bygger på att deltagarna vet vad spelet handlar om och vilka regler som gäller (vilket kan jämföras med Pierre Bourdieus analys av fältets spelregler).¹⁴ Detsamma kan sägas om det offentliga samtalet. I ett demokratiskt perspektiv är det ingenting värt om inte vi som medborgare och potentiella deltagare tar det på allvar.¹⁵ Det i sin tur kräver att jag tar mig själv och alla andra på allvar – det vill säga deltagarna i det offentliga samtalet som idealt är öppet för alla människor – samt att vi har kunskap om vad det offentliga samtalet handlar om och vilka regler som gäller för att delta i det. Och denna kunskap kan retoriken bidra till. Dels genom att synliggöra kontextens betydelse för hur olika typer av utsagor skall tolkas, dels genom att medvetandegöra vilka villkor som kringgärdar olika slags kommunikationssituationer. Men då måste retoriken också innefatta den diskussion kring makt och uteslutning som under en lång tid förts inom bland annat det feministiska och postkoloniala forskningsfältet.

Detta är också något som framkommer i exempelvis den belgiske filosofen Chaïm Perelmans »nya retorik«.¹⁶ Som Mats Rosengren påpekar i förordet till sin översättning av Perelmans *Retorikens imperium* (2004) påminner Perelman

oss om och lyfter fram flera av vår tanketraditions bortträngda förutsättningar – bland annat att redan språket utövar ett slags våld; att kommunikation inte ens i lyckliga undantagsfall är intresselöst informationsutbyte mellan jämlikar; att sociala, kulturella och religiösa spänningar och konflikter utspelar sig i vårt tal och våra samtal. Det finns helt enkelt inte något neutralt, förnuftigt och från egenintressen och retorik befriat språkbruk i vilket den egentliga sanningen om världen, moralen och oss själva kan uttryckas.¹⁷

Gemenskapers grundläggande funktion

Om vi då godtar dessa retorikens premisser, som vi här skulle kunna beteckna som det offentliga samtalets likaväl som demokratins spelregler, hamnar vi då inte i en relativistisk och anarkistisk återvändsgränd där var och en blir salig på sin tro och ingen samhällsgemenskap eller »stabil« kunskap står att finna (vilket påminner om kritiken av postmodernismen)? Eller leder den oss till den motsatta situationen: till en falsk demokratisk gemenskap där vi som medborgare tror oss ha en röst och en fri vilja när vi i själva verket är totalt manipulerade och indoktrinerade av den eller dem som har makten (vilket är Noam Chomskys kritik av den så kallade fria världens offentliga samtal). Med hjälp av den amerikanske filosofen Richard Rortys diskussion av sanningsbegreppet skulle jag vilja säga: Jovisst kan det vara så.¹⁸ Men det kan också vara så att ingetdera av förslagen ovan är sant. Allt beror på vem som uttrycker utsagan, hur den uttrycks, i vilket sammanhang och till vilken publik. Sanningen är kontextberoende och skiftar därmed. Den är med andra ord beroende av den retoriska situationen och därigenom också relativ. »Koherens, sanning och gemenskap hör ihop« säger Rorty, med en hänvisning till Donald Davidsons språkfilosofiska diskussion av sanningsbegreppet.¹⁹

Själv skulle jag vilja hävda att ett godtagande av retorikens premisser inte leder till vare sig det första eller det andra alternativet ovan. Insikten om att en utsaga är kontextberoende och endast så att säga vinner laga kraft genom att »godkännas« i ett offentligt samtal, eller snarare i en mindre eller större gemenskap, är som jag ser det, det bästa av de alternativ för att skapa och verka i och för ett demokratiskt samhälle som vi känner till i dag. Rädslan för relativism ser jag med Richard Rortys ord som »en rädsla för att det inte finns något i världen att klamra sig fast vid utom andra människor«. ²⁰ Svaret på den franske sociologen Alain Touraines krävande fråga: Kan vi leva tillsammans – jämlika och olika? (som också är den svenska titeln på hans bok) är direkt relaterad till denna rädsla och visar på nödvändigheten av att som individ och medborgare acceptera (minst) två ting.²¹

För det första att människans Jag är dialogiskt och skapas i relation till andra människor. Benhabib uttrycker det på följande vis, vilket också understryker samtalets, språkets och narrativitetens betydelse för våra Jag: »Att vara och att bli ett jag är att placera in sig i samtalsvävar [...] Strängt talat *placeras* vi oss inte utan *kastas* in i dessa samtalsvävar, i den heideggerska meningen av 'kastadhet'.«²² För det andra att sanningen med stort S aldrig kommer att uppenbaras, det vill säga den utsaga som alla kan

vara överens om eller den utsaga som befinner sig i direkt kontakt med tingens inre natur. Som Rorty påpekar består vår ändlighet bland annat av det faktum att publiker alltid är begränsade: rumsligt, socialt och tidsligt.²³ Och eftersom utsagans sanningspotential är direkt beroende av den gemenskap i vilken den framförs kan vi heller aldrig vara säkra på »att det i framtiden inte kommer att dyka upp argument eller belägg som kastar tvivel över« våra övertygelser.²⁴

Denna grundläggande insikt, som både är skrämmande och befriande, kan relateras till sofisternas kunskapsteoretiska syn på sanningen som direkt beroende av tid och plats: »*kairos* = det rätta ögonblicket«. ²⁵ Därför borde vi, enligt Rorty, fokusera på vår förmåga att vara medborgare i ett demokratiskt samhälle i stället för att leta efter Sanningen.²⁶ (Han talar om filosoferna men jag läser det och använder här detta vi i utsträckt bemärkelse). Detta är det viktiga med att vara människa.

Situerad kunskap och försvar för universalism

Hur förenar man då insikten om att sanningar är kontextberoende med ett försvar för *ett* specifikt politiskt system – demokratin – och ett försvar för vissa universella värden som mänskliga rättigheter?²⁷ Här stöter vi självklart på problem. Som historien och samtiden visar oss har det inte existerat och existerar inte konsensus ens kring en i dag så till synes självklar utsaga som att alla människor är lika mycket värda. Debattboken *Mångkulturalism – kvinnor i kläm* (2002) visar med all tydlighet både hur problemet kan se ut i praktiken i dagens västerländska samhälle och varför det inom feministisk teori och praktik ibland blir ett specifikt problem.²⁸ Eftersom feministisk kunskapsteori vilar på samma grund som sofisternas: insikten om att kunskapen (sanningen) är situerad, för att använda ett väletablerat feministiskt begrepp, och dessutom betonar kunskapens direkta koppling till makt uppstår det specifika spänningar mellan dessa två fält i kampen för jämlikhet mellan könen.²⁹ Skall allas röster (och framför allt alla kvinnors röster) vara lika mycket värda, eller skall en eller några röster ha tolkningsföreträde framför andra röster? Och vad får detta för betydelse, både i teori och i praktik, för jämställdheten? Kan jämställdhet se olika ut? Är det något man kan välja bort?

Den amerikanska feministiska filosofen Martha C. Nussbaum argumenterar med kraft i *Kvinnors liv och sociala rättvisa* (2002) för att inte alla universella perspektiv vare sig kan eller skall utmönstras för att några är dåliga.³⁰ För en kritik som försöker ta fasta på det världsomspännande problem som den indiske ekonomen och nobelpristagaren Amartya Sen

har beskrivit som »saknade kvinnor («missing women«, vilket kortfattat innebär överdödligheten bland kvinnor världen över), vilket är Nussbaums projekt i denna bok, är det dessutom en nödvändighet.³¹ Hon vill komma med direkta och konkreta förslag på hur vi kan förändra kvinnors liv världen över så att de kan »leva ett fullt mänskligt liv«,³² och inriktar sig i Sens efterföljd på att räkna upp ett antal grundläggande mänskliga förmågor³³ – vad »människor faktiskt är i stånd att göra och vara«³⁴ – som enligt henne bör ligga till grund för politik i alla länder.³⁵ Genom att ta fasta på just vad människor *kan* göra och vara och inte själva handlandet i sig finns det också plats för individuell och kulturell variation (inom vissa gränser) i Nussbaums universalistiska och normativa politiska förslag, som enligt henne själv »utgör en partiell rättviseteori«.³⁶

Nussbaums rättviseteori så som den framtonar i denna bok är ett utmärkt exempel, anser jag, på hur det är möjligt att förena insikten om sanningars kontextberoende med ett försvar för universella värden. (Att säga det är dock inte samma sak som att påstå att jag helt och hållet är överens med henne i allt.) Man skulle med Benhabibs beskrivning av Richard Rorty, John Rawls och Jacques Derrida kunna säga att Nussbaum »försöker visa att universalism, liksom rättvisa, kan vara politisk utan att vara metafysisk«.³⁷ Nussbaum placerar sig själv tydligt i både en politisk och filosofisk tradition vilkas historia hon synliggör och problematiserar från olika perspektiv och är också helt öppen med varför hon skrivit boken, vilket gör det lätt för läsaren att veta från vilken plats kunskapen kommer och vilket Nussbaums syfte är. Den retoriska situationen är med andra ord inte dold utan en del av själva texten (att det kan finnas en dold agenda är en helt annan fråga). Hon argumenterar med kraft för sin teori, men lämnar samtidigt dörren öppen för läsaren att komma med invändningar och motargument. Listan på förmågor hon presenterar är exempelvis den »nuvarande« versionen.³⁸ Hon håller med andra ord för troligt att listan kommer att ändra karaktär och innehåll fler gånger, och detta efter att hon tagit del av andra människors tankar och erfarenheter kring frågan. Hon deltar i ett offentligt samtal.

Demokratin kräver retoriken

Hur värtaligt än Nussbaum uttrycker sig och hur stark position hon än har i ett (vetenskapligt) offentligt samtal kvarstår dilemmat. Hon kommer aldrig att lyckas övertyga några andra än dem som befinner sig i samma eller angränsande samtalsgemenskaper som hon själv. Den som förfäktar en helt annan syn på världen, vetenskapen och människors (specifikt

kvinnors) rättigheter kommer med all sannolikhet inte att låta sig övertygas. Som Richard Rorty så målande beskriver en liknande situation:

Det faktum att det inte finns några ömsesidigt obegripliga språkspel gör inte mycket i sig för att visa att tvister mellan rasister och antirasister, demokrater och fascister, kan lösas utan tillgripande av våld. Båda sidor kan vara överens om att, även om de mycket väl förstår varandra och har samma uppfattning i de flesta frågor (kanske inklusive erkännandet av kontingens), tycks det vara omöjligt att nå en överenskommelse i den nu aktuella frågan. Båda sidor säger därför, medan de sträcker sig efter vapnen, att det verkar som om de måste slåss om det.³⁹

Att vi inser detta innebär dock inte att vi måste ge upp tanken på en global demokratisk samvaro; snarare tvärtom. Det är först genom att vara medveten om dessa grundläggande villkor som vi verkligen har möjlighet att fortsätta bygga på det demokratiska projekt som vi endast känner en ytterst liten del av. Dessutom är det måhända också först när vi har denna kunskap som vi inser att demokratin är något vi måste arbeta för kontinuerligt.

Eller uttryckt med Alaine Touraines ord: »Vi kan bara leva tillsammans – det vill säga kombinera enheten i ett samhälle med mångfalden av personligheter och kulturer – genom att placera idén om ett personligt subjekt i centrum för vårt tänkande och vårt handlande«. ⁴⁰ Och detta subjekt kan endast skapas genom att den enskilde individen också »erkänner den Andre såsom ett subjekt som också på sitt eget sätt arbetar med att kombinera ett kulturellt arv med ett instrumentellt projekt.« ⁴¹ En sådan samvaro utan direkt allomfattande gemenskap där individer med olika livsprojekt har möjlighet att existera sida vid sida kan endast finnas i en demokrati, och i detta demokratiska projekt har retoriken en självklar och nödvändig plats. I den svenska retoriska debatten är denna ståndpunkt något som lyfts fram av retorikern José Luis Ramirez. I en artikel från 1995 betonar han retorikens betydelse för demokratin (och vice versa) och hävdar att »[a]ll demokrati står och faller med förmågan och sättet att samtala« och att den goda demokratin »kräver retorisk medvetenhet«. ⁴² Jag ansluter mig till denna enligt hans egen beskrivning »pretentiösa syn på retorik«. ⁴³

Noter

- 1 Lloyd F. Bitzer, »Den retoriske situation«, *Rhetorica Scandinavica* 3, september 1997 (1968), s. 6–17.
- 2 José Luis Ramirez, »Retorik och demokrati«, i *Retorik och samhälle. Minnesrapport från ett nordiskt symposium om »Retorik i samhällsplanering och offentlighet« 2–6 december 1991*, redaktör José Luis Ramirez, Nordiska institutet för samhällsplanering, Stockholm, Rapport 1995:2, s. 5–17, s. 5.
- 3 Jan Lindhardt, *Retorik (Retorik)*, översättning av José Luis Ramirez, Rhetor förlag, Åstorp, 2005 (1975).
- 4 Lindhardt 2005, s. 30.
- 5 Lindhardt 2005, s. 62.
- 6 Lindhardt 2005, s. 2.
- 7 Lennart Hellspong, »Klassikerintro«, i *Rhetorica Scandinavica* 27, september 2003, s. 10–17, s. 11. Detta innebär inte att all retorik som teori och praktik måste ha denna inriktning. Hellspong introducerar i den ovan citerade artikeln Karlyn Kohrs Campbells artikel »Kvinnorörelsens retorik: en oxymoron« från 1973 som ifrågasätter den klassiska (manliga), antagonistiska retoriken och skisserar en annan slags retorik. Se Karlyn Kohrs Campbell, »Kvinnorörelsens retorik: en oxymoron«, *Rhetorica Scandinavica* 27, september 2003, s. 18–33.
- 8 Brigitte Mral, »Motståndets retorik. Om kvinnors argumentativa strategier«, *Rhetorica Scandinavica* 27, september 2003, s. 34–50.
- 9 Mral 2003, s. 38.
- 10 Detta problem är något jag diskuterar i min avhandling *Att ge den andra sidan röst* (2002) som behandlar rapportboken i Sverige 1960–1980 och problematiken med att ge röst åt grupper som sägs sakna röst i det offentliga samtalet. Se den omarbetade versionen: Annika Olsson, *Att ge den andra sidan röst*, Atlas förlag Stockholm, 2004.
- 11 För en diskussion om den subaltern se Gayatri Chakravorty Spivak, »Can the Subaltern Speak?«, i Cary Nelson & Lawrence Grossberg (red.) *Marxism and the Interpretation of Culture*, University of Illinois Press, 1988, s. 271–313. Se även Gayatri Chakravorty Spivak, »Subaltern Talk: Interview with Editors«, i Donna Landry & Gerald Maclean (red.) *The Spivak Reader. Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*, Routledge New York & London, 1996, s. 287–308.
- 12 Seyla Benhabib, *Jämlikhet och mångfald. Demokrati och medborgarskap i en global tidsålder (The Claims of Culture. Equality and Diversity in the Global Era)*, översättning Sven-Erik Torhell, Daidalos Göteborg, 2004 (2002), s. 35.
- 13 Lindhardt 2005, s. 23.
- 14 Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil Paris, 1992.
- 15 Visserligen är det möjligt att argumentera för motsatsen och betona att det är individens möjlighet att förhålla sig fritt till det demokratiska offentliga samtalet som utgör basen och styrkan i både demokratin och det offentliga samtalet. När jag här talar om betydelsen av att ta samtalet på allvar vill jag understryka att detta är beroende av min syn på demokratin som ett gemensamt projekt vi alla har ansvar för.
- 16 Chaïm Perelman, *Retorikens imperium. Retorik och argumentation. Inledning, översättning och kommentarer Mats Rosengren (L'empire Rhétorique. Rhétorique et argumentation)*, Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag, 2004 (1977/1988).
- 17 Mats Rosengren »Återkomst och transformation – Perelmans nya retorik«, i Chaïm Perelman, 2004 (1977/1988), s. 7–16, s. 14.

- 18 Se diskussionen i Gunnar Skirbekk (red.) *Striden om sanningen. Med bidrag av Richard Rorty, Jürgen Habermas, Albrecht Wellmer och Karl-Otto Apel*, Daidalos Göteborg, 2004.
- 19 Richard Rorty, »Universalitet och sanning«, i Gunnar Skirbekk (red.) *Striden om sanningen. Med bidrag av Richard Rorty, Jürgen Habermas, Albrecht Wellmer och Karl-Otto Apel*, Daidalos Göteborg, 2004, s. 29–88, s. 68 (Rorty 2004a). Se även Donald Davidson, *Språk, tanke och handling*, översättning Jim Jakobsson och inledning Kathrin Glüer och Peter Pagin, Thales Stockholm, 2004.
- 20 Richard Rorty, »Svar till Jürgen Habermas«, i Gunnar Skirbekk (red.) *Striden om sanningen. Med bidrag av Richard Rorty, Jürgen Habermas, Albrecht Wellmar och Karl-Otto Apel*, Daidalos Göteborg, 2004, s. 137–154, s. 151 (Rorty 2004b)
- 21 Alain Touraine, *Kan vi leva tillsammans? Jämlika och olika (Pourrons-nous vivre ensemble? Égaux et différents)*, översättning Kajsa Öberg Lindsten, Daidalos Göteborg, 2002 (1997).
- 22 Benhabib 2004, s. 35 f.
- 23 Rorty 2004b, s. 148.
- 24 Rorty 2004a, s. 53. Rorty är tämligen explicit vad gäller vilken betydelse det har för den egna tanken att ha en plats i en tankegemenskap: »Man skulle inte veta vad man hade för övertygelser eller ha några övertygelser över huvud taget om inte ens övertygelse hade en plats i ett nätverk av övertygelser och önskningsar.« Rorty 2004a, s. 67.
- 25 Lindhardt 2005, s. 31.
- 26 Rorty 2004 a, s. 37.
- 27 De universella mänskliga rättigheterna som fastlades av FN:s generalförsamling 1948 återfinns på FN:s hemsida: www.un.org/Overview/rights.html.
- 28 Susan Moller Okin, *Mångkulturalism – kvinnor i kläm? (Is Multiculturalism Bad For Women?)*, utgiven av Susan Moller Okin, Matthew Howard och Martha C. Nussbaum, översättning Ulrika Jakobsson, Daidalos Göteborg, 2002 (1999).
- 29 För en introduktion till feministisk kunskapsteori, se Elizabeth Kamarck Minnich, *Transforming Knowledge. Second Edition*, Temple University Press, Philadelphia, 2005 (1990).
- 30 Martha C. Nussbaum, *Kvinnors liv och social rättvisa. Ett försvar för universella värden (Women and Human Development: The Capabilities Approach)*, översättning Ulrika Jakobsson, Daidalos Göteborg, 2002 (2000), s. 53.
- 31 Amartya Sen, *Utveckling som frihet (Development as Freedom)*, översättning Tore Winqvist, Daidalos Göteborg, 2002 (1999), s. 36, 267–289.
- 32 Nussbaum 2002, s. 23.
- 33 Nussbaum 2002, s. 106 ff.
- 34 Nussbaum 2002, s. 24.
- 35 Nussbaum 2002, s. 29.
- 36 Nussbaum 2002, s. 25.
- 37 Benhabib 2004, s. 51.
- 38 Nussbaum 2002, s. 106.
- 39 Rorty 2004 a, s. 61.
- 40 Touraine 2002, s. 31.
- 41 Touraine 2002, s. 30.
- 42 Ramirez 1995, s. 5, s. 13.
- 43 Ramirez 1995, s. 17.



Recensioner

Jonas Andersson 107
Rivalitet, våld, revolt
Kain och Abel hos Willy Kyrklund, Bengt Anderberg,
Lars Gyllensten
Skellefteå
Norma
2004

Trots sin givna plats i studiet av snart sagt all form av kulturproduktion, i synnerhet den litterära, talas det anmärkningsvärt litet om *motiv* i aktuell litteraturvetenskaplig forskning. Orsakerna till denna obalans är antagligen flera. Begreppet uppfattas alldeles säkert som ålderstiget och någon lockande teori-bildning omkring det saknas. I stället används termer, ehuru långt ifrån ekvivalenta, som *topos* och *tema*, vilka visat sig vara öppnare för teoretisk utläggning. Motivstudiet ställer dessutom krav på stor beläsenhet hos forskaren och på kunskaper utanför det snävt avgränsade facket, framför allt inom angränsande estetiska vetenskaper och idéhistoria. Med den effektivitet som förväntas av dagens doktorander, och inte bara dessa, tycks det inte finnas plats för den breda epok- och disciplinöverskridande motivundersökningen.

I stället måste undersökningsfältet avgränsas så att materialet blir hanterbart. Jonas Anderssons doktorsavhandling *Rivalitet, våld, revolt. Kain och Abel hos Willy Kyrklund, Bengt Anderberg, Lars Gyllensten* (2004) är föredömligt klar och logisk i detta avseende. Avhandlingens undersökning av Kain och Abel-motivet begränsar sig till tre svenskspråkiga texter skrivna av tre av efterkrigstidens viktigaste manliga svenska författare och utgivna mellan åren 1948 och 1963: Willy Kyrklunds novell »Abel Amatus Ohmberg« ur författarens debutsamling *Ångvälden* från 1948, Bengt Anderbergs roman *Kain* från samma år

och Lars Gyllenstens femton år yngre roman *Kains memoarer* (1963). De tre författarna, understryker Andersson, har alla sina rötter i det ideologi- och religionskritiska fyrtioalet, ett arv som framträder inte minst i deras behandling av den bibliska intertexten. Det finns därför anledning, skriver Andersson i avhandlingens inledande kapitel (Utgångspunkter), att »*etablera* en intertextuell relation mellan Kyrklunds, Anderbergs och Gyllenstens texter«, för att på så vis kunna »undersöka vilka betydelsestrukturer som framträder om man läser de tre texterna i relief«. Andersson menar att texterna »kan läsas som en kritisk fördjupning« av en dubbel rörelse i den bibliska myten: från broderskap till brodermord (Kains mord på Abel) och från oordning till ordning (Kainsmärket som skyddar förövaren från hämnd och Kains grundläggning av den första staden).

För att visa på mytens komplexitet och ge en bakgrund till de tre läsningarna i kapitel II–IV, gör Andersson i avhandlingens första kapitel några nedslag i mytens receptions historia. Tryggt förankrad i den omfattande teologiska och litteraturvetenskapliga forskningen om Kain och Abel utpekar han två tolknings-traditioner. I den ena, »försoningens tradition«, vilken kan spåras bakåt via Almqvist och Swedenborg till Augustinus, Filon och de nytestamentliga texterna, sker en idealisering av Abel på bekostnad av Kain. Abel blir ett slags *figura Christi* och ges eskatologisk innebörd. Den andra, »revoltens tradition«, vilken följaktligen förknippas med Kain-gestalten och, skall det visa sig, har störst betydelse för läsningarna av Kyrklunds, Anderbergs och Gyllenstens texter, representeras av Byron, Baudelaire och Hesse. Hos dessa blir Kain en företrädare för upproret mot en orättvis och illvillig Guds förtryck, och det är i första hand i förhållande till dessa tre intertexter som Andersson genomför sina analyser i avhandlingen.

Titelpersonen i Willy Kyrklunds novell är förvisso namne med den mördade Abel, men det är knappast en försoningens tradition som Andersson lyfter fram i sin tolkning av »Abel Amatus Ohmberg«. I stället är det avhandlingstitelns första ord, *rivalitet*, som fungerar som tolkningsmatris i detta kapitel. Utifrån René Girards teori om det mimetiska begäret undersöker Andersson den avund som titelpersonen hyser gentemot sin antagonist Konrad Leer. Kyrklunds berättelse knyts tämligen hårt till Girards idéer om det ursprungliga samhällets våld och syndabockens funktion att skapa enhet och hindra det eskalerande mimetiska begäret. För Girard är Kain och Abel-myten det äldsta exemplet på hur mordet på syndabocken (Abel) utgör grunden för civilisationen (Kains grundande av den första sta-

den). Andersson beskriver hur Abel Amatus, i sin roll av mobbingsoffer, utgör en syndabock som i sin tur utser en syndabock, den mer framgångsrike Konrad; denna relation utvecklar sig längre fram till en rivalitet, som grundar sig på »ett begär efter den andres vara«. Andersson aktualiserar ytterligare en girardsk metafor, nämligen det triangulära begäret, vilket innebär att subjektet begär vad den andre begär. Abel Amatus avundas Konrad dennes framgångar och eftersträvar att uppnå dennes position. Den aspekt av den bibliska Kain och Abel-berättelsen som Kyrklund aktualiserar är den inledande rivaliteten och avunden mellan bröderna som föregår mordet, en horisontell relation snarare än en vertikal relation till Gud.

Att Kyrklunds korta text, som omfattar ett trettiotal trycksidor och som är mellan 150 och 200 sidor kortare än Gyllenstems respektive Anderbergs romaner, ges lika mycket utrymme som Gyllenstems (38 textsidor samt noter) och betydligt mer än Anderbergs, som endast ägnas 24 (exkl. noter) av avhandlingens sammanlagt 188 sidor, är talande för både Kyrklunds text och Anderssons konsekventa och infallsrika användning av Girards teorier. Samtidigt innebär det ibland tvångsmässiga upprepadet av begreppen *begär* och *mimesis*, i regel sammanfogade till *det mimetiska begäret*, att dessa tenderar att förlora sina innebörder. *Begär* står till slut för varje slags relation, medan *mimesis* blir en term som inte längre betecknar efterbildning utan all slags likhet och upprepning. Dessutom sker en olycklig psykologisering av Kyrklunds texter. De kyrklundska »streckgubbarna«, som är den finlandssvenske författarens verktyg i undersökningen av människans villkor, får så att säga alltför mycket kött på benen. En följd av denna psykologisering är bristen på form- och berättarteknisk analys, en allvarlig brist i ett fall som Kyrklund, hos vilken berättarperspektiv, stil och tematik i regel kolliderar. På samma sätt saknas en mer ingående diskussion av den berömda kyrklundska ironin som Andersson förvisso nämner men omgående lämnar därhän.

I analysen av Anderbergs *Kain*, som står i centrum för avhandlingens tredje kapitel, har fokus flyttats längre fram i Genesis berättelse: det är *våldet*, avhandlingstitelns andra ord, mellan de två bröderna som tematiseras här. I Girards efterföljd beskriver Andersson detta våld återigen som mimetiskt, det vill säga ett våld som upprepas. Analysen knyter samman Girards framställning av det arkaiska samhället, behärskat av en destruktiv våldsspiral, huvudpersonens existentiella belägenhet och samtidigt rädsla för det moderna kriget. Det mimetiska våldet – huvudpersonens upprepade mördande för att

undkomma krigets mördande och de två stridande nationernas ständiga repressalier – beskriver Andersson som ett begär som »transformerats till begärets objekt«: det våld som följer av det mimetiska begäret blir föremål för begäret – »ett begär efter våldet«.

Denna våldsproblematik tycks emellertid mindre intressera Andersson än de konfliktfyllda begärsrelationer som dominerar i Kyrklunds text och den gnosticism som lyfts fram i analysen av *Kains memoarer*. Romanen ägnas blott omkring två tredjedelar av det utrymme som står till förfogande för Kyrklunds och Gyllenstens bearbetningar av Kain och Abel-mytten. Även i själva analysen har dess föremål, Anderbergs roman, en anmärkningsvärt undanskymd plats. Bortsett från en fyra sidor lång presentation av romanen finner man ingen längre sammanhängande analys av denna. En stor del av kapitlet uppehåller sig vid Johannes Edfelts *Järnålder* från 1937 och andra texter av Anderberg. Innebörden hos uttrycket »våldets mimesis«, som Andersson vill undersöka, blir inte heller helt klar och framstår endast som en otymplig omskrivning för uttrycket »våld föder våld«. Girards tänkande spelar alltså även här en framträdande roll men utan att egentligen utvecklas i förhållande till det föregående kapitlet. Det avslutande avsnittet, betitlat »Att fly förgäves – det mimetiska våldet i en fyrtiotalstext«, blir på samma sätt en tämligen haltande redogörelse – med några få jämförelser med fyrtiotalstextförfattarna – för samtidens rädsla för atombomben. Men Anderbergs roman är också, som Andersson påpekar, ett tidstypiskt formexperiment. Formproblematiken blir inte här, lika litet som i analysen av Kyrklunds novell, föremål för någon undersökning, vilket säkert förklarar det avstånd läsaren upplever mellan Anderssons diskussion och Anderbergs text.

Därför blir avhandlingens sista kapitel, »Revolt och gnosis – Lars Gyllenstens *Kains memoarer*«, en angenäm och intressant avslutning, där Gyllenstens text står i centrum, både vad gäller form och innehåll. Här får också den girardska terminologin tråda tillbaka något för en tolkningsstrategi som inte väjer för motsägelsefullheten i Gyllenstens roman. Även förhållandet till mytens receptions historia, framför allt den revoltens tradition som Andersson i avhandlingens inledande diskussion pekar ut hos Byron, Baudelaire och Hesse, får i detta kapitel en mer framträdande och produktiv roll än i analyserna av Kyrklund och Anderberg, vilka inte riktigt tycks passa in vid någon av de två polerna försoning och revolt.

Den Kain vi möter i *Kains memoarer* är enligt Andersson den »metafysiska revoltören« som vägrar underordna sig Guds ty-

Recensioner

ranni. I fokus för det fjärde kapitlet står alltså den vertikala relationen till det gudomliga snarare än en intersubjektiv och horisontell. Gyllenstens Kain är ikonoklasten som vägrar acceptera det mänskliga livets villkor. Andersson tar fasta på en i tidigare forskning omnämnd men aldrig till fullo utredd gnosticism som präglar Gyllenstens författarskap i allmänhet och *Kains memoarer* i synnerhet och som i det motivkomplex som avhandlingen undersöker kan spåras tillbaka till Byrons *Cain*. Analysen pekar på närvaron av de för gnosticismen centrala föreställningarna om insikten (*gnosis*) som källa till frälsning, den onde Demiurgen, den manikeistiska kampen mellan ont och gott och alienationen. Kains vägran att underkasta sig den onde skaparens beskydd, Kainsmärket, innebär samtidigt en vägran att medge broderns roll som offer. Därmed, argumenterar Andersson, upphäver Kain individuationsprincipens falska åtskillnad och erkänner brodern »paradoxalt nog som sin lidande jämlike«.

Andersson lyckas alltså bäst i sina tolkningar när han distanserar sig från det girardska teoribygget. Med den tredje läsningen i hamn hade det emellertid varit önskvärt med en återvändo både till den ursprungliga myten och till avhandlingens två andra huvudtexter. Avsikten att läsa de tre variationerna på Kain och Abel-motivet »tillsammans« och »i relief«, som det heter i det första kapitlet, infrias inte fullständigt utan överlämnas till läsaren. Det är inte otroligt att det grepp som avhandlingens författaren tar i sin analys av Gyllensten skulle ha kastat nytt ljus på Kyrklund och Anderberg.

Mattias Pirholt

Stefan Ekman

»I skuggan af Din Graf, jag på min lyra slår«

Carl Michael Bellmans dikter över döda i relation till dikttypens svenska tradition och funktion i nyhetspressen under senare delen av 1700-talet

Stockholm

Proprius förlag

2004

112

Det är numera väl känt att tillfällesdiktningen under 1600- och 1700-talet var en stor litteratur inte bara till omfånget, utan också uppfattades som en högstående poetisk produkt. Om denna litteratur alltså kvantitativt kan betraktas som ett slags »populärlitteratur« *avant la lettre* så gäller det inte dess kulturella anseende. Tillfällesdikter var, till skillnad från lejonparten av dagens masslitteratur, relativt prestigeladdade skapelser.

Bland annat mot bakgrund av denna insikt har tillfälleslitteraturen under de senaste decennierna ägnats ett växande intresse. De flesta svenska författare från äldre tid har ju lämnat efter sig avsevärda mängder tillfällesdikter. Så har också Carl Michael Bellmans tillfällesdiktning kommit att sättas i fokus för ett antal undersökningar. Med tanke på dennes intresse för dödsmotivet i sin övriga diktning kan det synas förvånande att hans dikter över döda aldrig tidigare ägnats en större separat studie. Stefan Ekmans avhandling »I skuggan af Din Graf, jag på min lyra slår«. *Carl Michael Bellmans dikter över döda i relation till dikttypens svenska tradition och funktion i nyhetspressen under senare delen av 1700-talet* (2004) fyller därmed en lucka i Bellmanforskningen.

Det står dock tidigt klart att Ekman inte syftar till att omvärdera Bellmans dikter över döda; han ansluter sig till den äldre bilden av denna diktning som relativt konventionell. Huvudsyftet med avhandlingen är istället av mer kartläggande art: att undersöka Bellmans dikter över döda, att studera hur denna diktning förändrades över tid och att diskutera orsakerna till dessa förändringar. Centrala frågor är hur dessa dikter förhåller sig till traditionen samt vilken betydelse publikationsformen har för dikternas utformning – Bellman var ju verksam under en tid när allt fler tillfällesdikter publicerades i nyhetspressen.

Tillfälleslitteraturens storhetstid varade från ungefär 1600-talets mitt till omkring 1780. Därefter minskade både dess omfång och status drastiskt. Nedgången sammanfaller med en minskning i Bellmans produktion av dikter över döda. Ekman vill därför diskutera orsakerna till denna nedgång i allmänhet,



men särskilt vilken betydelse den hade för Bellmans produktion. Ekman diskuterar även hur förändringarna i Bellmans diktning över döda kan knytas till hans skiftande litterära ambitioner under författarkarriären.

Tillfällesdiktningen var en regelstyrd verksamhet där poetens insats framförallt bestod i att variera ett givet mönster och anpassa dikterna efter vad som var »passande« med tanke på tillfällets karaktär och mottagarens sociala ställning, ålder, kön och så vidare – principen om *decorum*. I avhandlingens första kapitel visar Ekman att dessa mönster visar sig även i Bellmans separat- och otryckta dikter över döda. Redan hans tidigaste dikter skiljer sig visserligen från äldre material – Lucidor får spela en central roll som jämförelseobjekt – och med tiden blir de också alltmer inriktade på att beskriva de dödas personliga egenskaper, och de präglas av ett intimare tilltal där diktjaget tar en större plats och där dennes egen sorg fokuseras. Skillnaderna kan förklaras med sociala förändringar som ständsnivellering och framflyttande sentimentalitet och Bellmans dikter är i dessa avseenden endast utformade efter principen om *decorum*. Vissa förändringar kan Ekman också, med hänvisning till Walter J. Ong, förbinda med övergången från en muntlig till en skriftlig kultur. Så saknar Bellmans dikter exempelvis de upprepningar som man möter i äldre tillfällesdikt och som Ong menar är typisk för den »sekundära muntlighet« som präglade tidens diktning. Jämförelser med andra samtida diktare visar att Bellmans separat- och otryckta dikter över döda är tidstypiska i de flesta avseenden. Så långt presenterar Ekman undersökning inga egentliga överraskningar.

Studiet av Bellmans separat- och otryckta dikter tjänar som bakgrund när Ekman i det andra kapitlet övergår till det tidningspublicerade materialet, som uppvisar intressanta skillnader. Dessa dikter har i högre grad än annars adliga föremål; tendensen vid denna tid var annars att tillfällespoesin riktades till allt mindre framskjutna samhällsgrupper. Dikterna publiceras vidare ofta med långa ingresser som hyllar den döde och de blir därigenom en del av nyhetsrapporteringen: de ska ge en tydlig bild av begravningsakten för läsarna. Detta betyder att den nyhetsförmedlingsfunktion som även separattryckta tillfällesdikter fyllde förstärktes ytterligare. I Bellmans fall tycks det dessutom som om huvudsyftet med tidningspubliceringen ofta var ett annat än för de separat- och otryckta dikterna. Ekman menar att många av de dikter som publicerades särskilt i Göteborgstidningen *Hwad Nytt? Hwad Nytt?* under 1770-talet framförallt tjänade till att etablera Bellman som betydande till-

fälleslitterär författare. Det framgår inte minst av att vissa av dikterna är sekundärpublikationer av ibland långt tidigare separattruckta texter. Dessa dikter har försetts med utförliga ingresser som hyllar poetens skicklighet – Bellman presenterades under 1777 som »hovpoet« – och omarbetats så att exempelvis direkta anspelningar på begravningstillfället tonats ned. Dikterna kan ses som uppvisningsstycken där Bellman demonstrerar sin förmåga att dikta i det höga stilläge som diktningen över döda krävde. Det betyder att hans tidningspublicerade dikter fyller en annan social funktion än de separattruckta. Istället för att främst representera den besjungne representerar de skaldens poetiska skicklighet.

De två kapitlen om Bellmans dikter över döda före 1780 tecknar ett slags »ursprungstillstånd« i avhandlingen. Därefter övergår Ekman till att diskutera orsakerna till tillfällesdiktningens snabba nedgång efter 1780. Han pekar på den politiska utvecklingen, med bland annat en starkare styrning av pressen, och på förändringar av de estetiska idealen mer generellt. Fokus ligger emellertid på den kritik mot undermåliga tillfällesdiktare som bröt ut i *Stockholms Posten* omkring 1780, som Ekman menar är ett huvudskäl till tillfällesdiktningens nedgång. Han menar att denna kritik var mer genomgripande än tidigare – en debatt i *Göteborgske Spionen* under 1767 och 1772 får tjäna som jämförelse – och betydligt bitskare. Bland annat inskräptes att tillfällesdikterna borde bedömas efter samma stränga estetiska normer som annan poesi. I *Stockholmstidningen* användes satir och ironi och de attackerade diktarna hängdes ut med förnedrande ordvändningar.

I följande kapitel övergår Ekman till att beskriva tidningspublicerade dikter över döda under 1780- och 1790-talet generellt. Fältet hade nu delvis förändrats. Dessa dikter riktas i mindre grad till adliga adressater; de besjungna tillhör – liksom för separattrucken – mindre förnäma grupper. Dessutom präglas de av ännu starkare expressiva och jagcenterade inslag. Denna förändring förbinder Ekman med att sentimentaliteten vid denna tid slagit igenom på allvar – Lidners »Grefwinnan Spastaras död« nämns som en särskilt viktig förebild (s. 225 ff). Men förändringen kan också ses som ett svar på *Stockholms Postens* kritik: genom att framställa dikten i första hand som en expressiv sorgedyttring kan den möjliga kritiken desavoueras på förhand.

Kritiken i *Stockholms Posten* sammanföll tidsmässigt med ett uppehåll i Bellmans publicering av dikter över döda. Efter ett uppehåll mellan 1779 och 1783 var både dikternas utformning och deras mottagargrupper förändrade. Bellman framhåller nu

RECESSIONER

gärna sin poetiska förmåga – i dikter till socialt framskjutna grupper genom att ge dikterna poetiskt elaborerade inledningar och i dikter till socialt jämbördiga genom att helt enkelt uttryckligen beskriva sin egen skicklighet. Dessa förändringar ser Ekman som svar på den kritik som framkommit. Men han menar även att Bellmans ambitioner nu var förändrade. Han hoppades inte längre att kunna nå den framskjutna positionen som »hovpoet«, utan siktade på en annan typ av författarkarriär där hans dikter över döda hade mindre betydelse. Dikterna med högstämnda anspråk riktar sig nu ofta till Bellmans ordensbröder eller mecenater; funktionen med dessa dikter är inte längre att etablera Bellman som framstående tillfällesförfattare, utan de skrivs till sådana personer som han var förpliktigad att hylla.

Sammantaget ger Ekmans undersökning en god kartläggning av Bellmans dikter över döda, och hur dessa utvecklades från 1760- till 1790-talet. Tyvärr lider dock avhandlingen av en mängd skriv- och tryckfel. Dessa stör för det mesta inte förståelsen, utan är snarast att beskriva som skönhetsfläckar, om än i sådan mängd att läsrytmen ibland kan bli en aning ryckig. På sina ställen ser sidlayouten lite egensinnig ut, med blankrader mitt i en mening och så vidare, möjligen beroende på att sidbrytningen hamnat fel (exempelvis s. 159). Det skulle förklara varför de sista posterna i innehållsförteckningen – från och med litteraturförteckningen – har fel sidangivelse. Värre är att denna förskjutning också visar sig i personregistret, vilket innebär att dess hänvisningar ibland får betraktas som ungefärliga. Här finns också en mängd andra underligheter ifråga om avhandlingens sättning och layout – varierande notsifferstorlek med mera – som inte kan diskuteras i detalj här, och som inte berör forskningsinsatsens kvalitet. Men förlagets insatser lämnar i detta avseende en del i övrigt att önska.

Tryckfelen är vanliga även i noter och litteraturlista, men mina stickprovskontroller ger inte vid handen att dessa är hinder för att hitta till de angivna skrifterna. Tiden har dock inte medgivit några utförliga granskningar av sidangivelser och citat.

I flera avseenden bekräftar Ekmans avhandling, som jag tidigare antytt, den redan tidigare kända bilden av såväl tillfälleslitteraturen generellt som Bellmans tillfällesdiktning. Det retoriska perspektiv som Ekman anlägger på Bellmans dikter över döda har använts för att analysera tillfällesdikter tidigare och då liksom nu visar det sig fruktbart, även om det också ger ungefär förväntade resultat. Men det har naturligtvis sitt värde att visa att just Bellmans dikter passar väl in i det övergripande mönstret, inte minst mot den bild som senare skulle tecknas i

Kellgrens berömda förord till *Fredmans epistlar*. Ett större nyhetsvärde har diskussionen om hur Bellman använde olika typer av publikationsformer för olika syften – och att tidsningspublicerad tillfällesdiktning därmed bör förstås på andra sätt än den separattryckta. Detta är en insikt som bör tas tillvara och utvecklas. Det mest intressanta i avhandlingen är dock Ekmans diskussion om orsakerna till tillfällesdiktningens nedgång, inte minst därför att den väcker diskussionslusta. Hypotesen att kritiken i *Stockholms Posten* spelar en central roll i litteraturformens borttynande är svår att vare sig bevisa eller vederlägga, men det förefaller mig som om Ekman övervärderar den betydelse en intellektuell debatt faktiskt kan få. Jag känner inte till några andra kulturyttringar som försvunnit på grund av kritikens ogillande. Det är snarare tänkbart att samma orsaker ligger bakom både kritiken och tillfällespoesins nedgång – om nu 1780-talskritiken verkligen skiljer sig så tydligt från den tidigare, vilket nog kan vara värt ytterligare en diskussion. En liknande invändning kan för övrigt riktas mot Ekmans betoning av Lidners Spastaradikt som förebild för tillfällesdiktningens sentimentala inslag under 1700-talets sista decennier. Flera av de stilmedel som Ekman nämner förekommer i den separattryckta tillfälleslitteraturen ganska ymnigt redan åren före publikationen av Lidners dikt. Överlag kan det finnas anledning att ifrågasätta bilden av tillfälleslitteraturen som efterföljare till en mera högstående intellektuell verksamhet. Redan Wulf Segebrecht vågade i sin stora *Das Gelegenheitsgedicht* (1977) föreslå att tillfällesdiktarna i många fall kan ha varit först med att introducera estetiska nymodigheter.

Det finns således vissa anmärkningar att rikta mot Ekmans avhandling, men dess förtjänster ska också framhållas. Bellmans dikter över döda är väl värda en egen studie och Ekmans avhandling är en god genomgång av denna tidigare förbisedda del av författarskapet. Även om denna aspekt av undersökningen bjuder på få överraskningar kommer den att vara en given referens i framtida diskussioner både om Bellmans författarskap och om tillfällesdiktningen i allmänhet. Diskussionerna om publikationsformens betydelse bör locka till efterföljare, och det är inte minst spännande att Ekman tar ett rejält tag i diskussionen om orsakerna till tillfällespoesins nedgång och fall. Även om jag alltså inte alltid instämmer med Ekmans förklaringar är jag övertygad om att hans resonemang kommer att få en given plats i denna debatt framledes.

Janne Lindqvist

Lars Elleström
En ironisk historia
Från Lenngren till Lugn
Stockholm
Norstedt
2005

Lars Elleström har arbetat med det knepiga begreppet ironi i alla sina böcker, alltifrån doktorsavhandlingen om Karl Vennberg 1992 över den interartiella *Divine Madness* 2002 till den nya boken. Här tar han tag i de kvinnliga lyrikernas bruk av ironi. Det blir nedslag i flertalet betydande lyriska författarskap av svenska kvinnor alltifrån Anna Maria Lenngren till Karin Bellman.

Birgitta Holm indelade en gång de svenska kvinnliga lyrikerna i två traditioner, där en beskrevs som ironisk och den andra som patetisk. Då avsågs inte patetik i vulgär bemärkelse utan retoriskt pathos, alltså fullt ös på starka känslor. Holm utnämnde fru Lenngren till urmoder för ironikerna och fru Nordenflycht till dito för patetikerna. Patetik har senare visat vara ett väl så svåråtkomligt begrepp som ironi. Det har definierats som stark närhet eller närvaro medan ironibegreppet gärna använts sammanfattande om distansskapande grepp – något skjuts in mellan ordens innebörd och förståelsen av dem så att innebörden vänds på huvudet. Vid analys av patetiska respektive ironiska texter visade det sig emellertid att känslostyrkan i de patetiska dikterna ofta kunde fungera direkt avkylande. Som läsare värjer man sig mot sådana massiva försök till påverkan. Likaså kan ironi i praktiken bli allt annat än distansskapande. Istället kan den outtalade undertexten rycka i centrum för förståelsen med en blödande smärta. Bl.a. Sonja Åkesson var helt medveten om detta när hon i samband med den s.k. manifestdebatten 1961 i BLM förklarade att hon sökte en större närhet i det lyriska språket – just då hon gick över till att utveckla ironin i sina texter.

Lars Elleström väljer att bortse från Holms indelning och kallar i stort sett alla de betydande kvinnliga lyriska författarskapen ironiska. I första ögonblicket hajar man till vid påståendet att t.ex. Nordenflychts och Euphrosynes dikter skulle kännetecknas av ironi. Dessa ärkeromantiker med sina stortilstigt affektiva utspel skulle nog själva betackat sig för omdömet. Emellertid har Elleström inte helt fel i sin hållning, som är grundad i hans inställning dels till begreppet ironi, dels till aktuell feminism. För honom blir just egenskapen 'kvinnlig' det

distansskapande grepp som smyger sig in mellan text och läsare för att ifrågasätta utsagan.

Elleström utgår från Lenngrens »Några ord till min k. dotter i fall jag hade någon«. Texten är en klassiker och en stötesten för alla som intresserat sig för kvinnors dikter. Hur kan Lenngren råda 'dottern' att inte läsa böcker utan hellre koka sås? Själv har hon ju uppenbarligen valt på annat sätt. Saken har diskuterats i upprörda ordalag under två sekler – »en het potatis«, säger Elleström. Menar Lenngren vad hon säger eller brukar hon tropen ironi, dvs. avser motsatsen? Om man tolkar dikten ironiskt blir den ju tvärtom till en flammande appell för kvinnors intellektuella rättigheter.

Elleström bjuder på en värdefull genomgång av debatten runt Lenngrens dikt, alltifrån det första inlägget från 1819. I stora drag visar det sig att äldre tolkningar läste bokstavligt men att ju längre fram i tiden man kommer desto mer tenderar man att läsa ironiskt. Detta aktualiserar begreppet normgemenskap, dvs. att ironin snarare finns hos läsaren än hos skrivaren. Grupper som delar erfarenheter och värderingar tenderar att läsa på samma sätt. Konservativa äldre herrar är mer benägna att läsa dikten bokstavligt än unga arga feminister som hellre tar till en ironisk läsning. Detta är självklart även om man inte drar in Bourdieus reflexioner runt grupperns habitus och smak. Likaså är det förstås självklart att en dikt läses med olika förtecken under olika epoker.

Ruth Nilsson var först med att sätta in Lenngrens dikt i sitt genresammanhang. Råden tillhör förstas dåtidens moralpedagogiska litteratur. Tanken utvecklades i Gunlög Kolbes retoriska diktanalys (i antologin *I klänningens veck* 1998), där hon bestämmer dikten till en rolldikt. Det är inte Lenngrens egen röst vi hör – något sådant vore ohistoriskt – utan en rollfigur. Rollmodern i dikten råder den unga flickan att handla på ett sätt som står i överensstämmelse med tidens kvinnosyn. Vad sägs i dikten om flickors läsning egentligen? Jovisst ska hon läsa, men först måste hon uppfylla de förpliktelser som hon har enligt dåtida normer, såsom sömnad och såskokning. Med en helt ironisk läsning står det bokstavligen så. Att sedan vår tid tvåhundra år senare finner detta svårsmält är en annan sak.

Elleström köper bara delvis Kolbes resonemang. Det är naturligtvis viktigt att läsa en text rätt utifrån ett historiskt estetiskt sammanhang. Men insikten om rollmoderns manövrar hindrar inte oss nutida läsare från att uppfatta dikten ironiskt. Bortsett från författarens sannolika intentioner blir detta faktiskt en ironisk text utifrån vår aktuella normgemenskap. Lenngrens goda

Revisionsjournal

råd har visat sig bli en diktklassiker med hart när skrämmande livskraft – det här är fortfarande levande text och idag läser vi den ironiskt. Med en sådan tyngdpunkt på läsaren och vad hon kan uppfatta i gamla tiders poesi blir det mindre märkligt att kalla även fru Nordenflychts dikter ironiska. Möjligen kan man invända att ironibegreppet i vissa lägen här har tänjts till det yttersta.

För att få det att gå ihop väger Elleström också in genuskonstruktionen i de kvinnliga lyrikernas texter. Euphrosyne t.ex. kan ur vårt nutida perspektiv tyckas odrägligt 'kvinnlig'. Hon är en av få kvinnliga lyriker från svensk högromantik, och man kan gissa att hon köpte sig tillträde till parnassen med hjälp av sin 'kvinnlighet'. Hon bröt inte samtidens regler och hotade därför heller ingen. Läst inom ramen för en feministisk normgemenskap blir hennes ljuva 'kvinnlighet' lika ironisk som Lenngrens råd. Eftersom det ligger i 'kvinnligheten' att vara lyssnande och tyst så blir varje kvinna som häver upp sin röst normbrytare och därmed tvingad till någon sorts rolltagande, menar Elleström. Rollen fungerar sedan som det inskjutna distansskapande grepp vilket konstituerar en ironisk läsning. Gång på gång blottlägger Elleström i sina diktanalyser samma förlopp, något som han kallar »könsrollsteater« eller »könet som för(e)ställning«. Denna fyndiga formulering blir bokens genomgående tema.

Ironi tenderar att dyka upp hos undertryckta grupper – inte bara kvinnliga sådana. Den erbjuder uppenbarligen en metod att säga ifrån utan att ha sagt något (som man kan bli straffad för). Frågan är sedan hur sådana ironiska utsagor fungerar i detalj. Elleström ger sin modell men det finns flera. Boken gör en rad intressanta påståenden och analyser, därjämte ger den en hel del att fundera över. För, som sagt, ironi är ett svårtacklat begrepp, just för att den beror av sina normgemenskaper. Det går i praktiken inte att diskutera en ironisk text med någon som inte delar ens grundläggande värderingar. Trots detta är ironi en av de fyra s.k. mästartroperna.

Utöver turneringen av det teoretiska problemet är Elleströms bok också rolig historieskrivning. Under 1900-talet uppstod en regelrätt ironisk tradition, eller åtminstone subtradition. Efter Elsa Grave tycks den ena kvinnliga ironikern ha varit direkt påverkad av den andra. Grave tillhörde fyrtilialistkretsen och brukade ironi i sällskap med t.ex. Karl Vennberg. Hon återvände till Lund i början av femtiotalet, just då den s.k. Lunda-gruppen formerade sig, och bidrog säkert till att ironi blev ett

framträdande drag bl.a. hos Majken Johansson. Sonja Åkesson beundrade såväl Graves som Johanssons poesi, och Lugn förhöll sig på samma sätt till en början imiterande i förhållande till Åkesson. Efter Lugn har en rad kvinnliga ironiker framträtt.

Men Elleström börjar som sagt långt tidigare. Han går igenom en rad kända texter, från Nordenflychts »Fruentimrets Försvär« till Lugns desperata utfall i *Bekantskap önskas med äldre bildad herre*. Möjligen kan anmärkas att textvalet alltför sällan bjuder på överraskningar. Det är huvudlinjen vi får ta del av, sådana texter man prioriterar vid undervisning och folkbildande föredrag. En så väl påläst skribent som Elleström kunde kanske ha bjudit in oss till mer sällsynta smultronställen. Nu blir det Graves »Svinborstnatt« en gång till jämte Södergrans »Vierge moderne« och Åkessons »Vit mans slav«. Kapitlen om Sonja Åkesson och Kristina Lugn utgör bokens höjdpunkter.

Elleströms *En ironisk historia* är en engagerad och kunnig genomgång av ett knepigt teoretiskt problem inom en tradition av vackra och roliga dikter. Sin vana trogen skriver han öppet och tillgängligt. Den som inte känner för att fördjupa sig i ironins irrgångar rekommenderas att läsa boken ändå för eget nöje och bildning.

Eva Lilja

Leif Friberg
Från sonett till drömtext
Gunnar Björlings väg mot modernismen
Stockholm
Almqvist & Wicksell International
2004

Förnyelse av litterärt språk och politisk/ideologisk radikalism utgör bärande inslag i det vi vanligtvis ser som uttryck för litterär 'modernism' av något slag. I enlighet med denna allmänna förståelse av begreppet erbjuder Gunnar Björlings författarskap ett närmast idealtypiskt exempel på litterär modernism. I specifik mening framstår emellertid den björlingska modernismen som så särartad att författarskapet måste betecknas som ett av den svenska 1900-talslitteraturens mest egensinniga och originella. Det lockande ämnet för Leif Fribergs avhandling är således – med Clas Zilliacus pregnanta karaktäristik – den





»modernaste modernisten« (s. 11) Gunnar Björlings lyriska utveckling från den idealistiska sekelskiftessymbolismen i debuten *Vilande dag* (1922) till genombrottet för ett expressionistiskt färgat formspråk i *Korset och löftet* (1925). Friberg betonar att han inriktar sig på Björlings väg mot modernismen och väljer därför att dra streck vid sistnämnda år, även om han säger sig tidvis vilja dra in senare publicerade texter för att tydliggöra vissa mönster i Björlings författarskap. I fyra omfattande kapitel diskuterar Friberg i tur och ordning frågan om hur och varför Björling kom att uppfattas som modernist; beskriver med förankring i Björlings sonettdiktning och sk »bizarrerier« hans utveckling från tiden före debuten till den outrerade modernism som manifesteras i *Quosego*-diktningen 1928–29; utreder den symbolistiska estetik och orfiska språkuppfattning som kommer till uttryck i *Vilande dag*; analyserar det expressionistiska och groteska bildskapande med tillhörande gudsbrottnings som präglar *Korset och löftet*. Genom denna uppläggning menar sig Friberg spåra en utveckling från »nominell« till »faktisk« (s. 13) modernism i Björlings författarskap.

Ett huvudsyfte med undersökningen är att rekonstruera den »diskursiva rymd« (s. 16), i stort sett liktydigt med den historiska kontext, inom vilken Björlings författarskap växte fram. Denna inriktning blir i mycket bestämmande för Fribergs forskningsmetod och framställningsätt, men leder också till principiella problem. Den diskursiva rymden blir med nödvändighet också en konstruktion av uttolkaren, och frågan är hur denna rymds utbredning och eventuella avgränsning kan avgöras och hur man skiljer mellan centralt och perifert i densamma. Detta metodiska problem visar sig rent framställningsmässigt på det viset att Fribergs resonemang meandrar sig fram utan att läsaren alltid är helt klar över färdvägen. Man frågar sig ställvis var Björling befinner sig i denna diskursiva rymd och vart framställningen är på väg. Till dels är detta också ett pedagogiskt problem som hade kunnat lösas om Friberg med jämna mellanrum stannat upp för att sammanfatta sina resultat och utpeka vidare färdriktning, förslagsvis efter varje kapitel. Ett exempel erbjuder det välmatade avsnittet »Staden som modernitetens arena« i kapitel V. Friberg inleder här med att på flera sidor exemplifiera stadens närvaro i finlandssvensk sekelskiftesdikt med stadsdikter av Mörne, Procopé, Ture Janson, Gripenberg, Ragnar Ekelund och hos modernisterna själva. Friberg redovisar här en imponerande beläsenhet i finlandssvensk sekelskifteslitteratur och visar övertygande att den moderna storstaden kom att utgöra ett frekvent motiv i dåtidens poesi, men vilken betydelse dessa

stadsdikter mer exakt har för Björlings egen lyrik utreds aldrig. Framställningen får här karaktär av motinventering vars förklaringsvärde emellertid förblir oklart. Det är vad jag förstår inga genetiska komparationer Friberg gör. Inte heller är de obligatoriska i den meningen att det är nödvändigt för läsaren att ha tillgång till dem för att kunna förstå Björlings lyrik. Denna tolkningsteoretiskt oklara status sammanhänger tydligtvis med att texterna ingår i den »diskursiva rymd« som Friberg på en gång rekonstruerar och konstruerar.

Risken med denna breda penselföring är att framställningen tenderar att leda till digressioner av olika slag. Av mer principiellt intresse är den typ som har att göra med undersökningsstoffets och avhandlingens avgränsning. Friberg slår fast att han »i princip valt att sätta punkt redan vid *Korset och löftet*« och framhäver med kursiv att undersökningen är fokuserad på »vägen mot modernismen« (s. 11) hos den tidige Björling. Ett metodiskt problem i detta sammanhang är att avhandlingen drar in så mycket material från tiden långt efter 1925. Friberg reflekterar heller aldrig mer utförligt i avhandlingen över de konsekvenser detta eventuellt för med sig, och jag menar att ett principiellt övervägande hade varit motiverat. I kapitel II om dikt och politik hänför sig t ex åtskilliga av Björlings anförda politiska deklamationer från tiden långt efter *Korset och löftet*, så sent som från 1950-talet (s. 80). Men vilken betydelse skall och kan man tillmäta den sene Björlings uttalanden som ju tillkommit under helt andra historiska omständigheter (debatten med Atos Wirtanen i fredsfrågan) för en förståelse av hans väg mot modernismen vid seklets början? Jag menar nu inte att det principiellt sett inte går att aktualisera detta sentida stoff, men eftersom Friberg har bundit sig så hårt vid Björlings väg mot modernismen och explicit avgränsat undersökningen vid *Korset och löftet* 1925 uppstår en osäkerhet om vad som är undersökningens egentliga ärende: att frilägga Björlings väg mot modernismen eller att påvisa en kontinuitet över tid i hans tänkande?

Några synpunkter på kapitel III om Björlings sonettdiktning får tangera denna problematik. För tiden fram till 1925 anför Friberg två sonetter som Björling skrev omkring 1909–10 och bifogade i brev till Jaakko Päiväranta, sonetter som alltså är opublicerade. Men i detta kapitel, som bär titeln »Tiden före debuten«, diskuterar Friberg sedan huvudsakligen sonetter som har publicerats långt efter debuten i samlingar som *Solgrönt* (1933), *Kiri-ra!* (1930) och i tidskriften *Quosego* (1928–29), och han ägnar stor energi åt de i tidskriften publicerade s k »bizarrierna«, de märkliga drömtexter som Björling enligt egen upp-

RECESSIONER

gift skall ha börjat skriva redan under 10-talet. Friberg konkluderar i detta sammanhang att Björling under den senare modernistiska fasen »återvänder till sonetten« (s. 129). Men det är ju först nu som Björling ägnar sig åt den i egentlig mening och låter publicera en mängd sonetter i olika samlingar. Formuleringen suggererar en utveckling i Björlings författarskap som inte föreligger. Diskussionen av sonetterna i *Solgrönt* leder Friberg till att uppmärksamma mottagandet av samlingen och att ägna stort utrymme åt Silfverstolpes recension i *Stockholms-Tidningen* 1934 och dennes tidstypiska etikettering av Björling som surrealist och obegriplig. Men med utvecklingar av detta slag kommer man så småningom långt bort från Björlings väg *mot* modernismen. Kapitlets titel »Tiden före debuten« framstår som missvisande, och kanske hade det varit bättre om Friberg principiellt inte hade bundit sig så hårt vid avgränsningen till 1925.

I detta sammanhang finns skäl att uppmärksamma ett metodiskt problem av generell slag. Friberg arbetar med olika typer av material i sin undersökning, publicerat såväl som opublicerat, och en opublicerad sonett i ett privatbrev får egentligen samma status som en tryckt sonettsvit i en diktsamling som *Solgrönt*. Detta tycks mig inte helt okomplicerat och jag hade gärna sett att Friberg någonstans hade fört en principiell diskussion därom och i större utsträckning värderat det material han bygger sitt resonemang på. Vad konstituerar ett författarskap? Det av författaren själv utvalda och publicerade materialet eller skall också det opublicerade inkluderas? Av vilka teoretiska eller pragmatiska skäl? Skall detta i så fall tillmätas samma betydelse när det gäller att i efterhand karaktärisera 'författarskapets' utveckling?

I anslutning till Fribergs många välgjorda diktanalyser noterar jag att han trots ett starkt intresse för Björlings religiositet helt förbigår den mystik som kommer till uttryck i de tidiga samlingarna. Björlings mystik och immanenta religiositet har tidigare behandlats av Anders Olsson i *Att skriva dagen* (1995) och här finnes en möjlighet för Friberg att vidareföra Olssons grundläggande resonemang. I *Vilande dag* är Kristusmystiken ett framträdande drag, och nog är det den gamla *imitatio Christi*-föreställningen som skymtar när det i en dikt konstateras: »jag är död sen långa år - / Kristi spikar utmed gatan går« (VD, 61), men här tycks den profanerad och infogad i en helt konkret livssfär. I »Vardas kraft: vila« i *Korset och löftet* talar Björling på ett ställe om att »vila i Gud!« (KoL, 205), vilket anspelar på Augustinus »inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te« ('vårt hjärta är oroligt, till dess att det vilar i dig'), ett slags

grundantagande inom den västerländska och kristna mystiken från Augustinus och framåt. Hur skall det förstås i samband med Björlings icke-transcendens och aktiva mystik? I fråga om gudsuppfattningen i *Korset och löftet*, som är Fribergs uttryckliga ärende, saknar jag en kommentar till denna i samband med dikten »Och släckt var allt« där det talas om »lyckans Gud« (KoL, 38), som alltså syftar på 'det lyckliga tillfällets gudom', Kairos. I sin tur har Björling sannolikt blivit bekant med denna genom sin läsning av Ekelund. Jag stöder mig här på Sverker Göransson och Erik Mestertons analys av dikten i *Den orörliga lågan* (1991), som Friberg inte förtecknar. Björling hävdar själv att han är romantiker och vad gäller Björling och romantiken vill jag göra två konkreta påpekanden. Björlings ord »Oskriften är den dikt som tonar bäst« (VD, 25) sätter Friberg, säkert med rätta, i samband med symbolismen och tystnadens estetik. Men här finns en angöring redan i romantiken illustrerat av Keats' »Heard melodies are sweet but those unheard are sweeter« från »Ode on a Grecian Urn«. Friberg hade således kunnat dra linjen ett stycke längre för att i detta poetologiska avseende ytterligare nyansera Björlings traditionstillhörighet. I *Vilande dag* skriver Björling i en dikt »Ej 'försaka', ej 'begära' – vara i det enda!« (VD, 84) och citerar verben. Detta är ett citat från Stagnelius »Suckarnés Mystèr« om »Förmågan att begära« och »Tvånget att försaka«, och det betydelsebärande är att Björling i denna dikt går i polemik med sin romantiske föregångares transcendentia livssyn. En replik som möjligen hade förtjänat uppmärksamhet vad gäller Björling och romantiken.

Det sagda får emellertid inte undanskymma undersökningens obestridliga förtjänster. Friberg behärskar ett mycket stort empiriskt material, och är kanske som bäst då han går i närkamp med detta. Man gläds bland annat åt fyndet av Gunnar Castrens artikel »Ett litterärt manifest« i *Nya Argus* 1925 som introducerar Bretons surrealistiska manifest från året före. Castrens artikel, som inte uppmärksammats av tidigare forskning, gör att vi måste tidigarelägga den svenska introduktionen av surrealismen med flera år. Friberg redovisar därtill en teoretisk medvetenhet, och han låter det inte stanna vid ren kosmetik utan förmår infoga de teoretiska insikterna på ett funktionellt sätt i framställningen. Friberg har en imponerande beläsenhet i sekelskiftets litteratur, vilket ger framställningen en osedvanlig bredd, och han ritar med säker hand upp den historiska och litteraturhistoriska kontext som den tidige Björling verkar inom. Han har klar blick för modernismen som mångfacetterat problem, såväl estetiskt som politiskt/ideologiskt och såväl inom



det finlandssvenska området som internationellt, och hemfaller inte åt onödiga förenklingar i detta avseende. Vad gäller Fribergs textanalyser förefaller de mig i de flesta fall övertygande och på ett ändamålsenligt sätt synkroniserade med den kontext som Friberg är angelägen om att placera dikterna i. Med denna avhandling tillförs väsentlig kunskap om den unge Gunnar Björklings väg mot modernismen.

Mats Jansson

125

Hans Helander
Neo-Latin literature in Sweden in the Period 1620–1720
Stylistics, Vocabulary and Characteristic Ideas
Uppsala
Studia Latina Upsaliensia 29
Acta Universitatis Upsaliensis
2004

I denna mäktiga volym redovisar Hans Helander sina studier av latinsk litteratur i Sverige under stormaktstiden. Helander är filolog, hans ingångar i materialet är filologens och hans primära publik är nylatinska filologer. Men hans undersökning har mycket att ge också forskare i andra discipliner. Den svenska latinlitteraturen har i och för sig studerats förut, men Helander är mer hemmastadd i den än någon tidigare och har här givit en genomlysning av denna numera allt mer svårtillgängliga litteratur som måste sägas vara en vetenskaplig bragd.

Helander studerar litteraturen ur tre aspekter: stil, ordförråd och idéer. Stilen ägnas rätt litet utrymme; alla latinets stilmedel är representerade i texterna, men stilistiken är välutforskad och förf. nöjer sig med att lyfta fram några figurer som han funnit iögonfallande och överrepresenterade. Ordförrådet däremot får nästan 250 sidor. Nylatinet var ett levande och anpassbart språk, menar Helander. Det fanns en konservatism som förföljde barbariska ord och strävade efter att bara använda de ord som romarna brukat, men detta var begränsat till de litterära genrererna och dominerade inte ens där. Nylatinet var användbart inte bara för retorik, poesi, filosofi och humaniora utan också för att beskriva nya administrativa, diplomatiska, geografiska, militära och tekniska företeelser i tiden. Sällan tillgreps metoden att bara sätta latinska ändelser på ord ur de moderna språk-

ken. Man plockade upp ovanliga antika ord eller gav nya betydelser åt de redan kända; betydelsefullt var inte minst att man sedan renässansen hade tillgång till grekiskans ordförråd som gav nya möjlighet att konstruera nya vetenskapliga termer. Till bilden av det levande språket hör också att det fanns modeord och jargonger.

Halva boken ägnar Helander åt att identifiera idéer och standardteman i texterna. En del av dessa teman är knutna till den svenska stormaktsrollen: propagandan mot katolikerna och även icke-kristna bekännare, det gotiska temat om svenskar- nas gloriösa historia, parallellen mellan judarna i Bibeln och svenskarna som Guds utvalda folk, de olika europeiska folkens egenskaper m.m. En stor del av latinlitteraturen stod i den nationella självhävdelsens tjänst, vilket förstärkte de drag av hyperbol och panegyrik som flera av genrererna bar på i sig själva. Andra teman tillhörde det europeiska allmängodset: lärdomens vandring, världsteatern, idéer om guldålder och förfall, om den eviga filosofin (*philosophia perennis*) och om historien som *magistra vitae*. Till dessa nationella och lärda teman kommer de existentiella kring livet och döden, rikligt representerade i gravdikter och parentationer: livet som resa, döden som befriare, den döde slipper se det nuvarande eländet m.fl. Slutligen finns här litterära *topoi* som svanesång, fågel Fenix och flodbeskrivningar.

Helander kan inte ägna alla dessa teman någon djupare analys. Men den rena deskriptionen är värdefull. Litteraturvetare och idéhistoriker men också historiker och kyrkohistoriker som ägnar sig åt 1600-talet har anledning att konsultera Helanders bok för att se om de teman och termer de träffar på finns i latinsk version. Om så är fallet, har de i regel en förhistoria. Den här litteraturen lever på intertextualitet. Och som Helander visar är det inte bara de antika författarna som citeras eller alluderas på; också tidig-moderna latinska författare – Erasmus, Vives, Lipsius, Bacon m.fl. – tillhörde repertoaren; den nylatinska litteraturen skapade sina egna klassiker.

Men Helander har också teser. En sådan gäller latinets tillbakagång på 1700-talet. Den berodde inte på att det var oförmöget att uttrycka det nya i tiden utan på att en del av de ämnen där det användes förlorade i betydelse. En rad ämnen var man van att behandla på latin; när dessa miste relevans, blev produktionen av latinska texter mindre. De fyra världsmonarkierna, mikro- och makrokosmen och dolda meningar i namn och ord intresserade inte längre på 1700-talet; då tappade latinet mark, medan det däremot höll positionerna på områden som var attraktiva,

RECESSIONER

t.ex. (den linneanska) naturvetenskapen. Detta förklarar väl inte allt, men tanken att ett språks utbredning beror det innehåll det uttrycker snarare än dess användbarhet är intressant.

Bo Lindberg

Samuli Hägg

Narratologies of Gravity's Rainbow

University of Joensuu Publications in the Humanities 37

Joensuu

2005

127

En stilla, det vill säga inte mer än vanligt nojig, eftermiddag nere i baren på Kasino Hermann Göring föreslår Tyrone Slothrop, amerikansk löjtnant med profetisk potens, tillika förste paranoiker i Thomas Pynchons monstruösa konspirationskatalog *Gravity's Rainbow* (1973), en omgång av dryckesspelet »Prince«. Slothrops sluga baktanke med spelet, som snart spårar ur i sedvanligt pynchoneskt kaos, med allt vad det innebär av kopiösa mängder champagne, badkar fyllda med is och vulgära improvisationssummer, är dels att försöka samla information om den allt överskuggande sammansvärjning som han intuitivt – om inte annat så i sin plågsamt bultande lem – börjat ana att han är utsatt för, dels bara att jävlas lite med Systemets utsände sir Steven Dodson-Truck; ett slags motkonspiration i miniatyr. Spelet, så som Slothrop förklarar det för den intet ont anande agenten, är egentligen inte särskilt komplicerat, bara konstigt:

»[E]verybody takes a number, a-and you start off the Prince of Wales has lost his tails, no offense now, the numbers going clockwise around the table, and number two has found them, clockwise from that Prince, or whatever number he wants to call out actually, he, that's the Prince, six or anything, see, you pick a Prince first, he starts it off, then that number two, or whoever that Prince called, sez, but first he goes, the Prince does, Wales, tails, two sir, after saying that about how that Prince of Wales has lost his tails, and number two answers, not I, sir-«

»Yes yes but-« giving Slothrop a most odd look, »I mean I'm not quite sure I really see, you know, the point to it all. How does one *win*?«

Ha! How does one win, indeed. »One doesn't win,«
easing into it, thinking of Tantivy, one small impromptu
counter-conspiracy here, »one loses. One by one.
Whoever's left is the winner.«

128

De börjar spela, fler och fler deltagare ansluter sig, den förbryllade Dodson-Truck försöker hänga med så gott han kan, och just som han tror sig ha fått grepp om reglerna övergår spelet i en betydligt mer avancerad variant kallad »Rotating Prince, where each number called out immediately becomes Prince, and all the numbers shift accordingly. By this time it is impossible to tell who's making mistakes and who isn't. Arguments arise.« Den sista gången som spelet omnämns sägs det ha blivit »difficult to locate anymore«.

Ett spel som inte går att vinna och vars ständigt skiftande regler i bästa fall är oklara, ett spel som, när man väl tror sig ha förstått reglerna, redan har övergått i ett annat spel – se där *Gravity's Rainbow* i ett nötskal! En sådan relativt indiskret metaforisk fingervisning från författarens sida om vilken strategi man som läsare bör – och framförallt vilken strategi man som läsare *inte* bör – använda sig av när man närmar sig verket, borde avskräcka från alla försök till enkla, tematiskt övergripande tolkningar av texten. Icke desto mindre, påpekar den finske litteraturvetaren Samuli Hägg lite syrligt i sin vid Joensuu universitet framlagda doktorsavhandling *Narratologies of Gravity's Rainbow*, har den så kallade Pynchonindustrin ägnat sig åt en omgång av det här spelet i mer än tre årtionden nu.

Häggs kritik mot det traditionella litteraturstudiet följer i stort den amerikanske narratologen Brian McHales. Denne har i flera essäer om *Gravity's Rainbow* pekat på den tematiska kritikens tendens att blunda för textens alla »konstigheter«, det vill säga att medvetet »läsa fel« eller undertolka texten för att få den att passa in i ett på förhand bestämt tolkningsmönster. På motsvarande sätt, menar Hägg, väljer mer textorienterade kommentatorer att bara se till de aspekter av romanen som låter sig lånas till dekonstruktiva läsningar, vilket är problematiskt eftersom dessa passager i *Gravity's Rainbow* ofta förefaller vara skrivna som parodiska illustrationer av just det poststrukturalistiska textbegreppet.

Samuli Hägg återkommer ofta till det där, att Pynchon alltid ligger steget före, att han inte går att överlista eftersom han i varje givet ögonblick redan har förutsett läsarens alla tänkbara reaktioner och tolkningsstrategier, och det är också så Hägg själv, med en touch av interpretativ paranoia, väljer att



betrakta romanen: som en serie implicita kommentarer till olika berättarkonventioner och, följaktligen, även till deras teoretiska överbyggnader. *Gravity's Rainbow* skulle enligt detta synsätt kunna sägas ställa samma frågor som narratologin gör, om än på ett annorlunda sätt: genom att gå i dialog med den berättartradition (och litteraturteori) som föregår den, utmana, utvidga och sabotera dess konventioner, och därmed ge upphov till en rad excentriska berättartekniker på vilka de traditionella narratologiska koncepten inte riktigt fäster. Detta är en förklaring till pluralformen »narratologier« i avhandlingens titel.

En annan är att studien utgör något av ett teoretiskt lapp-täcke i det att Hägg använder sig av, och i viss utsträckning förenar, flera olika teoretiska modeller för att försöka komma till rätta med dessa narratologiska anomalier, eller, om man så vill, Pynchons dekonstruktiva förhållningssätt till romankonsten. Förutom klassisk strukturalistisk narratologi à la Tzvetan Todorov och Gérard Genette handlar det huvudsakligen om de två riktningar som på senare år framträtt som dess främsta utmanare: kognitiv narratologi och »Possible World«-narratologi.

Den senare, här representerad av Marie-Laure Ryans teorier så som de läggs fram i bland annat *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory* (1991), har sina rötter i den semantiska filosofin och förser läsaren med olika sätt att se på, och tänka kring, litteratur, medan den i psykologin grundade (och sålunda förment naturvetenskapliga) kognitiva narratologin, här representerad av Monika Fluderniks variant »Natural Narratology«, ger ett förklarande ramverk till själva analysen. Tillsammans, föreslår Hägg, kan de ge en bättre förståelse för detta att läsa och tolka litteratur.

Därmed inte sagt att Hägg anser sig sitta inne med någon enkel universallösning för framtidens narratologiska forskning. Tvärtom utgör de olika teoretiska modellerna i sig studieobjekt lika mycket som *Gravity's Rainbow* gör det, eller rentav ännu mer – för att vara en Pynchonavhandling handlar den märkligt lite om Pynchon. Vad Hägg gör är att undersöka i vilken utsträckning dessa narratologiska teorier är uppgiften värdig, det vill säga hur väl de är rustade att tackla de intrikata problem ett så komplext verk som *Gravity's Rainbow* ställer litteraturvetenskapen inför, och vilka skillnader i resultat som användandet av den ena teorin ger i jämförelse med den andra. Det rör sig alltså om en experimentell, praktisk tillämpning av olika teoretiska modeller i utvärderande syfte, eller »theorypractice« som författaren med en term myntad av Peter Rabinowitz och James Phelan själv kallar det.

Resultatet är, åtminstone för narratologins vidkommande, ganska så nedslående. Ställda inför narratologins vanliga problem så som de kommer till uttryck i *Gravity's Rainbow* – rörande romanens många berättarröster, deras auktoritet och tillförlitlighet, olika berättarperspektiv och berättelsenivåer, et cetera – kommer såväl de traditionella som de nyare metoderna för berättarteknisk analys ofrånkomligen till korta; deras verktyg är helt enkelt för trubbiga för att kunna hantera Pynchons subtila sätt att låta de olika berättarrösterna glida över i varandra, de nästan omärkliga förskjutningarna av berättarperspektivet, eller berättarrösternas förbryllande ovana att låna drag av olika karaktärers uttryckssätt (till exempel Slothrops stamning och den idiolektiska verbformen »sez« i blockcitatet ovan), och gång efter annan får Hägg anledning att triumfatoriskt utbrista: Pynchon – Narratologin: 1 – 0. Syftet med detta är nu emellertid inte, som man skulle kunna tro, att visa skadeglädje åt disciplinens brister, utan istället att peka på hur listigt Pynchon utforskar och exploaterar dess marginaler, den narratologiska kartans vita fläckar, och hur man genom att följa honom i spåren kan finjustera den narratologiska analys- och begreppsapparaten.

Om man av det ovan sagda får intrycket att Hägg skulle betrakta Pynchon som något slags övermänskligt geni, och sålunda bara ytterligare bidra till det tröttsamma mytologiserandet av den Store Författaren som Pynchonindustrin hängett sig åt från första början, så har man i princip helt rätt. Hägg är medveten om problemet och diskuterar det i slutet av avhandlingen, en diskussion som lustigt nog utmynnar i slutsatsen att, ja, Pynchon nog faktiskt är ett geni. Åtminstone inom ramen för denna specifika diskurs. Detta eftersom *Gravity's Rainbow* – med den institutionella estetikens termer – inte bara är ett inlägg i det implicita, ständigt pågående estetiska samtal som utgör konstvärlden, liksom alla konstverk är det, utan också bidrar till den teoretiska diskussionen om romankonsten. I vilket avseende detta skulle skilja Pynchon från, säg, John Barth, John Fowles eller vilken annan metalitterär författare som helst går Hägg dock inte närmare in på, mer än med ett allmänt hållet resonemang om Pynchons sätt att driva även med metafiktions klichéer.

Det är synd, eftersom de konkreta exempel som ges i själva analyssektionen på denna »dubbeldekonstruktiva« strategi är alltför få för att i sig själva övertyga läsaren om Pynchons postulerade genialitet. Att av enstaka citat dra generella slutsatser med långtgående implikationer är ett vanskligt företag som Hägg ägnar sig åt lite för ofta för att inte kasta åtminstone skuggan av ett tvivel över studiens akribi. Man önskar att författaren

RECEIVED
JUL 10 1968

i lugn och ro hade koncentrerat sig på en eller ett par valfria godbitar istället för att med en svepande gest försöka roffa åt sig hela jädra smörgåsbordet. Kanske hade de slutsatser som de olika nedslagen utmynnarnar i då också framstått mer som resultatet av romanens egen inneboende logik än av teoretiska överväganden. Likväl är det en intressant och på många sätt berikande studie som Hägg skrivit, inte minst för att den ger en god översikt över den synnerligen heterogena, i Sverige fortfarande relativt okända och aldrig riktigt erkända, narratologins många olika skepnader, alternativa strategier och metodologiska tvistefrågor. Men också och framförallt för att den riktar uppmärksamheten mot själva maskineriet bakom Pynchons förunderliga textmobil, ett maskineri vars komplexitet de flesta kommentatorer av *Gravity's Rainbow* oftast bara tar för given eller nöjer sig med att konstatera (som till exempel den slentrianmässiga karaktäriseringen av *Gravity's Rainbow* som »monstruös« i inledningen till denna anmälan). Varför och på vilka sätt är *Gravity's Rainbow* egentligen en så fruktansvärt knepig roman?

Häggs svar på den frågan är många och snillrika men som sagt inte helt uttömmande. Läst i ljuset av den hårt kritiserade och ofta dödförklarade narratologins osäkra tillvaro vid universiteten i dag är det lite plottriga upplägget ändå förståeligt. *Narratologies of Gravity's Rainbow* gör inte anspråk på att överträffa Mitchell Prettyplaces definitiva King Kong-avhandling i arton band i utförlighet, utan nöjer sig med att entusiastiskt peka på en rad nya problem, möjligheter och undersökningsområden som kan revitalisera och öka intresset för en marginaliserad disciplin på dekis. Hägg ser därför heller inte de olika narratologiska riktningarnas gemensamma tillkortakommanden att få bukt med *Gravity's Rainbow* som ett problem, ett demoraliserande underkännande av hela disciplinen. I den käckt optimistiska slutklämmen vänder han tvärtom det just demonstrerade nederlaget till seger, eller åtminstone ett tentativt steg i rätt riktning:

It confirms that the multiple approaches, regardless of their theoretical and methodological differences, do the best they conceivably could: together, they succeed in providing a partial explication of Pynchon's practical yet immensely intricate narratologies. Needless to say, it is what remains outside *all* of the narratological models (and there is so much!) that we should be particularly attentive to – now and in the undoubtedly bright days of future narratology.

Fabian Kastner

Amanda Lagerkvist
Amerikafantasier
Kön, medier och visualitet i svenska reseskildringar från USA
1945–63
Stockholm
Journalistik, medier och kommunikation, 26
2005

132

En resa i västerled är titeln på den reseskildring från Amerika som affärsmannen Martin Edlund gav ut 1948, bara några år efter andra världskrigets slut. Som så många andra skildringar i genren bjuder den på en känsloladdad intrycksbild från ankomsten till New York:

Manhattan sträcker sina skyskrapor mot himlen... stål-fingrar som griper mot det ouppnåeliga... flodsprutor-nas vita vattenstrålar som hälsar oss med sina skumbågar... bogserbåtar och färjor trängs om varandra på Hudsonfloden... sirener och visslingar... hela rymden genomkorsad av de olika ljud som tillsammans blir en enda och knappt uppfattbar ton i New Yorks vardags-symfoni...

Hur många människoöden har denna scen bildat inledningen till? Hur många ögon, fyllda av oro, glädje, nyfikenhet, optimism och resignation, har vänt sina spejande blickar mot det okända, det storslagna, upplivande och nedslående, som allt efter omständigheterna präglat första mötet med det nya landet. Från tusentals däck har miljoner människor under decenniernas långa rad sett mot den främmande kontinenten som jag ser den nu. Tavlan har kanske skiftat något, men deras känslor måste gå igen.

Författaren siktar staden genom det disiga dagsljuset, men också genom de oräkneliga bilder av Manhattans silhuett som föregått hans beskrivning – bilder i form av fotografier, skönlitterära beskrivningar, konstverk, tidningsartiklar och utvandrarbrev. Vad som förenar dem är kluvenheten inför åsynen av det mäktiga landet i väster: ängslan och ohejdad nyfikenhet är bindemedlen i amerikaskildringens byggnadsverk.

Citatet ovan är hämtat ur Amanda Lagerkvists doktorsavhandling (s. 81) *Amerikafantasier. Kön, medier och visualitet i svenska reseskildringar från USA 1945–63*, framlagd vid Institutionen för journalistik, medier och kommunikation, Stockholms universitet. Det är en ambitiös och mångsidig undersökning





av svenska reseskildringar från USA under en period då både Sverige och Amerika stod inför viktiga skiften i samhällslivet, speglade i socialpolitik, kulturliv och internationella relationer. Amanda Lagerkvist har valt att koncentrera sig på efterkrigsåren fram till början av 1960-talet, närmare bestämt perioden 1945–63, och hon anlägger ett mediehistoriskt perspektiv på de »Amerikafantasier« som verken förmedlar. Ett centralt antagande är att den blixtnabbt expanderande amerikanska mediekulturen och medietekniken var av avgörande betydelse både för resenärernas initiativ att resa västerut och för den bild av USA de var med om att förmedla. Deras medialiserade seende skapade en dynamisk och mångfacetterad Amerikabild.

Periodvalet motiveras dels av genombrottet för amerikansk modern kultur i Europa under denna tid, dels av att genren under perioden framstår som relativt sammanhållen. Efter 1963 ändrar den karaktär och reseskildringarna antar alltmer socialreportagets utseende. Lagerkvist har valt ut 31 böcker av 27 författare (majoriteten män) som gavs ut på svenska förlag, allt från Bonniers till Helgelseförbundet. Titlarna är mer eller mindre fantasifulla. Stig Abrahamssons bok från 1949 heter informativt *Amerikaresa. Glimtar från ett år av studier och resor i USA*, medan läsaren kan välja mer efter sinnelag bland titlar som *På jakt efter vilda västern* (Harry Kullman, 1958) och *Ensamheter i öst och väst* (Olof Lagercrantz, 1961). Skribenterna tillhörde främst medelklassen och reste som journalister, författare, kulturarbetare, akademiker, pastorer och affärsmän – för övrigt ungefär samma kategorier som under den stora utvandringen västerut bildade kultureliten i Svensk-Amerika kring sekelskiftet 1900. Reseböckerna spänner över många teman och avhandlingen stannar framför allt vid skildringen av stadslivet, mass- och konsumtionskulturen, den amerikanska mannen och kvinnan samt afrikansk-amerikanernas och indianernas livsvillkor. Dessutom analyseras böckernas bilder, vilka består av bokomslag och övriga illustrationer i form av fotografier, kartor och teckningar.

En stor förtjänst med avhandlingen är att den betonar den växling av idéer och influenser som karakteriserade kulturmötet. Det är inte ensidigt konsekvenserna av Amerikas inflytande som står i fokus, utan rörelsen mellan det amerikanska och det svenska. Författarna både konsumerar och producerar och de bidrar därmed till att skapa och omskapa bilden av Amerika. Vidare talar Lagerkvist om reseskildrarnas bidrag till »den svenska konstruktionen av Amerika« (s. 13) och hon ansluter sig därmed klokt till den omfattande tradition inom migrations-

forskningen som sedan 1980-talet ställt identitet, etnicitet och konstruktion i centrum för det teoretiska intresset. I sitt eget bidrag till området understryker Lagerkvist mediernas betydelse i framväxten av en Amerikabild efter andra världskriget. Filmen, tidningarna, reklamen och hela den föränderliga mediekulturen bidrog starkt till svenskarnas intresse för landet i väster. Här tillför avhandlingen nya och synnerligen spännande perspektiv till forskningen om synen på Amerika.

Kön, medier och visualitet är de lösenord som öppnar avhandlingens textvärldar. De sammanvävs konstruktivt och Lagerkvist utvinner en hel del intressanta resultat genom sina utgångspunkter. Hon urskiljer övertygande tre åskådarpositioner: den turistiskt lediga, den systematiskt observerande i Linnés anda samt den kolonialt allvetande och kontrollerande. Dessutom spårar hon detektiven som vill avslöja vanföreställningar och missuppfattningar. De skilda positionerna frilägger litterära roller som effektivt bidrar till att förklara fiktionens verkningsmedel och som till yttermera visso kastar ljus över Amerikabilidens historia och utveckling under 1900-talet. Jöran Mjöbergs kommentar 1957 i reseberättelsen *Bortom skyskraporna* klingar paradoxalt både bekant och främmande för det begynnande 2000-talets läsare med 1900-talet i backspeglarna: »Det finns alltså bildade människor i vår världsdel vilkas syn på Amerikas intellektuella standard är belastad med starka fördomar. Man betraktar den största demokratiska republiken i världen i tecknet av företeelser som Hollywood, Coca Cola, Life, seriemagasin, fotbollsmatcher, primitiv negermusik och industriell mekanisering.« (Citerat från avhandlingen, s. 123.) Den kluvenhet som Lagerkvist så pregnant pekar på äger fortfarande sin giltighet, om än utifrån andra premisser.

Den amerikanska nationalkaraktären är ett populärt ämne i reseberättelserna och Lagerkvist visar att det framför allt var den vite, ekonomiskt framgångsrike medelklassmannen som fick bilda normen, inte sällan inspirerad av litterära och filmiska gestalter. Amerikanskan trädde fram som den tekniskt kompetenta husmodern; den moderna nya kvinnan fick således symbolisera »både nationens framtid och dess gräns«, som Lagerkvist skarpsynt observerar (s. 215). Det är lätt att associera till den rika flora av typiseringar som återfinns i de amerikanska invandrarkultureernas litteratur kring förra sekelskiftet, även i den svensk-amerikanska litteraturen. Svensk-amerikansen framställdes till exempel som litet trög men mycket arbetsduglig. Även dessa bilder hämtade inspiration från den samtida mediekulturens skämtteckningar, resebeskrivningar och poli-

J
O
N
O
S
N
O
O
R
E
R

tiska tidningssatir. Lagerkvists reseskildringar placerar sig således i en litterär tradition där etnicitet och nationell medvetenhet utgör viktiga element. På ett spännande sätt påminner avhandlingen om hur myter och bilder både går igen och förnyas.

Avhandlingen lyfter vidare fram den fascinerande genreblandning som reseskildringen representerar. Böckerna skulle vara både bildande och underhållande på samma gång. Finsk skrift och populärprosa, kåserier och dikter, allsköns bilder och fotografier samlas inom samma pärmar och ger röst åt uppfattningar som sträckte sig förbi elitens kultursyn. Det är en viktig iakttagelse och jag tror den kunde fördjupats genom en bredare analys. Vi får nämligen inte veta särskilt mycket om resenärerna i Lagerkvists bok. Jag hade gärna sett en mer fyllig författarpresentation som satte in skribenterna i ett litteratur- och socialhistoriskt sammanhang. Flera namnkunniga författare dyker upp, till exempel Thorsten Jonsson, Olof Lagercrantz, Eva von Zweigbergk, Jöran Mjöberg, Jan Olof Olsson, Tora Nordström-Bonnier och Vilgot Sjöman. Varför reste de ut? Från vilken mediemiljö och medieerfarenhet? Vem riktade de sig till? Den sista frågan är sannolikt för stor att svara på i det här sammanhanget och av förklarliga skäl har Lagerkvist heller inte undersökt mottagandet, alltså läsarnas gensvar. Men hennes avhandling väcker nyfikenhet kring hur bilden av Amerika stadfästes hos läsarna. Det är en mycket intressant fråga för framtida forskning och Lagerkvists studie bidrar med betydelsefulla analyser som belyser framväxten av föreställningarna om USA.

Lagerkvist benämner resenärernas skildringar »Amerikafantasier«, ett uttryck som fått ge namn åt avhandlingen. Med fantasi förstås här »bildskapande förmåga« och konsten att göra bilder av det som inte är omedelbart synligt, att tänka sig in i en situation och formulera den i ord (s. 19). Förvisso fångar begreppet en rad viktiga aspekter av reseskildringarnas karaktär – de skönlitterära ambitionerna; miljö- och människobeskrivningar som hämtat sitt stoff lika mycket från drömmar, bilder och fantasier som från verkligheten; stildragen som lånats från litterära förlagor; berättandets villkor. Det var helt enkelt oundvikligt för tidens observatörer att påverkas av de bilder och symboler som bidrog till att skapa Amerikabilden. De fanns överallt i mediasamhällets kulturomlopp. Men även om också den dokumentaristiska skildringen styrs av formkonventioner och är, med Lagerkvists ord »en representation av en erfarenhet, vilken blir något annat än erfarenheten i sig« (s. 60), avlägger reseberättelserna rent konkret rapporter från ett levande Amerika vilka ger en både autentisk och trovärdig närvaro-

känsla. Jag menar att dessa avsnitt svårligen kan hänföras till kategorin fantasier. Begreppet är klargörande när det gäller att beskriva den förförståelse och det medieberoende som format verken, men i någon mån reducerar det verkens räckvidd och den mångfald som finns inbyggd i genren.

Som alla betydelsefulla forskningsinsatser inbjuder Amanda Lagerkvists avhandling till diskussion och väcker frågor. Med sin studie har hon emellertid givit ett värdefullt bidrag till förståelsen av den svenska Amerikabilden under 1900-talet. Den skrivna, illustrerade reseskildringen är ämnet för hennes undersökning och med sitt gränsöverskridande perspektiv visar hon hur såväl genren som bilden av USA skapas av en rad olika mediala uttryck. Lagerkvist har lyckats med sin uttalade ambition att ställa det svenska förhållandet till Amerika i ny belysning. Bilden klarnar av en komplicerad, mångsidig och ständigt föränderlig relation.

Anna Williams

Kerstin Munck

Att föda text

En studie i Hélène Cixous författarskap

Stockholm/Stehag

Symposion

2005

I *Att föda text. En studie i Hélène Cixous författarskap* ger Kerstin Munck en engagerad och initierad beskrivning av ett stort och egenartat författarskap, ett *œuvre* av Nobelprisklass. Förhoppningsvis kan hennes bok bryta isen, så att vi får se några av de skönlitterära böckerna översatta till svenska. För närvarande finns bara en novell och kortare essäistiska utsnitt att tillgå.

Det märks i varenda passage att Munck har full orientering i Cixousvärlden. Med auktoritet och briljans gör hon detaljanalyser och upprättar tematiska och metaforiska överensstämmelser och korrespondenser, på ett sätt som inte bara övertygar om att hon känner materialet i grunden, utan även förmedlar intrycket att Cixous författarskap bygger på en nödvändighet liknande den Cixous själv i rollen som litteraturforskare återfunnit vid läsningen av de egna hjältarna – Lispector, Kafka, Bachmann, Kleist, med flera.

Värdet som introduktionsarbete är således odiskutabelt och bestående. Alla framtida Cixousläsare kommer att ha nytta och glädje av den karta Munck tillhandahåller. Icke desto mindre finns det en hel del som är problematiskt i bokens metodik och argumentation: tillkortakommanden som förtjänar en utförlig diskussion därför att de är så intressanta.

Jag vill peka på tre problemfält av generell betydelse. Det första kallar jag »det taxonomiska utforskandets begränsningar«. Det andra rör relevansen hos den metafor-teori byggd på I. A. Richards och George Lakoff som Munck använder som kompass genom Cixous symbolvärld. För det tredje vill jag diskutera implikationerna av att strukturera bokens uppläggning utifrån kärnfamiljen fader-moder-barn.

Naturligtvis skär dessa problemfält – taxonomin, metaforen, familjestrukturen – in i varandra, särskilt i den centrala diskussionen av relationen mellan födande och skrivande. Men jag väljer ändå att diskutera dem i tur och ordning, för att avslutningsvis relatera dem till frågan om vilket slags litteraturvetenskaplig praktik Cixous fordrar och förtjänar.



Det taxonomiska utforskandet kännetecknas av att man först ställer upp en definition och därefter lägger fram exempel som bevisar (eller möjligen motbevisar) att det undersökta verket/författarskapet faller in under definitionen. Tillvägagångssättet är modellerat på naturvetenskaplig hypotesprövning och således respektabelt. Men det ger upphov till vad man kan kalla *ett hermeneutiskt underskott*. Tolkandet sätts nämligen ur spel; något som är mer eller mindre katastrofalt beroende på vilken typ av textmängd som står under luppen. Rör det sig om en epokbaserad eller diakronisk kartläggning av vissa idéer, motiv eller litterära grepp kan den taxonomiska metoden hösta in stora framgångar; liksom när det gäller att avgöra i vilken mån ett verk eller ett författarskap relaterar sig till förebilder och skolbildningar inom det aktuella litterära systemet. Men problemen hopar sig när uppgiften består i att redovisa ett författarskap på dess egna villkor, i synnerhet ett författarskap som är formellt nyskapande och ständigt söker sig nya vägar, nya uttrycksätt.

Det hermeneutiska underskottet får två olyckliga konsekvenser: dels att urvalet kanske inte är representativt för helheten – det finns helt enkelt inget sätt att värdera det undersökta fenomenets relevans och vikt, eftersom kategorierna är pådyvlade utifrån, a priori; dels att tolkningens subjektiva grundval skymms

undan. Förståelsen av enskildheter må gå tillbaka på objektiva kriterier men innebär likafullt en tolkning, ett tillrätaläggande och renodlande av inslag i litterära texter, vilka ju är motsägelsefulla, nyskapande och betydelseproducerande. Redan isolerandet av en detalj innebär en förenkling som inhiberar det komplexa spel av betydelser vari detaljen naturligen ingår. Risken är att den föregivna objektiviteten ställer det personliga engagemanget (och förförståelsen) i skuggan, vilket både inverkar hämmande på tolkningsarbetet och ger spelrum åt oredovisade grundantaganden.

Kapitlen 2 och 3 innehåller fem undersökningar som aktualiserar det taxonomiska utforskandets begränsningar. Gemensamt för dem är att de diskuterar den ymniga förekomsten av självbiografiskt material i Cixous texter: platser, namn, mer eller mindre tydliga (eller förvrängda) allusioner på hennes personliga livshistoria:

Är Cixous skönlitterära författarskap ett exempel på metafiction? På vilket sätt är det självbiografiskt? Hur ska det relateras till Serge Doubrovskys term (med tillhörande genre) »autofiction«? Är det ett exempel på »vittneslitteratur«? Är det relaterat till Maurice Blanchots begrepp »litterär erfarenhet«?

Och svaren blir lika förutsägbara som vaga:

Ja, många av Cixous litterära grepp faller in under Patricia Waughs kriterier på »metafiction«. Ja, hon anknyter till den stora västerländska självbiografiska traditionen från Augustinus och framåt. Ja, vittneslitteraturen kring förintelsen har många beröringspunkter med hur hon använder sin familjehistoria i sina böcker. Ja, det finns ett släktskap av något slag med Doubrovsky. Ja, de självbiografiska inslagen kan rubriceras som instanser av »litterär erfarenhet« – åtminstone om man skiftar från Blanchot och Kristeva till Anders Petterssons läsarorienterade erfarenhetsbegrepp.ⁱ

Frågan är bara vad dessa slutsatser är värda. Spelar det till exempel någon större roll för Cixous eller för hennes läsare om hon är litterär postmodernist, självbiografiker, vittne, doubrovskyan? Nej. Det är andra värden än tillhörighet som står på spel. Och skriver hon böcker för att framkalla en viss typ av »förväntad förståelse« (centralt begrepp hos Pettersson), och är

i Pettersson verkar stå som representant för hållningen att litteraturens första uppgift är att etablera sig själv som litteratur. Denna »presentialitet« fungerar som prolegomena till en tolkning som förläggs till det privata och på så vis skuffas utanför litteraturvetenskapens domäner. (Och det är väl det som är meningen.)

RECESSIONER

det därför hon blir läst, älskad och uttolkad? Nej!! Hela det taxonomiska angreppssättet går helt enkelt på pumpen, ifall denna heter Héléne Cixous.

När tre av kategorierna – självbiografin och vittneslitteraturen hålls utanför – i kapitel 3 tillämpas på den återkommande närvaron i texterna av faderns plötsliga död i hennes tonår blir deras oanvändbarhet närmast skandalös. Medverkar han som metafiktivt tecken? Som Cixous inträdesbiljett till den »autofiktiva« skolan? Som ett sätt att väcka läsarens intresse (och fantasiprocesser)?

Jag skulle vilja hävda att alla tre förslagen dels är oförsämda, dels bygger på en dold uppdelning mellan fiktion och liv, mellan *Dichtung* och *Wahrheit* – om än på ett mer sofistikerat plan än den gamla »the biographical fallacy«. Det förutsätts att litteraturens primära uppgift är att bli litteratur, samt att dess relation till författarens livsöde är outgrundlig. En formulering som »Möjligen har vi här flera nivåer av ett minne av något som kan ha inträffat i författarinnans barndom« (sid. 120) frapperar genom sin obestämdhet, ja framstår som ett slags epistemologisk besvärjelse – det enda vi kan yttra oss om, underförstås det, är litteraturens litteraritet.

Det finns en ful orimlighet i tanken att någon i bok efter bok skulle behandla traumat efter sin fars plötsliga död och föruttnelse för att på så sätt kvala in i diverse litterära genrer, och/eller övertyga läsaren om att »detta är litteratur«. Med en psykoanalytisk tolkning av det taxonomiska utforskandet skulle teoretiserandet kunna betecknas som ett slags systematisk bortträngning av det realaⁱⁱ: fiktionen och fikcionaliteten framhävs på bekostnad av det litteräras omedvetna drivkrafter. Det hermeneutiska underskottet – att utforskaren döljer sin subjektivitet bakom objektiva frågeställningar, samt att de vetenskapliga resultatens relevans blir märkligt obestämbar emedan de saknar sitt (litterära) sammanhang – informeras i så fall av en vilja att inte veta; och detta trots att texterna ropar ut att det hänt fruktansvärda saker. Kanske är det ingen tillfällighet att den ytterst komplicerade relationen till den döde fadern i romanen *Dedans* nästan helt faller utanför undersökningen.

Lustigt/signifikativt nog är däremot kapitlet om den i högsta grad levande modern Eve nästan helt renons på rigitt kategoritänkande. Resonemangen försöker inte leda externa teser i bevis utan ägnar sig mera åt upptäcktsrika strövtåg – och kan

ii Och möjligen även av fadersfunktionen; se min diskussion av familjestrukturens implikationer nedan.

därför komma fram till mycket mer avvägda och produktiva omdömen som (sid. 142): »Hon [mamman] är litterariserad i en balansgång mellan narratologiskt redskap och kärleksfullt porträtt.«



Den metafordiskussion som löper genom boken har helt andra, men ändå besläktade problem. Munck utgår från I. A. Richards interaktionistiska modell, bekänner sig till en syn på metaforen som ett samspel mellan de två leden »tenor« och »vehicle«. Men om man närmare granskar den omfattande undersökningen av metaforkomplexen »födande« och »skrivande« är tendensen snarare att den treställighet som Richards modell innebär – att »tenor« och »vehicle« frambringa något tredje, dittills otänkt – alltför ofta får stå tillbaka för en mer primitiv tvåställighet där A står för B: skrivande för födande (eller omvänt). Det vill säga en metafor som endast innebär ett utbyte mellan två kända led.

Kapitel 5, »Barnet«, gör en på många sätt förtjänstfull genomgång av förlossningen som metaforiskt komplex – modern Eve var ju barnmorska, och Cixous har satt två barn till världen, så det finns gott om erfarenhetsmaterial. Munck visar övertygande att födande och skrivande bildar ett system där de två verksamheterna är ekvivalenta och utbytbara. Men hon bara snuddar vid försök att specificera det tredje som deras interaktion föder fram. Följande formulering (sid. 172) slår till och med fast att något sådant är ogörligt: »Hur dessa begrepp interagerar och skapar ny mening hos varje enskild läsare är naturligtvis omöjligt att fastslå.« Alternativt förläggs den metaforiska interaktionen på äktromantiskt vis till »diktarens skapande ögonblick«, vilka ju också ligger utanför Vetenskapens domvärjo.

Det uppstår en paradoxal tolkningssituation: under Muncks skarpögdade letande växer sig systemet av jämförelser och korrespondenser allt mer förfinat och betydelseproducerande (den avslutande läsningen av inversionen »musen föder ett berg« är till exempel mycket stark). Men den mening som den metaforiska interaktionen skapar förläggs till platser *utanför* texten: till läsarens eller den inspirerade författarens privata medvetande. Det närmaste Munck kommer en konkretisering är ordet »kraft« i formuleringen (sid. 173): »De nya upplevelsemöjligheter som Hélène Cixous förlossningsmetaforer erbjuder är en insikt om att den födande kvinnans kraft också är kraften att skriva.« Och även denna kraft är som synes omsorgsfullt inlindad i diverse medvetandelager.



7
0
0
0
0
S
0
0
0
0

Problemet är att mängden av tolkningar från Muncks sida inte alltid når fram till väsentligheter, hur mycket de än hänger samman på ett ytplan. I synnerhet saknar jag strävan efter en karaktäristik av det kraftfält där födande och skrivande löper samman, bortom och nedanför det faktum att de framstår som ekvivalenta och sinsemellan utbytbara. Och det är i den andan jag inte nöjer mig med den utmärkta inventeringen utan tillika efterlyser ett det uteslutna tredje, som – gissningsvis – har att göra med fadersfunktionens roll för skrivandet, och med att Muncks alltför bokstavliga likställande mellan födande och skrivande leder till att detta senare framstår som alltför självklart, okorrumpert och naturligt. (En annan invändning är att resultatet går stück i stäv med Cixous litteraturvetenskapliga praktik att söka komma åt textens drivkraft, dess inre nödvändighet, de passager där språket talar sant, »de korta ögonblick då öknerna blommar«.)

En faktor som har bidragit till missvisning är nog att Munck liksom många andra fastnat för George Lakoffs till synes tilltalande metafor-teori som via »nätverk« för tillbaka alla figurativa uttryck på basala kognitiva kategorier. Problemet med en dylik auktoritet är (bland annat) att Lakoffs envetna vilja att etablera semantiska grundvalar (som hejdar betydelsens infinita regress) alls inte fungerar på litterära texter, och i synnerhet inte på expansiva, betydelseproducerande texter av Cixous kaliber.

Det saknas alltså i själva handhavandet av metaforiken en tredje dimension som skulle kunna aktualisera ungefär vad interaktionen handlar om. Denna dimension finns närvarande i kraft av Muncks handlag, men explicit görs inte, vilket leder till perspektivlöshet. Visserligen finns i kapitel 5 ett resonemang som anknyter till Kristevas teori om minnet av det förspråkliga – det »semiotiska« – som grundval och resonansbotten för den litterära texten; men detta semiotiska medverkar i analyserna tyvärr bara som abstrakt idé och inte som konkret språklig materialitet.

På sidan 167 heter det: »Jag vill nu pröva att se [Kristevas] teori som en bakomliggande faktor vid läsningen av födelse-metaforer. De skulle då, när de handlar om språk, skrift, skapande, kunna läsas inte bara som de metaforer de är utan även som en *mise en abyme* av sina egna förutsättningar. Alltså, samtidigt som vi läser metaforen förlossningen/skriften skymtar vi den bakomliggande tanken, att det var just intill moderskroppen de erfarenheter gjordes som i författarens skapande ögonblick *överförs* till språk – och just i metaforer, som också de är uppbyggda kring *överföring*, och vi läser detta i en förlossnings-metafors gestalt etc. ad infinitum.«

Detta är mycket långt ifrån Kristevas hypotes att de förspråkliga erfarenheterna (som för övrigt alls inte kan sammanfattas som ett begär efter moderns kropp) återkommer i den litterära textens materialitet. Istället medverkar *en tolkning av hypotesen* som »bakomliggande tanke«. Litteraturen förvandlas i samma ögonblick till teoretiskt resonemang. Muncks redogörelse befinner sig dessutom ganska långt från Kristevas metafor-teori, som bygger på det psykoanalytiska begreppet »identifikation« och handlar om det figurativas förvandlingskraft, språkets potential att omvandla subjektets relation till den symboliska ordningen, inte om att författaren »hämtar« (Ibid.) sina metaforer från Choran. (Jämför kapitlet »Maux d'amour: le champ de la métaphore« i Kristeva 1983.)

Ställer vi upp Muncks analys schematiskt blir dess tvåstälight uppenbar:

förlossning=skrift
minnet av moderskroppen -> språk

Det handlar om en (tolkad) metaforisk relation och en (teoretisk) kausalrelation, och likheten dem emellan blir grundvalen för att slå fast en figurativ relation-mellan-relationer. Nämligen att identifierandet av förlossning och skrift hos Cixous presenteras som en gestaltning av Kristevas teori av det litterära skapandet, sådan den presenterats av Munck. Som ytterligare påbröd anføres likheten mellan etymologin hos termen metafor (»överföring«) och den tämligen luddiga tanken att förspråkliga erfarenheter »överförs« till språk. Det hela kröns av att kökkenmördningen av associationer rubriceras som ett fall av *mise en abyme* – en retorisk term för bilder som innehåller sig själva, och som Munck en smula för gärna återfinner i Cixous texter.

I det citerade stycket – liksom på många ställen i utredningen av relationen mellan födande och skrivande – handlar det om vad man kan kalla *lösaktiga* figurativa relationer mellan saker som potentiellt har med varandra att göra, och som innanför textens ram förstärker och fördjupar varandra, i ett slags pågående betydelseprocess som uttolkaren är subjektivt indragen i genom de samband hon väljer att finna, de jämförelser hon väljer att blanda in. Jag uppfattar att termen *mise en abyme* här snarast är ett uttryck för utforskarens upplevelse av oändlig betydelserikedom, och kan inte låta bli att tycka att en mer systematisk inventering av de figurativa relationerna hade varit på sin plats, i detta stycke och i hela boken. Risker är nämligen att det metaforiska tar över, med avtrubbad urskillning som följd.

JOURNALISTISKA REVISOR

En sådan distinktion som schabblas bort är den mellan metafor och metonymi. Den enda fråga som kortfattat ställs är hurvida man kan »läsa Hélène Cixous metaforer kring kropp och text som *metonymier*« (sid. 58). Detta är en oegentlig motsättning, informerad av det taxonomiska projektet: i själva verket är metafor och metonymi två olika slags figurativa relationer som inte alls utesluter varandra utan tvärtom gärna samverkar, men som det visat sig matnyttigt att hålla isär. Exempelvis är den ovan citerade associationen mellan förlossningar och moderskroppen av metonymisk art: de hänger samman i kraft av sitt faktiska samband. På samma sätt skulle Muncks tendens att – fullt rimligen – dra in diverse företeelser som har med skrivande att göra i den centrala metaforiska relationen födande–skrivande ha tjänat på att karakterisera sådana »semantiska fält« som metonymier: kopplingar mellan grejer som *de facto* har med varandra att göra, vilket utnyttjas i den litterära textens betydelseproduktion, till exempel som potential för nya metaforiska expansioner. Som det nu blivit rubriceras allt som passar in i associationskedjorna som »metaforiskt«.

Citatet på sidan 167 övergår i ett exempel. Munck fokuserar på två ord i en passage ur den självbiografiska fiktionen *Angst*. Dessa två framlyftningar kan tjäna som representanter för två kvalitativt olika slag av metaforiska relationer.

Först slår Munck fast att ordet »imagination« »vetter mot Lacans 'imaginära ordning'. Den 'semiotiska ordningen' hos Kristeva motsvaras av just 'den imaginära' hos Lacan. I bägge fallen rör det sig om barnets tillvaro före och utanför den 'symboliska ordningen', alltså den förspråkliga tiden nära moderskroppen.« (Sid. 168) Det är en sak att nästan inget av detta stämmer: det imaginära hos Lacan handlar om den vuxne analysandens fantasier kring det egna jaget och kan svårligen likställas med »det semiotiska« i Kristevas litteraturteori, och ingendera tänkaren är svag för att framställa spädbarnstiden som en symbios med moderskroppen. Det verkligt problematiska är den tvåställiga metaforiska relation som upprättas, där ett enstaka ord lastas med en hel finservis av teoretiska begrepp – som om den litterära texten vore ett teoretiskt statement! En enkel titt i ett systematiskt lexikon skulle räcka för att inse att både Cixous och Lacan och alla andra fransmän är fångna i det franska språkets symboliska ordning, som utan prut tillhandahåller ordet »imagination« och all metafysik det rymmer. En sådan filologisk tillbakablick vore till och med rekommendabel, istället för att tolka ordet i sig som ett slags hänvisande fotnot till lightversionen av Lacans samlade verk.

Detta är exempel på en tolkning som stänger, som reducerar litteraturen till ett skal kring en teoretisk kärna. Och gudarna ska veta att Munck inte är ensam om att ägna sig åt dylikt. Men boken innehåller som sagt också många goda metaforfynd, sådana som inte stänger, som entusiastiskt befordrar betydelseprocessen. Det andra exemplet ur *Angst* är av det slaget: den första linda modern knyter på det nyfödda barnet omtalas med det ovanliga ordet »lange«. Med berömlig försiktighet lanserar Munck ett tolkningsförslag: »Jag håller dock inte för otroligt att 'lange' lockat Hélène Cixous på grund av den grafiska likheten med 'langue', 'språk'». Jag finner mitt antagande styrkt av fortsättningen [...]«.

Detta leder vidare. Framför allt är »lange-(*langue*)« en metafor som handlar om relationen mellan två ord, inte om ett ord och dess symboliska innehåll. Vid läsningen av ett *œuvre* som Cixous tror jag detta är ett föredömligt förhållningssätt, både vad beträffar försiktigheten och horisontaliteten. Cixous praktik handlar om betydelsespridning (*dissémination*), och det metaforiska arbetet i texterna äger rum i ett modus av potentialitet, som lätt försingras om alltför tvåställiga, alltför vertikala läsningar tränger sig på.

För att anpassa I. A. Richards interaktionistiska teori till denna typ av skrivande bör man kanske explicit uppfatta relationen mellan »tenor« och »vehicle« inte som en statisk relation av uttryck–innehåll utan som en latent möjlighet som kan aktualiseras under läsningen. (Vilket alltså är vad Munck gör i lejonparten av sin undersökning.) Cixous och andra processuella författares retorik har till skillnad från klassiska författare ett *tidligt* förlopp, som är oupplösligen förenat med läsandets tid. Och den uttolkare som är alltför snabb att slå fast statiska metaforiska relationer avbryter så att säga jäsningen i förtid.

Utifrån denna åtskillnad mellan horisontala och vertikala metaforer, mellan konstaterande och potentialitet, kan även det centrala metaforkomplexet födande–skrivande (med tillhörande metonymiska fält) diskuteras. När jag läser *Att föda text* och följer med på Kerstin Muncks kunniga exkursioner genom sitt material blir jag alldeles övertygad om att hon har rätt, att det råder intensiv kommunikation mellan två erfarenhetssfärer: barnafödande och författande, så till den grad att de på en djupnivå sammansmälter och blir till yttringar av en och samma urkraft. Men i Muncks framställning blir detta en vertikal – jag vill nästan säga teoretisk – relation, inte en horisontell. Medan det i de undersökta verken inte är den *abstrakta* ekvivalensen födande–skrivande som gör jobbet, utan de mångfaldiga instan-



ser av korrespondenser som löper genom Cixous författarskap och ibland sammanflätas intensivt, som i den märkliga essän »La Venue à l'écriture«, ibland kommunicerar mera på avstånd. Och det metaforiska fältet är därvid eminent oavgränsat, genom att det kan dra med sig andra besläktade teman i sin infinita betydelseproduktion, till exempel frågan om könsskillnaden.ⁱⁱⁱ

I denna horisontella dimension känns flertalet av Muncks nedslag i språkets materialitet sunda och produktiva, och man kan lyfta fram exemplariska insikter som (sid. 197): »Genom att skriva 'mâle élevée' i stället för 'mal élevée' sammanfattar Hélène Cixous i ett cirkumflex på ett elegant vis hela den diskussion som handlar om det konstruerade könet!« Observera att metaforens *signifiant* här är en betydelseskillnad, och dess *signifié* en laddad och överskådlig konflikt. Resultatet av att denna »sammanfattning« aktualiseras blir därför inte bara ett konstaterande utan även ett incitament till fortsatt (förmodligen oändlig) betydelsespridning, betydelseproduktion.

För det är enligt min mening detta som är det rimliga gensvaret på att bekänna sig till Richards interaktionistiska metafor-teori: genom att inlåta sig på framgen betydelseproduktion mobiliserar uttolkaren det (uteslutna) tredje som utgör objektet för och motivationen till det kostsamma metaforarbetet. Att upprätta en semiosis mellan två semantiska fält (eller två separata referenter) har som mål att anropa någonting tredje, ännu namnlöst, och den adekvata responsen från uttolkarens sida är att oförtröttligt pejla in detta tredje genom ett aktivt, disseminerande tolkningsarbete, där de enskilda fynden hela tiden pekar vidare, i ett *potentiellt* modus.

Jag håller därför bara delvis med om brasklappen på sidan 163: »Att göra sammandrag av Hélène Cixous fiktioner är i det närmaste ogörligt, eftersom äventyret att läsa henne så renodlat ligger i själva språkbehandlingen. Det som 'händer' i texten 'händer' i språket.« Jag förstår i och för sig mycket väl att detta handlar om resuméer av »the plot«, men vill gå längre och hävda att när Munck påpekar saker som händer i språket innebär detta ofta – just emedan tolkningsförslagen pekar vidare – en rekapitulation *in nuce* av vad böckerna åstadkommer, en tillnärmelse till skrivandets drivkrafter.

Och på vissa ställen uppvisar Munck ett hermeneutiskt självförtroende som verkligen öppnar rejält för framtida bety-

iii Det är oundvikligt att åtminstone efterlysa den kongeniala metafor-teorin, den som skulle bygga på metaforen »födande«. Texten är havande med betydelser, och läsaren–utforskaren deltar i skapandet av detta nya liv: kanske som förälder, kanske som barnmorska ...

delseproduktion. Till exempel följande diskussion (sid. 198f.) av påståendet att kvinnan alltid skriver med vitt bläck: »Om ambiguiteten i uttrycket 'vitt bläck' tillåts verka, så att vi inte fixerar oss enbart vid 'modersmjölken', uppstår möjligheter till nya tolkningar. I 'Mythologie blanche' talade Derrida om palimpsestens 'vita bläck'; han såg något aktivt och oroande under den vite mannens vita mytologi. På liknande sätt menar jag att vi kan tolka kvinnans 'vita bläck': 'det vita bläcket' blir då kvinnornas osynlighetsbläck, den kvinnliga skriften som väntar på att synliggöras. Kvinnans osynliga skrift oroar, när den hotar att framträda och bli tydlig! Nog är det en fan[ta]sieggande tolkning, som verkar vara sprungen just ur metaforens nyskapande potential. Kanske är det till slut så som Hélène Cixous fiktioner från 1970-talet kommer att läsas. I all sin språkliga vidlyftighet och sina överraskande metaforer översätter hon en osynlig värld. Att skriva med vitt bläck innebär att förbli oläst och osedd. Så länge inte kvinnor skriver och tar plats i det offentliga rummet förblir de osynliga. Detta har ju länge varit kvinnliga författares öde. Utifrån denna insikt skrev Hélène Cixous 'Le Rire de la Méduse' 1975.«

Jag tror att det framför allt är *futurumperspektivet* som ger detta resonemang råg i ryggen. Det handlar inte längre om artbestämning av något som redan inträffat, om inplacering i kända kategorier, utan om en stafettsträcka i ett kollektivt tolkningsarbete. Roman Jakobson brukade citera ett ord från Chlebnikov om att »framtidens vind blåser från poesin.« Detta är också i högsta grad tillämpligt på Cixous krävande författarskap, där det egentligen ännu inte avgjorts vad som är metaforer, eftersom dessa upptäckter är del av tolkningsarbetets kollektiva framåtskridande.



Avslutningsvis vill jag kortfattat diskutera tropen att bygga upp boken kring familjestrukturens tre hörn: kapitel 3, 4 och 5 heter respektive »fadern«, »modern« och »barnet«, men har som redan antytts rejält olika karaktär. Fadernskapitlet är en diskussion av hur minnet av faderns bortgång används som litterärt grepp, moderskapitlet är mer traditionellt biografiskt och relaterar till personen Eve Cixous, medan barnetkapitlet inventerar förlösningssmetaforiken i ett antal romaner, eller rättare sagt »fiktio-ner«. De två senare undersökningarna är mycket förtjänstfulla, men det som kan ifrågasättas är det övergripande valet att sätta den heterosexuella kärnfamiljen som ram för undersökningen.

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

Dels kan det gott kallas sexualpolitiskt dubiöst att reducera ett författarskap så fullt av polymorfa begär till en normerande begärsstruktur; dels rymmer summan av perspektiven en berättelse om moderssymbios som inte alls är orimlig, men hade förtjänat en mer renhårig presentation. Den litterariserade fadern blir en vålnad, men inget subjekt. Istället lyfts gemenskapen mellan mor och dotter fram både genom oförblommerad biografism – »Den litteraturteoretiska marken gungade« under Muncks fötter när hon fick träffa mamma Cixous live – och genom att författarskapet alltför självklart identifieras med moderlighet. På sidan 135 heter det: »Minst lika viktig som 'författarens mor' är en tankefigur som går på tvärs mot och griper rakt in i litteraturhistoriens syn på den skrivande kvinnan, nämligen 'författaren som mor'.«

Utan att försöka mäta min jämförelsevis begränsade beläsenhet i författarskapet med Kerstin Muncks, vill jag ändå väcka frågan om inte centreringsen på moderskapet skapar en skevhet i bilden av författarskapets dynamik. Fadersgestalten förringas både som person och som pol för identifikation, vilket liksom lägger halva scenen i dunkel, både ifråga om vilka berättelser som platsar, och ifråga om synen på författarskapets drivkrafter. Min intuition säger mig att det finns ett inre samband mellan nedtonandet av fadern och det faktum att beskrivningen av skapandet förlänats en ram av obstetrisk naturlighet, på bestodnad av den närmast maniererade konstfullhet som kännetecknar Cixous prosa. Det finns gott om litteraturpolitiska skäl att lyfta fram berättelsen om »författaren som mor«, mot bakgrund av tusentals år av könsbaserad nedvärdering. Men ur hermeneutisk synvinkel uppfattar jag faderns frånvaro som en brist, särskilt givet att så mycket möda istället spills på taxonomiska kategoriseringar.



Sammanfattningsvis anser jag att det är en ojämn bok Munck skrivit, en bok som klyvs i å ena sidan inkännande, stundom på gränsen till identifikatoriska genomgångar, å andra sidan litteraturvetenskapliga undersökningar som flagrant skiljer sig från den praktik som tillämpas i Cixous egna litteraturseminarier. Cixous representerar en hermeneutik vars objekt är specifikt: hon söker aktivt upp de instanser där ett författarskaps drivkrafter ligger så blottade att själva språket står i kontakt med den symboliska ordningen: med de nivåer där kulturens grundläggande kategorier upprättas. Att följa henne är som att se en

hjärnkirurg eller en cellbiolog i arbete. När Munck släpper loss och tar sig an enskilda språkliga fenomen visar hon att även hon gått i denna skola, och ådagalägger ett helt skickligt hermeneutiskt handlag. Men problemet med att så många av frågeställningarna rör sig med färdiga, för författarskapet främmande kategorier är att det uppstår en fatal närsynthet, en brist på proportioner. Samt att den helhetsbild som förmedlas inte är tillräckligt redovisad, och därför kan beskyllas för överideologisering: slagsidan åt det moderliga är inte oskyldig, utan medverkar till att göra betydelseproduktionen absolut, stängd.

Ett mer genomfört cixouskt angreppssätt hade givit en tydligare bild både av författarskapet och av den överföringsrelation – i psykoanalytisk bemärkelse – som detta slag av långvarig hemmastaddhet i ett stort och nyskapande och alltifrågasättande författarskap med nödvändighet ger upphov till. Att gå hos Cixous måste ha varit ett slags psykoanalys, i den bemärkelsen att tolkningar och letandet efter mönster informerats på ett omedvetet plan av den personliga livshistorien, de personliga begärsstrukturerna. Munck antyder här och var att så är fallet; och jag kan inte undgå att uppfatta flera av de ingående sidundersökningarna som ett slags tolkningsmotstånd, och den centrala tematiken kring moderskap, förlossningar och skrivande som lätt orättvisande, på ett sätt som inte alls är flagrant, men som hade tjänat på en högre grad av hermeneutisk medvetenhet.

Eller med en formulering (sid. 172) ur *Ilia*, som formulerar de orimliga överkrav jag i denna anmälan velat ställa på en cixousiansk cixousläsning:

»en kvinna kan sätta till världen en levande skrift om en annan kvinna vill ha barnet; och en kvinna kan skriva om en annan kvinna tar hennes högra hand i sin skrifts hand«

John Swedenmark

L
O
L
O
S
L
O
O
R

Eva-Britta Ståhl
Allt är sönderslitet men strävar efter helhet
Eva Ström 1977–2002
Hedemora
Gidlunds förlag
2004

»Allt söker sin motsats« och »allt är ituslitet men strävar efter helhet« skriver Eva Ström i *Berättelser*, en diktsamling från 1977. På liknande sätt formulerar Eva-Britta Ståhl titeln på sin välkomna undersökning om Eva Ströms författarskap. Hon inriktar sig huvudsakligen på lyriken, men även radiodramatik och verk i samspel med nutida svenska tonsättare behandlas. Boktiteln är välvald och representativ för Eva Ströms poetiska grundhållning: i väntan på den Andres – Guds? – tilltal söker hon med ordens hjälp i ett eget tilltal foga samman de isärslitna helheterna i en värld som synes rymma både sammanhangslöshet och sammanhang. Titeln är även betecknande för Eva-Britta Ståhls jämförande och inlyssnande metodiska tillvägagångssätt – att förmedla hur en dialogisk process ger upphov till den tematiska strukturen i Eva Ströms lyriska värld.

Undersökningen är den första i sitt slag och fyller en lucka i forskningen om betydande nutida svenska lyriker, där Eva Ström har en självklar plats. Presentationer och analyser i mindre format har tidigare gjorts av Mona Sandqvist, Karl Vennberg, Pia Tafdrup, Sara Danius och Åsa Beckman. Föreliggande bok bygger till stor del på Eva-Britta Ståhls tidigare uppsatser i ämnet och det är Eva Ströms produktion mellan 1977 och 2002 som här behandlas. Det kvartssekel som således utgör fonden för undersökningen har sjuttioalets nymodernism och kvinnolyrik att relatera till, liksom språk och värld under åttio- och nittioal. Tidskritik, religiösa och existentiella frågeställningar är sådant i Eva Ströms litterära universum som givetvis även samverkar med den omgivande kontexten.


Hur ser då den dynamiska utvecklingen ut under denna period i författarskapet, i vilket den konstnärliga viljan är tydlig och dessutom tar sig uttryck i gränsöverskridande former? För att svara på frågan krävs både god överblick och förankring i tidens och världens samtida strömningar, utöver den lyriska traditionen bakåt. Eva-Britta Ståhl har som uttolkare både vidd och djup i sina analyser och en associativ känslighet och rörlighet som få andra samtida litteraturvetare, vilket gör henne synnerligen lämpad för uppgiften.

Det är kraften och energin i »Eva Ströms bild- och symbol-

skapande förmåga», säger hon själv, som lockat henne att ta sig an projektet:

Mycket av samtida lyrik ter sig vid en jämförelse anemisk, för att inte säga anorektisk; som klingande språkspel, blotta ekon av malm och cymbal. Eva Ströms poesi är inte tålig och mild, den förhäver sig. Den ger uttryck för vrede och avsky, för brist och saknad, för begär och överströmmande rikedom. Den kan förmedla samtidens hela översvämning av massmedial hyperverklighet. Den kan gestalta hotet om språkförlust och jagutplåning men den insisterar på att *vi är ett samtal*. (s. 8)

150

Eva-Britta Ståhl  Allt är sönderslitet men strävar efter helhet

Det är det dialogiska i diktandet som leder vidare till skapande undre lager och som ger upphov till en stark text eller bereder väg för det ännu inte artikulerade. Eva Ströms egna skapande ord i dialog med föregångares, och tillsammans med uttolkares ord, närmar sig och formar sig till denna tillblivelse.

Förre århundradets modernisttradition och diktare som Edith Södergran och Sylvia Plath, Rainer Maria Rilke och Paul Celan är motparter i dialogen, så som Eva-Britta Ståhl väljer sina redskap, men även företeelser som feminism, postmodernism och vår tids politiska våld används för att demonstrera författarskapets tematiska utveckling.

De första diktsamlingarnas, *Den brinnande zeppelinaren* (1977) och *Steinkind* (1979), poetiska värld rymmer en rad rolldikter, där bl.a. influenser från Södergran och Plath behandlas. Här visas också på den inneboende dramatiska potentialitet som samlingarna rymmer och som senare renodlas under åttio- och nittio-tal. Det samma gäller även experimentromanen *Det mörka alfabetet* från 1982. I detta är Eva Ström inte unik. Lars Norén, Kristina Lugn och Katarina Frostenson nämns som liknande exempel ur samma generation, vilkas lyrik genererat dramatiska verk.

I mångstämmigheten och det symbolladdade är det intuitiva prioriterat, »dikten skriver sig innan hjärnan fått fatt på och intellektuellt bearbetat det hela«, så beskriver diktaren själv processen, som då också består av en strukturerande annan del: en analyserande och logiskt argumenterande. En orfisk diktarposition rymmer alltså samtidigt naturvetarens behov av överblick och förklaringsgrunder – Eva Ström är ursprungligen läkare till professionen – och hon säger själv i ett radioprogram: »Vilken fattbarhet som helst är ju bättre än ett kaos.« Här visar Eva-Britta Ståhl på ekot av Rilkes åttonde Duinoelegi: »Uns über-



fällst. Wir ordnens. Es zerfällt. Wir ordnens wieder und zerfallen selbst«. I sammanhanget kommer hon in på *namngivandet*, både det som redan är skapat och det namngivande skapande som diktaren själv vill åstadkomma. Språket som »överenskommelse« kan hos Eva Ström rentav väcka avsky och raseri och hon vill »riva sönder förstelnade former«. Genom sitt eget stora intresse för psykiatri och inspirerad av starka lyriker i den modernistiska traditionen finner hon lyriska uttryck, utgående från det verkliga livet, som genom sin laddning transcenderar denna verklighet.

Det verkligt intressanta med detta realism-transcenderande språk är att det samtidigt rymmer en köns- och maktpolitisk dimension. Detta språk vill finna uttryck för relationerna till den egna kvinnliga identiteten, till mannen, till barnet, men också till det öververkliga och det undermedvetna

Så skriver Eva-Britta Ståhl (s.36) och hon visar genomgående i sin bok att hon har teoretisk medvetenhet och god analysförmåga för att gripa sig an just dessa köns- och maktpolitiska dimensioner. Desto egendomligare förefaller därför greppet att inleda hela boken med citat från Eva Ström som recensent av *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* i *Sydsvenska Dagbladet* 1997 där denna menar att en enkönad litteraturhistoria kan skapa »klostrofobisk instängdhet i ett kön«. Eva-Britta Ståhl (som själv medverkar i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*) instämmer i detta och säger att »det med fog« kan »upplevas som en insnävning av perspektiven.« Är en sådan inledande fritagande undanmanöver nödvändig i det litterära etablissemanget idag? Knappast. Den öppenhet för kvinnligt identitetsskapande som finns hos såväl Eva Ström som Eva-Britta Ståhl kunde, tycker man, rymma förståelse för behovet av den nya kvinnliga litteraturhistorien, när den skrevs. Klostrofobi och manlig insnävning av perspektiv har ju drabbat många kvinnliga författare intill andnöd genom tiderna och ett nytt arbetssätt upplevdes under de decennier det rörde sig om som en möjlighet att släppa in syre i ditills alltför slutna rum.

Verkligt intressant är det kapitel som har rubriken »Utvaldheten, utblottelsen och språktillåtelsen«, där en fördjupning av författarskapet behandlas och rör romanen *Det mörka alfabetet* (1982), diktsamlingen *Akra* (1983) samt några melodramer från 1987. Det är i väntan och förtärande skräck och längtan efter det heliga som människorna rör sig och de befinner sig i det

karga, ännu oartikulerade språkets land, Akra, där den från-vände guden inte välsignar, där mörkret, depressionen och tor-kan råder. Att komma ut på andra sidan och till språktillåtelsen är som att pressa sig igenom en trång födelsepassage och åter se stjärnorna. Här använder sig Eva-Britta Ståhl av nyare metafo-risk och feministisk teologi och avviner texten tidigare osedda egenskaper och det är här som hennes analytiska förmåga bäst kommer till sin rätt. Genom att lyssna in textens intertextuella laddningar och lyhört pröva djuppsykologiska och religiösa er-farenhetens avtryck öppnar och breddar hon diktanalyserna. Förtrogen med Hölderlin-Rilke-Celan-traditionen vindlar hen-nes associationer vidare till senare och nutida referenser och möjliga förståelser. Någon gång tycks analyserna just *vindla* iväg och man kunde önska en mer pedagogisk struktur, men helhetsintrycket är förvisso ändå att man här möter lödig och berikande uttolkning som tillför forskningen om samtidslyri-kern Eva Ström subtila nyanser och mångstämmighet, allt ägnat att locka till vidare läsning.

Birgitta Bergsten

Anna Maria Ursing
Fantastiska fröknar
Studier av lärarinnegestalter i svensk skönlitteratur
 Stockholm/Stehag
 Symposion
 2004

Det unga forskningsämnet *Svenska med didaktisk inriktning* fortsätter att generera spännande doktorsavhandlingar. Utbild-ningen finns numera på flera universitet och dessutom inom en nationell forskarskola (med säte i Växjö). Ursprunget ligger hos Pedagogiska gruppen vid Litteraturvetenskapliga institu-tionen i Lund, som alltsedan mitten av 1970-talet problemati-serat skolans litteraturläsning. Under 1980- och 90-talen dis-puterade man fortfarande i litteraturvetenskap *eller* nordiska språk även med avhandlingar som direkt utforskade didaktiska frågor inom skolämnet svenska. Sedan början av 2000-talet ser det alltså annorlunda ut, och ett av de senaste tillskotten bland doktorsavhandlingar inom Svenska med didaktisk inriktning är Anna Maria Ursings efterlängtdade *Fantastiska fröknar. Studier*



av lärarinnegestalter i svensk skönlitteratur, som ventilerades vid Malmö högskola i samarbete med Lunds universitet hösten 2004.

Avhandlingen är efterlängtd, därför att en kartläggning av lärarinnor i svensk skönlitteratur hittills saknats. Jag gissar att det är många med mig som i samband med handledning av lärarstudenters examensarbeten ställts inför frågan: hur skildras lärarinnan i litteraturen och vilka intressanta exempel finns? Efter ett antal uppsatser om Moa Martinsons *Mor gifter sig* eller nedslag hos de manliga proletärförfattarna, där resultaten samstämmigt och förutsägbart visat på såväl den onda som den goda lärarinnans centrala betydelse, har ämnet känts uttömt och stagnerat. Nu, med Anna Maria Ursings avhandling, finns alla möjligheter att blåsa nytt liv i det! I en kronologisk förteckning listar Ursing 127 verk (företrädesvis romaner, men även skådespel, noveller och dikter), från Fredrika Bremers *Familjen H**** (1830) till Björn Ranelids *Kvinnan är första könet* (2003), där lärarinnor har en framträdande roll. Ursing beskriver inledningsvis sitt tillvägagångssätt för att hitta texter med fiktiva lärarinnegestalter: via antologier med skoltexter, författarbiografier, forskning kring tidsperioder, biblioteksregister där titlar med ord som »guvernant«, »fröken«, »lärarinna« dyker upp. Att åstadkomma en heltäckande lista är naturligtvis inte möjligt och Ursing framhåller att det rimligen finns fler texter än dessa som hon har letat upp. Själv saknar jag systrarna Strusenhielm, som driver hushållsskolan Prästkragen i Agnes von Krusenstjernas *Kvinnogatan* (1930), samt underlärarinnan Bell von Wenden vid samma skola. De har enligt min bedömning »en framträdande roll« i romanen genom att de präglar den skolmiljö som protagonisten Angela konfronteras med. Men detta är ju marginellt i jämförelse med den stora mängd fiktiva lärarinnor som ryms i avhandlingen.

Ursing presenterar sitt material i sju innehållsrika kapitel, av vilka några byggs upp kring speciella yrkeskategorier bland lärarinnor såsom guvernanten (kap. 2), flickpensionsföreståndarinnan (kap. 3), flickskolelärarinnan (kap. 5), småskole- och folkskolelärarinnan (kap. 6) medan andra kapitel är mer tematiskt förankrade. Detta gäller kapitlet »Lärarinnan som älskarinna, mor och hustru« (kap. 7) samt »Lärarinnor och elever« (kap. 8). Vart och ett av dessa kapitel inleds med ett avsnitt rubricerat »Bakom fiktionen«, där de fiktiva lärarinnornas yrkesliv kontextualiseras med hjälp av svensk kvinno- och undervisningshistoria. Informationen i dessa bakgrundsavsnitt bygger på god förtrogenhet med tillgänglig historisk forskning.

Syftet med avhandlingen är »att ge en bild av lärarinnors liv och yrkesroller så som de skildrats i svenska skönlitterära vuxentexter« (s. 14). Därmed vill Ursing också ge »ett bidrag till litteraturhistoria och till generell och specifik skolhistoria«.

Avhandlingens bidrag till svensk litteraturhistoria ligger främst i den mängd bortglömda författarskap som passerar revy. I materialet ingår både manliga och kvinnliga författare. Endast fjorton av alla de titlar som Ursing arbetar med finns omnämnda i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* och då rör det sig om titlar av storheter som Fredrika Bremer, Alfhild Agrell, Irja Browallius, Berit Spong eller Kerstin Ekman. Ibland kan Ursings framställning bli lite tröttsamt katalogiserande med många, korta refererande inslag, men samtidigt bör vi vara tacksamma att denna grundforskning genomförts. Det är svårt att frigöra sig från tanken att lärarinnan som litterärt ämne inte haft någon särskilt hög status. Böcker där lärarinnor haft en framträdande roll tycks ha hamnat vid sidan av litteraturhistorien och mer eller mindre helt enkelt glömts bort. Denna tanke, att lärarinnan inte är så mycket värd, förstärks av avhandlingens illustrationer, hämtade ur tidskrifter som *Svea Folkkalender*, *Puck*, *Kasper*, *Strix* och *Kurre* under perioden 1849–1914. Många av dessa illustrationer framställer lärarinnor och guvernanter som sorgliga eller löjliga figurer.

Ett annat bidrag till svensk litteraturhistoria är Ursings klargörande att det i vår litteratur redan fanns tre betydelsefulla guvernantskildringar, när Charlotte Brontës *Jane Eyre* (1847) kom på svenska 1850: Fredrika Bremers *Presidentens döttrar* (1834), C.J.L. Almqvists *Amalia Hillner* (1840) samt Carl Anton Wetterbergs (pseudonymen Onkel Adam) *Guvernanten* (1843). Birgitta Holm har i sin Fredrika Bremer-bok (1981) särskilt framhållit det för romanen värdefulla i Beata Hvardagslags rent fysiska position i *Familjen H****: Beata kan från sitt hörn i den adliga familjens förmak iaktta och reflektera över karaktärernas känslor, samspel och konflikter, i likhet med de prästdöttrar och blivande författarinnor som satt i den borgerliga familjens vardagsrum och som Virginia Woolf skriver om i *Ett eget rum*. Ursing gör en liknande iakttagelse, när hon skriver om guvernantromanerna: »Rollen som utanförstående men med stor insyn ger möjlighet att skriva ett slags rapportbok om en familjs beteende« (s. 57). Till detta fogar Ursing en reflexion kring receptionen av dessa romaner: »I deras berättarteknik låg troligen en lockelse för samtidens läsare, som fick möjlighet till insyn och igenkännande.«

Ursings material omfattar som nämnts både romaner, novel-



ler, skådespel och dikter. I kap. 8, »Lärarinnor och elever«, omnämns till och med några filmer: Kenne Fants *Så tuktas kärleken* (1955), Susanna Edwards *Blod & persikor* (1993) samt Bo Widerbergs *Lust och fågning stor* (1995). Merparten utgörs emellertid av romaner. Det är genomgående kravet på att lärarinnan har en framträdande roll, som styr urvalet. Romanernas övriga tematik behandlas i detta sammanhang inte. I många av romanerna är det sannolikt så, att lärarinnans yrke och öde står i centrum, i andra är hon knappast bärare av romanens centrala tematik. Någon skillnad görs inte mellan texter av kanoniserade eller bortglömda författare, mellan »högt« eller »lågt«, mellan till exempel idéroman, följetong eller deckare.

Däremot har »memoarer, minnen, självbiografier eller levnadsteckningar« valts bort. Som ett skäl till detta anges »att i dessa genrer tenderar skildringar av lärarinnor att vara starkt känslostyrda« (s. 20). Självklart måste man i en avhandling kring ett så omfattande ämne göra avgränsningar. Men när det gäller »självbiografier« är gränsdragningarna särskilt knepiga. Jag gissar att det är de starkt självbiografiska inslagen i Moa Martinsons *Mor gifter sig*, som gjort att den romanen uteslutits, trots den framträdande roll lärarinnorna har för protagonisten Mia. »Självbiografien« är en svårdefinierad genre; troligen har många av de romaner som medtagits i materialet ett visst mått av »självbiografiska inslag«. Ursing går inte in på sina författares yrkesbakgrund, men jag gissar att ett inte obetydligt antal har haft egen erfarenhet av lärarinneyrket, som kan ha avsatt spår i skildringarna. Detta gör dem inte till »självbiografier«, men kanske ibland »starkt känslostyrda«. Jag blev nyfiken på Ulrika von Strussenfelt, författarinnan till följetongen *Pensionären* (i *Jönköpingsbladet* 1847). I von Strussenfelts följetong läser flickorna i skolpensionen »förbjudna utländska romaner redan vid tolv års ålder« och följetongen ger en negativ bild av pensionssystemet för flickor (s. 74 f.). Jag fann i en kort notis i *Svenskt Litteraturllexikon* (2:a u. 1970) att von Strussenfelt under åren 1834–59 ledde en skola i Gränna. Erbjud hon en bättre undervisning i den egna skolan i Gränna och vad tänkte hennes läsare (i den mån de genomskådade hennes pseudonym) är frågor som lockar till vidare studium.

Kan man tala om »lärarinneromanen« som en särskild genre? Ursing formulerar ett typiskt drag vad gäller romaner om folkskolans lärarinnor, som enligt min mening skulle kunna tjäna som utgångspunkt för en genrediskussion: »Ofta inleds en roman med att lärarinnan åker tåg och blir hämtad vid en järnvägsstation av en man med häst och vagn eller släde« (s.126).

Längre fram i avhandlingen utvidgas denna beskrivning och här står vi kanske – om vi tillåter oss att bortse från romanens övriga temata – inför »lärarinneromanen« som genre:

Kerstin Ekman's *Händelser vid vatten* innehåller många av de ingredienser som i olika kombinationer förekommer i romaner och noveller i denna avhandling: En lärarinna kommer från storstaden och hamnar i en främmande glesbygdsmiljö. Det uppstår konflikter med hennes överordnade och med elevernas föräldrar. Den undervisning som hon praktiserar är otraditionell och förändrande. Slutligen det som troligen är det mest konfliktskapande: hon har ett eget barn trots att hon inte har en make. (s. 156)

156

Ursing har sparat upp många romaner, där det förekommer ensamboende lärarinnor på landsbygden och det är påfallande ofta dessa lärarinnor utsätts för våld och hot, något som hon funnit har sin motsvarighet i faktiska händelser runt sekelskiftet 1900. Mathilda Roos roman *Hvit ljun* (1907) skildrar bland annat hur en lärarinna nattetid blir överfallen och våldtagen av två berusade män. Romanen föranledde en tidningsdebatt, där emellertid representanter för kyrkan menade att romanen var »osannfärdig«. Det var ju varje församlings kyrkoherde som hade yttersta ansvaret för en fungerande skola och därmed också för lärarinnornas säkerhet. Men efter en rad faktiska brott mot lärarinnor på landsbygden togs frågan upp i 1914 års riksdag, som beslutade om utredning. Problemen med kvinnornas isolering i de lantliga skolhusen fortsatte emellertid. Ofta tycks det ha varit »oskolade män av lägre klass« som förgrep sig på lärarinnorna, något som – i ett intersektionellt perspektiv skulle man kunna tillägga – belyser hur klass och kön samverkar eller korsas vid vålds- och maktutövning. Vid 1939 års riksdag gavs Skolöverstyrelsen i uppdrag att utreda frågan om våld mot lärarinnor. I remissvaren rekommenderades lärarinnorna »gårdvar eller skjutvapen«, som det heter i rubriken till detta skakande avsnitt i Ursings avhandling. Jag har uppehållit mig vid det, därför att det så tydligt belyser växelverkan mellan skönlitteratur och samhällsdebatt med, så småningom, samhällsförändringar som följd. Ursings hela upplägg, med en framställning som varvar avsnitten »Bakom fiktionen« med redogörelserna för de fiktiva lärarinnornas öden resulterar i att sådan växelverkan framträder.

Ursing behandlar som nämnts texter skrivna av såväl man-





liga som kvinnliga författare, även om de kvinnliga är i klar majoritet (ungefär dubbelt så många). Ett närmare studium av texterna med hänsyn tagen till författarens kön skulle eventuellt avslöja fler genusspecifika skillnader i framställningen av lärarinnorna. Då vi kommer till avsnittet »Lärarinnorna och kärleken« (i kap. 7) blir några skillnader så pass iögonenfallande, att de föranleder två separata avsnitt: *Texter av män* (s. 141–145) och *Texter av kvinnor* (s. 145–150). Männens texter, framförallt representerade av Ivar Lo-Johansson, Dan Andersson, Severin Schiöler och Sven Delblanc, framställer lärarinnor som med uppdämd sexuell längtan förlöses av virila män på landsbygden, något som Ursing övertygande läser som manifestationer av primitivism med drag av 1920- och 30-talens läsning av Sigmund Freud och C. G. Jung. Ursing skriver vidare om lärarinnorna i dessa mäns texter:

En kvinna som försörjer sig själv och som tillhör en annan kultur kan vara en provokation för människor i ett traditionellt bondesamhälle. Att hon vistas utanför hemmet och gården och alltså är mer synlig än landsbygdens kvinnor, ger henne en roll som inte lyder under traditionella morallagar utan lämnar fältet öppet för manliga författares fantasier. (s. 145)

Avsnittet *Texter av kvinnor* visar på en större variation i framställningen av lärarinnornas kärleksliv. Inte överraskande är det graviditeter och barnafödande som får större utrymme. Tidiga problematiseringar av dessa frågor finns i Fredrika Bremers *Hertha* (1856) och i Alfhild Agrells drama *Dömd* (1884). En komplicerad folkskollärlarinna med drag av både ängel och monster framställs i Elin Wägners *Vändkorset* (1935).

De ur ett didaktiskt perspektiv intressantaste kapitlen återfinns i kap. 4, »Att utbilda flickor för deras egna behov« och i kap. 8, »Lärarinnor och elever«. Det är underbart att än en gång bli påmind om Fredrika Bremers storhet, så som sker i avsnittet *En annorlunda lärarinna* och *Herthas undervisning* (i kap. 4, s. 84–88). Romangestalten Hertha startar alternativa skolor och väljer skönlitteratur, skriver Ursing, »på grund av att den är angelägen för eleverna«. När Hertha läser Sofokles *Antigone* med eleverna, väljer hon en tysk översättning »för språkets skull«. Hela Herthas språkundervisning läggs upp så att eleverna på originalspråken får läsa »biografier över utmärkta och ädla kvinnor«, som ska kunna bli förebilder för »flickor som saknar framstående kvinnliga förebilder i sin närhet«

(s. 87). Hertha tar litteraturen som utgångspunkt för »själs- eller tankeövningar« i samtal med eleverna. Eva Örn, däremot, i Ester Lindins bästsäljare *Tänk, om jag gifter mig med prästen* (1940) överger något som kan likna en dialogpedagogik för att i stället införa »den moderna individuella skolan«, där eleverna arbetar »på egen hand och i egen takt« (kap. 8, s. 189). En repetition av förändringar inom svenskundervisningen under efterkrigstiden får man genom två detektivromaner av Elisabet Kågerman, som Ursing behandlar. Läroverksadjunkten Kickan Store (lägg märke till namnets oxymoron) deltar i mordgåtans lösning i bägge deckarna, men det intressanta här är förstas hur hon är som lärarinna. Vi får möta henne i både 50-talets och 70-talets skola. I deckaren *Döden skriver svenska* (1956) förmedlar hon påbjuden kanonundervisning: »Bellman läses i första ring och Strindberg och nittitalisterna i studentklassen«; tyngdpunkten ligger på faktakunskaper och eleverna titulerar henne »fru Store« (s. 191). Tjugo år senare återkommer Kickan Store i *Citronplockerskan* (1975) och nu är eleverna du och Kickan med henne, de har ett visst medansvar, arbetar i »beting« och diskuterar ivrigt både dikttolkning och Vietnamkriget; dramaövningar inklusive trygghetsövningar ingår i denna 70-talspedagogik.

Här har jag endast kunnat ge några smakprov på de rika inblickar i de fiktiva lärarinnornas liv och verk, som Ursing presenterar i sin avhandling. En litteraturvetenskaplig fråga som inställer sig vid läsningen av den här typen av undersökningar är förstas frågan om de litterära karaktärernas »autonomi«, det vill säga om det är försvarbart att behandla litterära karaktärer som »verkliga« människor. Ursing är inte omedveten om problematiken. Hon ger tyngd åt sitt tillvägagångssätt i inledningskapitlets avsnitt *Skönlitteratur som kunskapskälla*. Här stöder hon sig på forskning inom »new history« och »cultural analysis« och kanske främst på Pedagogiska gruppen i Lund, som i flera verk hävdar skönlitteraturens funktion »som bärare av historien om sin tid«; men hon anför också risker med att använda skönlitterära texter som faktatexter, så att »s.k. quasi-pragmatisk reception« blir följd (s. 21 f). I avhandlingens slutord (kap. 9) tas frågan upp på nytt. Ursing skriver där: »Avhandlingen ska alltså läsas som ett diskussionsinlägg då det gäller värdet av att använda skönlitteratur som kunskapskälla« (s. 198). I den fina avvägningen mellan avsnitten »Bakom fiktionen«, där skolhistorisk och kvinnohistorisk forskning ges utrymme, och avsnitten om de fiktiva lärarinnorna, där dessa träder fram från romansidorna har Anna Maria Ursing övertygande visat på värdet



av sitt tillvägagångssätt. Med *Fantastiska fröknar* har vi fått ett bidrag till svensk litteraturhistoria som kommer att få ett stort användningsområde inte minst inom våra lärarutbildningar.

Kerstin Munck

Björn Vikström
Den skapande läsaren
Hermeneutik och tolkningskompetens
 Stockholm
 Studentlitteratur
 2005

159

Studierande i litteraturvetenskap vid universitet och högskolor som arbetar med uppsatser och avhandlingar har idag, främst tack vare förlaget Studentlitteraturs insatser, tillgång till ett gott och prisvärt handbibliotek. Förutom antologier av analystexter, översikt över litteraturvetenskaplig teori, enklare introduktioner i strukturalism och semiotik, handledningar i lyrik-, dramatik-, epik- och filmtolkning och hjälpmedel vid uppsatsskrivning finns nu en presentation av texttolkningsproblematik. Björn Vikströms *Den skapande läsaren. Hermeneutik och tolkningskompetens*. Författarens syfte är inte att presentera en entydig modell för hur tolkningskompetens bör se ut, utan att » skapa förståelse för själva tolkningsprocessen« (s. 9), genom att visa hur tolkningskompetens är uppbyggd, vilka tolkningsfrågor vi bör ta ställning till och lyfta fram de tolkningsperspektiv hermeneutik och litteraturteori erbjuder.

Boken är så disponerad att ett första kapitel (20 sidor) ägnas tolkningsteorin med dess historia och förutsättningar och ett andra kapitel (25 sidor) textens specifika art. Därefter följer ett kapitel om lyssnandets hermeneutik, tre kapitel om analysmetoder, uppdelade på författar-, text- och läsarfokus samt ett kapitel om tillämpning. Boken avslutas med ordförklaringar, litteraturförteckning och register.

En utgångspunkt för Vikström är Paul Ricoeurs (1913–2005) beskrivning av tolkningen som en hermeneutisk båge. Hans eget perspektiv är teologens och litteraturvetarens. Kombinationen är ingalunda ointressant, då bibeltolkningen har en lång historia av stort intresse även för uttolkare av profana texter. J. Wellhausens forskning om bibeltexternas källor kan föra tan-

karna till F. A. Wolf och Homerosforskningens analytiker och unitarier: Hermanns snöbollsteori, Lachmanns liederteori etc. Härvid blir man dock något besviken. Vikström nämner tanken om skriftens fyrfaldiga betydelse i Medeltidens tolkning av Bibeln och Dante, men utreder inte hur de tre mer komplicerade (den moraliska, den typologiska, den anagogisk-mystiska) egentligen skiljer sig från varandra. Han nämner inte ens att ordet hermeneutik kommer från grekiskans »hermeneuein«, utan nöjer sig med en association till Hermes.

Det är förvisso sant att tolkning förankras i den sociala verklighet där uttolkaren lever och ingår i en historisk tradition. Men Vikström glömmmer den hos Hans-Georg Gadamer implicit viktigaste faktorn vad gäller uttolkarens förståelsehorisont, nämligen den filosofiska ståndpunkten, vilket bl.a. framgår vid Gadamers Platondiskussion. I vidare mening kan man även tala om en idéhistorisk utveckling. Beaktar man detta förstår man lätt det som Vikström så riktigt betonar, nämligen att hermeneutik inte står för »relativisering av all kunskap« (s. 18). Gadamer var själv mycket angelägen att framhålla att såväl Sartres existentialism som strukturalismen etablerats senare än hans egen förståelsehorisont.

Juridiken, som är ett annat av hermeneutikens främsta fält, kommer dessvärre in i framställningen först i slutkapitlet. Det är beklagligt av pedagogiska skäl, ty vem skulle exempelvis försvara uppfattningen att en paragraf i Sveriges Rikes Lag skulle kunna reduceras till lagskribentens avsikt?

Till bokens sympatiska drag hör att Vikström gärna lyfter fram receptionsperspektivet, att »bevara och befria textens betydelserikedom« (s. 45) och Ricoeurs m.fl. tanke om uttolkarrollen som kombinationen av iakttagarens och aktörens. Våra tre 'subtilitates' – 'intelligendi', 'explicandi' och 'applicandi' blir tydliga och hålles isär. Vikströms distinktioner mellan Friedrich D. E. Schleiermachers syn på hermeneutiken som en lära i konsten att utlägga texter och Heideggers och Gadamers hermeneutiska filosofi är klargörande och i synnerhet de avsnitt där Ricoeur behandlas, t.ex. utredningen av ipse och idem (s. 35), distanseringen i den hermeneutiska processen (s. 40 f.) och nyskapande omläsning (s. 113) håller hög klass. Ricoeur är även föremål för Vikströms doktorsavhandling *Verkligheten öppnar sig. Läsning och uppenbarelse i Paul Ricoeurs bibelhermeneutik* (Åbo 2000). Däremot innebär den filosofiska blinda fläcken att exempelvis marxismen behandlas under avsnittet »Sociologisk litteraturtolkning« i »Analysmetoder I: Författaren« och dess dialektiska förklaringsmodell med ekonomin som bas och



ett särskilt socialt subjekt bortfaller. Därigenom blir marxismen svår att begripa.

Den hermeneutiska diskussionen förs idag i stor utsträckning i Tyskland av etablerade deltagare som Manfred Frank, Rüdiger Bubner, Jochen Hörisch och Günter Oesterle och en energisk hermeneutikkritiker som medie- och skriftforskaren Friedrich A. Kittler, en gång fostrad i den hermeneutiska traditionen. Denna i huvudsak filosofiska debatt som pågått sedan Jacques Lacan, Jacques Derrida och Gilles Deleuze recipierades i Tyskland beaktas icke alls av Vikström, som beklagligt nog tenderar att helst göra entré på debattfältet via de anglosachsiska och skandinaviska portarna.

Det finns en hel del att ifrågasätta i boken. Förlåtligt är kanske att »Landgren« blir »Lundgren« (s. 48) och »Rosengren« »Rosenberg« (ss. 32, 115, 134) eller att rena sakfel som att det var W. K. Wimsatt och M. C. Beardsley, inte Wellek och Warren som lanserade begreppet »the intentional fallacy« (i en uppsats i *Sewanee Review* 1946 omtryckt i Wimsatts *The Verbal Icon* 1954) icke är ovanliga eller ens att vålnader ur det förgångna som Peter Hallberg, Mats Furberg och E.D. Hirsch okommenterat dyker upp vid sidan av idag högst relevanta döda som Michel Foucault och Jacques Derrida. Det grundläggande problemet är att dispositionen, där allt underordnas analys- och tolkningsmetoder utifrån författaren, texten och läsaren, är predestinerad att orsaka missförstånd. Vikström har förvisso rätt i att strukturalismen är en analysmetod för text, men dess syfte är endast teoretiskt och deskriptivt; strukturalisterna eftersträvar som bekant aldrig att *tolka* texten. Detta är naturligtvis helt legitimt. Man undrar därför hur Vikström kan finna likheter med positivismen (s. 93) och rent missvisande är det att tala om »universella, oföränderliga lagar« (s. 91) eller »objektiva grunder« (s. 58) i sammanhanget. Lika undrande står läsaren när Vikström frågar sig hur man från Derridas dekonstruktion »kan gå vidare till att framställa något positivt alternativ till det som dekonstruerats« (s. 108). Eftersom dekonstruktionen är en självgående process är ju redan uppställandet av en dylik fråga omöjliggjort.

Problemet med den biografiska litteraturforskningen var inte främst att den använde författaren eller hans intentioner som förklaringsmodell för texten, utan dels att den oftast avstod från att problematisera tolkningsarbetet, dels att målet för den oftast var att belysa författarens liv. Dess modeller var ofta hämtade från forskningen inom disciplinen historia. Likaledes saknade den komparativa litteraturforskningen oftast tolkningsambi-

tion. Skolorna framstår därmed hos Vikström som mer abstrusa än vad de var, eftersom de presenteras som om de hade ambitioner de saknade. Två fundamentalt olika riktningar som Geistesgeschichte (vars främsta företrädare är O. Walzel, R. Unger och F. Gundolf, inte Wilhelm Dilthey som blott bildar utgångspunkten) och idéhistorisk forskning diskuteras under samma rubrik utan att läsaren får skillnaden klar för sig. Skillnaden mellan den småningom husserlinfluerade Diltheys »Erlebnis«-begrepp och den rent biografiska litteraturforskningens termer framgår inte heller tydligt. Vikström tycks helt enkelt ha gapat över för mycket och låtit sig styras av sin egen »tolkningsgemenskap«.

Teologin i Vikströms framställning är för den utomstående tydlig i form av diskussion om syndbegreppet (s. 61), korta utblickar mot Gabriel Marcel, Karl Jaspers, Karl Barth och den teologiska New Yale-skolan (icke att förväxla med den litteraturvetenskapliga grupperingen runt Paul de Man, Geoffrey H. Hartman och Harold Bloom), Mark C. Taylors och andras teologiska gensvar på Derrida, ett beaktande av det för icke-teologen besynnerliga forskningsfältet »livsåskådningsforskning«, en implicit polemik mot »konservativa teologer« samt en tydlig förkärlek för begrepp som »gemenskap« och »etisk«.

Det sistnämnda ordet skapar minst sagt problem, eftersom det ibland fungerar som brandspruta. Man häpnar inför den refererade beskyllningen att Schleiermacher skulle bete sig oetiskt när han söker förstå författaren bättre än denne förstod sig själv. För det första är »författaren« hos Schleiermacher icke identisk med en biografisk person. För det andra behandlar ju hermeneutiken oftast för länge sedan döda personers texter, vilka man söker förstå utifrån interpretens, d.v.s. en senare tids, reflexion. För det tredje är ju tanken att bli förstådd bättre än man förstår sig själv kanske icke helt oattraktiv ens för mången tänkare av idag, andra argument att förtiga.

Trots sina brister har Vikströms bok dock en hel del att ge sin läsare. Nybörjaren inbjuds till en grundlig reflexion över och diskussion av sin egen aktivitet och slipper bli slagen i huvudet av svårforcerade citat eller tilltalad »von oben«. Den mer avancerade läsaren gläds åt de täta och spännande glimtarna ur Ricoeurs skrifter, t.ex. hans utläggning av den s.k. Messias-hemligheten, d.v.s. Jesu ovilja att öppet tillkännage sig som Messias:

Vägen till insikt om Jesu gudomliga ursprung beskrivs som en lång och mödosam väg, där läsaren tillsammans med lärjungarna pendlar mellan tro och tvivel. Även

RESERVOAR

Recensioner

om läsaren med den romerska officeren vid korset för stunden kan stämma in i orden »*Den mannen måste ha varit Guds son*» (Mark 15:39), mynnar evangeliet ut i berättelsen om kvinnorna som flyr från den tomma graven, fortfarande osäkra över vad som egentligen har hänt. Läsaren lämnas likt lärjungarna i en situation där tron saknar yttre garantier, och där det därför gäller att kunna tolka tecknen och vittnesbörderna rätt och våga lita på dem. (s. 101.)

Roland Lysell

163

Björn Vikström  Den skapande läsaren

Medverkande i detta nummer

164 *Birgitta Bergsten*, lektor i litteraturvetenskap, verksam vid Mälardalens högskola

Otto Fischer, fil.dr. i litteraturvetenskap, verksam vid Uppsala universitet

Stina Hansson, professor i litteraturvetenskap, verksam vid Göteborgs universitet

Mats Jansson, docent i litteraturvetenskap, verksam vid Göteborgs universitet

Fabian Kastner, fil.mag i litteraturvetenskap, verksam som litteraturkritiker

Eva Lilja, professor i litteraturvetenskap, verksam vid Göteborgs universitet

Bo Lindberg, professor i idéhistoria och vetenskapsteori, verksam vid Göteborgs universitet

Janne Lindqvist, fil.dr. i litteraturvetenskap, verksam vid Högskolan i Gävle

Roland Lysell, professor i litteraturvetenskap, verksam vid Stockholms universitet

Mats Malm, professor i litteraturvetenskap, verksam vid Göteborgs universitet

Patrik Mehrens, fil.dr. i litteraturvetenskap, verksam vid Uppsala universitet

Kerstin Munck, lektor och docent i litteraturvetenskap, verksam vid Umeå universitet

Annika Olsson, fil.dr. i litteraturvetenskap, verksam vid Stockholms universitet

Mattias Pirholt, fil.dr. i litteraturvetenskap, verksam vid Uppsala universitet

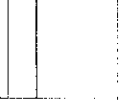
165

John Swedenmark, skriftställare och översättare, medlem i redaktionen för *Divan*

Jon Viklund, fil.dr. i litteraturvetenskap, verksam vid Uppsala universitet

Anna Williams, professor i litteraturvetenskap, verksam vid Uppsala universitet







TFL – Tidskrift för litteraturvetenskap

Litteraturvetenskapliga institutionen

Uppsala universitet

Box 632

751 26 Uppsala

tfl@littvet.uu.se

Skevt!

I kommande nummer av TFL (2005 nr. 3) lanseras termen skev som tolkningsredskap – en utvidgning av queer-begreppet. En "skev tolkning" söker det som sticker ut och oroar. Den läsare som inspireras av termen skev koncentrerar sig på det som ifrågasätter normer av skilda slag.

Följande uppsatser ingår i numret:

Kerstin Munck, 'Hon är svart och lesbisk'. Om intersektionella röster i Nella Larsens romaner.

Cristine Sarrimo, Risbastun i banken och mordet på Ahirab – homoerotik och estetik i Heidenstams brev till Levertin.

Magnus Ullén, Andrea Dworkin och den pornografiska sanningen.

Eva Borgström, Erotisk språkförbistring – Om queera läckage i Mathilda Roos 1880-talsromaner.

Torsten Pettersson, Himlens nåd och vrede. 1800-talsoperans brott mot sekularonormativiteten.

Ann-Sofie Lönngren, Reflektioner över en nytgiven klassiker: Radclyffe Halls Ensamhetens brunn.

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

För utrikes betalningar (samma prenumerationspris):

IBAN: SE47 9500 0099 6034 0639 0652

BIC: NDEASESS



Posttidning
Pris: 75 kr
SN 1104 - 0556