

Tidskrift för  
litteraturvetenskap

2

2004

## Tidskrift för litteraturvetenskap

*Redaktör och ansvarig utgivare:* Leif Dahlberg

*Ekonomi och prenumeration:* Maria Wahlström

*Redaktion:* Anna Cavallin, Leif Dahlberg, Henrik Johnsson, Michael Nyhaga, Torbjörn Schmidt, Maria Wahlström

*Redaktionens adress:*

Tidskrift för litteraturvetenskap  
Institutionen för litteraturvetenskap och idéhistoria  
Stockholms universitet  
106 91 Stockholm  
e-post: [tfl@littvet.su.se](mailto:tfl@littvet.su.se)

*Bidrag* på upp till 25 A4-sidor. Bidragen levereras i utskrift till redaktionen samt som e-postbilaga (helst i RTF-format) till [tfl@littvet.su.se](mailto:tfl@littvet.su.se) med säkerhetskopior till [dahlberg@nada.kth.se](mailto:dahlberg@nada.kth.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)

*Tidskrift för litteraturvetenskap* utges med bidrag från Vetenskapsrådet.

*Omslag:* Fyris-Tryck AB

*Grafisk formgivning:* Hanna Hård af Segerstad och Fyris-Tryck AB

*Tryckning:* Fyris-Tryck AB, Uppsala.

ISSN: 1104 - 0556

John Scheid och Jesper Svenbro	Placera mig på en sockel och jag ska bli en bronsstaty: Propertius Vertumnus-elegi (IV.2).....	3
Jakob Staberg	1792: ”att blifva liksom ett djur” .....	21
Axel Lindén	Herman Bangs <i>Ved Vejen</i> – ett ögonblicks verk.....	35
Katarina Karlsson	Monster, häxor och ett och annat spöke – postmoderna skräckmotiv och etik .....	48
Eva Kingsepp	Mördarmaskin, moralist eller mittemellan? Om konstruktionen av krigshjälten i dataspel och populärfilm .....	74
Mikael Reberg	Mediekonvergens, digitala bilder och Vilém Flusser.....	100
Arne Melberg	Romanen som fiktion, romanen som prosa: Sebald och Solstad.....	120

## RECENSIONER

Richard A. Bartle, <i>Designing Virtual Worlds</i> (Mirjam Eladhari) .....	131
Jenny Björklund, <i>Hoppets lyrik. Tre diktare och en ny bild av fyrtioatalismen:</i> <i>Ella Hillbäck, Rut Hillarp, Ann Margret Dahlquist-Ljungberg</i> (Emma Tornborg) .....	133
<i>Brevkonst</i> , Red. Paulina Helgeson och Anna Nordenstam (Kerstin Severinson Eklundh).....	138

Charlotta Brylla, <i>Die schwedische Rezeption zentraler Begriffe der deutschen Frühromantik. Schlüsselwortanalysen zu den Zeitschriften Athenäum und Phosphoros</i> (Roland Lysell) .....	140
Jacques Derrida, <i>Voyous. Deux essais sur la raison</i> (Panu Minkkinen) .....	144
Mattias Fyhr, <i>De mörka labyrintherna. Gotiken i litteratur, film, musik och rollspel</i> (Astrid Söderbergh Widding) .....	146
Ylva Gislén, <i>Rum för handling. Kollaborativt berättande i digitala medier</i> (Leif Dahlberg).....	147
"Gulliver" <i>progetto di una rivista internazionale</i> , Red. Anna Panicali, <i>Riga</i> , nummer 21 2003 (Fredrik Thomasson).....	152
Michael Keevak, <i>The Pretended Asian. George Psalmanazar's Eighteenth-Century Formosan Hoax</i> (Stephan Larsen) .....	155
Lena Liepe, <i>Den medeltida kroppen. Kroppens och könets ikonografi i nordisk medeltid</i> <i>Kropp og oppstandelse</i> , Red. Troels Engberg-Pedersen og Ingvild Sælid Gilhus (Helena Bodin).....	157
<i>The Literature of Ancient Egypt. An Anthology of Stories, Instructions, Stelae, Autobiographies, and Poetry</i> , 3 <sup>rd</sup> edition, Red. William Kelly Simpson (Lana Troy).....	159
<i>New Screen Media: Cinema, Art, Narrative</i> , Red. Martin Rieser, Andrea Zapp (Björn Thuresson).....	165
Ulrike Schnaas, <i>Das Phantastische als Erzählstrategie in vier zeitgenössischen Romanen</i> (Elisabeth Herrmann).....	171
Gary Shapiro, <i>Archaeologies of Vision. Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying</i> (Jan Holmgaard).....	174
Gunilla Sävborg, <i>Epistole Tardive di Francesco Petrarca. Edizione critica con introduzione e commento</i> (Anders Hallengren).....	177
<i>Medarbetare i detta nummer</i> .....	181

# Placera mig på en sockel och jag ska bli en bronsstaty

Propertius Vertumnus-elegi (IV.2)

*Av John Scheid och Jesper Svenbro*

Av vilken anledning ger man sig i kast med den romerske guden Vertumnus myt, om man som vi i ett antal konkreta studier<sup>1</sup> försökt komma till tals med det antika mytbegreppet? Det är ju inte bara så att den latinska mytologin ofta betraktas som den grekiska mytologins "kusin från landet". Till detta kommer att guden Vertumnus har rykte om sig att vara av förhållandevis sent datum, om han nu inte rentav är en uppfinning av några romerska poeter verksamma i Augustus tidevarv. I ett seriöst mytstudium borde detta snabbt diskvalificera honom, i synnerhet om man menar att den grekiska mytologin i stort sett är produkten av en avlägsen "mytopoietisk" tidsålder och att grekerna – snart nog åtföljda av romarna – i närmare tusen år bara upprepat redan konstituerade berättelser utan att lägga till något väsentligt.

Till denna uppfattning har vi kommit att ställa oss alltmer kritiska, och vi har slutligen kommit att inta en rakt motsatt ståndpunkt: för oss slutar helt enkelt inte "mytskapandet" vid en viss tidpunkt för att lämna plats för omtagning och upprepning. Vi tycker oss tvärtom ha goda skäl att hävda att det fortsätter. Vi finner det svårt att tro, att det skulle ha upphört när man en vacker dag i det arkaiska Grekland tog sig för att i skrift fixera de mytiska berättelserna, vilka dittills bara hade cirkulerat på muntlighetens villkor. Om så vore fallet, hur ska vi då betrakta till exempel berättelsen om Alexandrias grundläggning, som vi analyserat i en ännu opublicerad studie<sup>2</sup>?

Låt oss kortfattat återge denna berättelse, belagd i ett drygt dussin mer eller mindre divergerande antika versioner:

*När platsen för den framtida staden har valts ut av Alexander någon gång alldeles i början av år 331 f.Kr., markerar man sträckningen av stadens ringmur på marken. I de flesta versionerna markerar arkitekterna stadsmurens sträckning med hjälp av mjöl, vilket får ersätta den krita som normalt används i dylika sammanhang. I stället för krita (eller i brist på krita) använder man sig alltså av mjöl. I tre av versionerna antyder detta ersättningsförfarande ensamt att staden ska gå en blomstrande framtid till mötes. I de andra versionerna rullar i stället berättelsen vidare. Rätt vad det är, läser vi, kommer ett stort antal fåglar och äter upp mjölet med*

*vilket Alexander låtit avgränsa sin stads område, – något som till en början gör härskaren förbluffad och orolig. Orsaken till denna oro är uppenbar: ett sådant intermezzo tycks förebåda stadens försvinnande, utplånandet av dess murar och gräns. Spåmännen svarar emellertid den orolige Alexander att staden tvärtom kommer att blomstra och ge uppehälle åt ett stort antal människor från de mest skulda håll. De oroliga låter sig lugnas av denna interpretation och frågar sig inte vad det blir av mjölet efter fåglarnas intervention. Alexandria ska livnära ett stort antal människor; att det inte längre finns kvar några vita linjer på marken till ledning för arkitekter och byggnadsarbetare är en praktisk omständighet som inte bekymrar dem.*

Denna berättelse kan inte vara produkten av den "mytopoietiska tidsåldern" av den enkla anledningen att den iscensätter en händelse som hör hemma i trehundralet före vår tideräknings början. Kommer man ur dilemmat genom att kalla den "legend" i stället för "myt"? Det är i alla händelser inte vår uppfattning. Vi menar alltså att "mytskapandet" inte alls upphörde vid en viss tidpunkt utan att det tvärtom fortfarande är i full gång när Propertius berättar historien om Vertumnus. Det förhållandet att man inte känner namnen på dem som berättade de äldsta grekiska myterna har visserligen gjort att dessa tycks sprungna ur ett anonymt skapande dunkel av ett slag som är okänt för senare generationer. Men det finns inget skäl att ge dessa tidiga mytskapare en särställning, som om deras sätt berätta skulle vara främmande för vad vi sammanfattande kallat "mytens poetik", varigenom till exempel ett språkligt förhållande utnyttjas för att konstruera eller generera en berättelse.<sup>3</sup>

I några tidigare mytanalyser har en av oss använt sig av en tolkningsstrategi där huvudpersonens egennamn står i centrum. Det har till exempel gällt lyrspelaren Kerambos<sup>4</sup> och mera nyligen Ajas, vars namn tycks syfta på en hel rad element som sammantagna konstituerar hans berättelse – från den *aietos* eller "örn" som visar sig före hans födelse ända till utropet *aiai*, skrivet på blomman som uppenbarade sig efter hans död.<sup>5</sup> Det är med denna tolkningsstrategi som vi nu skulle vilja ta itu med en romersk gudomlighet eller – om man så vill – med ett egennamn som länge förefallit oss lovande, nämligen *Vertumnus*, bildat av ett etruskiskt namn som det ska bli tal om längre fram. För snart tio år sedan ägnade Alain Deremetz ett kapitel åt Vertumnus i sin bok *Le Miroir des Muses*,<sup>6</sup> vars perspektiv påminner om vårt eget, samtidigt som det skiljer sig från det. Men vi erkänner alltså villigt att vi haft nytta av Deremetz arbete.

I sina viktigaste drag är Vertumnus-gestalten bekant för oss genom Propertius (IV.2) och Ovidius,<sup>7</sup> och det är faktiskt Propertius själv som uppmanar oss att ta gudens namn till vägvisare vid vår analys: *nominis*

*index*, skriver han nämligen (i rad 19). Med andra ord ska "namnet visa [oss] vägen". Propertius metod är i själva verket densamma som man kan studera i Plutarchos *Quaestiones romanae*, där författaren genomgående ställer en inledande fråga som besvaras med ett växlande antal nya frågor.<sup>8</sup> Dessa nya frågor fungerar som ett slags försiktiga svar, mellan vilka Plutarchos bara sällan upprättar en hierarki.<sup>9</sup> Ett drygt sekel före Plutarchos ger nu den romerske elegiförfattaren tre (eller fyra) successiva exegeser av namnet Vertumnus, av vilka han mer eller mindre tillbakavisar de två första – inte därför att de skulle vara direkt felaktiga utan därför att han finner dem alltför begränsade.

Till att börja med framkastar Propertius – via diktens protagonist – (1) ett tolkningsförslag till egennamnet med utgångspunkt från verbet *vertere*, "deviera, ge en ny fåra", och substantivet *ammis*, "flod". Gudens namn skulle alltså syfta på "deviationen" av en "flod" och därigenom blir det möjligt att upprätta ett samband mellan Vertumnus och Tibern (raderna 6–10). Vi befinner oss nedanför Palatinen. Vid en viss tidpunkt skulle Tibern ha ändrat flodfåra, vilket innebär att Vertumnus blir "den ändrade flodfårans" gudomlighet (Propertius introducerar en kompletterande semantisering med hjälp av de *alumni*, som bor på flodens stränder och som ska få nytta av flodens ändrade kurs). Därefter drar Propertius fram (2) förbindelsen mellan verbet *vertere*, "återvända", och *annus*, "år" (11–12), något som förknippar gudens namn med årets cykliska rörelse och gör Vertumnus till en gudomlighet för blommans årligen återkommande förvandling till frukt (förbindelsen mellan *annus* och *vertere* har vi förstås i *anniversarius*).

Längre fram, i raderna 43–48, härleds gudens namn ur (3) sammanställningen av *vertere*, "förvandlas", och *omnis*, "all(a)":

Eftersom, fast bara en, jag antar varje slags skapnad (*formas ...*  
*vertebar in omnis*)  
 gav mig fädernas språk namnet som svarar härtill.

Denna semantisering av namnet motsvarar en tanke som formulerats redan i raderna 21–22, där vi med gudens egna ord får reda på den verkliga innebörden av namnet Vertumnus. Denna har ingenting att göra vare sig med "flodens kursförändring" eller "årets cykliska återkomst" utan är av mera abstrakt eller allmän karaktär: namnet härleds här från verbet *vertere* i betydelsen "förvandlas".

Vid sidan av dessa tre exegeser, som är helt explicita hos Propertius,<sup>10</sup> bör vi lägga märke till en serie innebörder av namnet som är mer eller mindre begränsade eller specifika men som ytterligare definierar gudens handlingsmodus och verksamhetsfält. Om *Vertumnus* rimmar på *autum-*

*nus*, kan man konstatera att ordet *ver*, "vår", på detta sätt förknippas med *autumnus*, "höst". Denna relation är så mycket mer relevant som ympandet av päronträdet på våren förknippas med det faktum att man till Vertumnus på hösten frambär just de frukter man erhållit på detta sätt (raderna 17–18) och att guden på ett mera generellt plan förknippas med årets cykliska form (raderna 11–12). Omständigheten att Vertumnus enligt dikten en gång lämnade Etrurien för att bege sig till Rom stämmer likaledes överens med hans namn, eftersom *solum vertere* betyder "byta land, flytta". För en gud med namnet Vertumnus ligger det därför inget chockerande i att befinna sig i Rom, även om han är av etruskiskt ursprung. Härtill bör vi lägga uttrycket *mentem vertere alicuius*, "övertala någon", vilket bör ha varit betydelsefullt när Ovidius i *Metamorfoserna* utforskar Vertumnus narrativa möjligheter. Hos Ovidius förvandlar sig guden nämligen till en gammal gumma som under ett hundratal rader försöker övertala Pomona att välja Vertumnus till make.<sup>11</sup>

Men låt oss nu läsa Ingvar Björkesons översättning av Propertius dikt:

Varför undrar du på att jag antar så skiftande former?  
 Hör om de medfödda drag guden Vertumnus har ärvt.  
 Tusker är jag, av tuskisk stam; min volsiniska hemtrakt  
 lämnade jag och dess krig – skulle jag sörja för det?  
 Larmet trivs jag med, begär inga elfenbenstempel: 5  
 att blicka ut över Roms Forum, det räcker för mig.  
 Här, berättas det, flöt en gång Tiberinus, och vattnet,  
 täckande dalens mark, genljöd av årornas slag;  
 men sen han upplät all denna jord åt barnen han fostrat  
 sägs jag ha fått mitt namn efter hans ändrade lopp 10  
 – eller du tror jag benämns Vertumnus för att de första  
 frukterna offras åt mig varje gång årshjulet vrids?  
 Mig ges den första druvan som mognar i purpurblå klasar,  
 mig också borstiga ax, tunga av svällande saft.  
 Söta körsbär ser du hos mig och höstliga plommon 15  
 liksom i sommarens tid björnbär i rodnande färg.  
 Ymparn vars päronträd ur motsträvig stam alstrat äpplen  
 frambär sin krans av frukt, hållande löftet han gav.  
 Dock far ryktet med lögn: mitt namn har en annan förklaring;  
 gudens egna ord, tro inga andra än dem! 20  
 Min natur skapar om sig lätt till alla gestalter:  
 ändra mig hur du vill, skön skall jag ändå förbli.  
 Klä mig i siden från Kos: du får ingen oäven flicka;  
 är jag i togan svept, vem tar mig inte för man?  
 Räck mig en lie, krön med en flätad hötapp min hjässa 25  
 och du skall svära min hand slagit helt nyss detta gräs.



PLACERA MIG PÅ EN SOCKEL OCH JAG SKA BLI EN BRONSSTATY

Vapen bar jag en gång – jag minns man berömde mig för dem;  
 skörden deltog jag i, dignande under min korg.  
 Nykter är jag i domarens roll, men med krans på mitt huvud  
 hör jag dig ropa: vad? har du så fort fyllnat till? 30  
 Vira med mitran mitt hår – då stjal jag gestalt från Iacchos;  
 Foibos stjal jag den från, ger du mig plektrumet blott.  
 Jakt drar jag ut på med nät över axeln, eller som Faunus  
 går jag med limspö på fångst, söker befvädrade rov.  
 Men till arenans kusk kan Vertumnus också förvandlas, 35  
 till akrobaten som vigt hoppar från häst och till häst.  
 Finns det ett spö att tillgå metar jag fisk; och som prydlig  
 krämare, klädd i en lång tunika, vandrar jag runt.  
 Herde blir jag, stödd på en stav, och i dammet på cirkus  
 ses jag med sävkorg ibland utbjuda rosor å folk. 40  
 Varför orda om det som främst har skapat mitt rykte,  
 trädgårdars rika skörd, gåvor som fröjdar min hand?  
 Mörkgröna gurkor igenkänns jag på, den storbukigt tjocka  
 pumpan och knippen av kål, lätt bundna samman med vass.  
 Ingen blomma slår ut på ängen som ej dessförinnan 45  
 smyckat min panna och där tillåtits vissna och dö.  
 Eftersom, fast bara en, jag antar varje slags skapnad  
 gav mig fädernas språk namnet som svarar härtill,  
 och du har vänligt lönat, Rom, mina tuskiska landsmän.  
 (Vicus Tuscus i dag minner om detta alltjämt) 50  
 när lykomederna väpnade kom till ditt bistånd och nedslog  
 Tatius grymma attack, hela sabinernas här.  
 Vacklande leder såg jag själv, hur de kastade vapnen,  
 såg våra fiender fegt vända och fly i panik.  
 Gudars alstrare, fader, låt mig få skåda beständigt 55  
 romarna här vid min fot vandra i toga förbi!  
 Sex verser kvarstår (dig vill jag inte fördröja som rusar,  
 sent ute, till din process!). Strax är jag framme i mål.  
*Jag var en lönnstam, tillyxad grovt, och före kung Numa  
 bara en fattig gud i denna stad jag har kär. 60*  
*O Mamurius, du som i brons har format min bildstod,  
 må ej din konstnärshand tyngas av oskernas jord,  
 du som så skickligt förstod att för många växlande syften  
 gjuta mig. Ett är ditt verk, flerfaldigt äras det nu.*

Från början till slut är det alltså Vertumnus själv som för ordet. Först presenterar sig guden (raderna 1–6) och säger att han egentligen kommer från Etrurien men att krig tvingat honom att överge sin ursprungsort, nämligen Volsinii (nuvarande Orvieto); vi vet att denna stad intogs av romarna 264 f.v.t. Vertumnus blir bofast i Rom och trivs utmärkt där – inte som innehav-

are av ett lysande tempel men i egenskap av åskådare till folklivet på Forum romanum. Han är installerad på en plats där en gång Tibern eller Tiberinus hade sitt lopp, fortsätter han i rad 7, och nu lämnar gudens själv-presentation plats för den första exegesen av hans egennamn (raderna 7–10). Vi har redan haft tillfälle att kort beröra den passagen. Förr i tiden stod området nedanför Palatinen under vatten, tills floden ändrade sitt lopp: när detta inträffat, säger Vertumnus,

sägs jag ha fått mitt namn efter hans ändrade lopp (*Vertumnus*  
*verso dicor ab amne deus*).

Egennamnet skulle alltså betyda ”Han-som-förknippas-med-flodens-ändrade-lopp”. Förhållandet mellan Tiberinus, den flodgud som enligt dikten tog initiativet till att förändra flodens lopp (*ille ... concessit*, står det), och Vertumnus, vars namn skulle hugfästa minnet av händelsen, tycks först ganska oklart. Vertumnus tycks på något vis inte ha ingripit. Men detta är förmodligen bara ett ytligt intryck. Vi har i stället skäl att tänka oss saken så här: om Tiberinus lyckades ändra sitt lopp, var det tack vare en dittills anonym gudomlighet vars verksamhetsfält utgjordes av ”kursförändringen” och som när floden väl ändrat sitt lopp erhöll ett namn som hugfäste denna betydelsefulla händelse. Med andra ord utgör Vertumnus i denna passage den handlingsprincip som tillät Tiberinus – själv oförmögen därtill – att ändra sitt lopp.<sup>12</sup>

Men en andra exeges framläggs omedelbart (11–18). Till Vertumnus frambär man de första frukterna, ”när året fullbordat sitt cykliska lopp”, *vertentis ... anni*, står det i texten, det vill säga de första druvorna och veteaxen, liksom körsbären, plommonen och björnbären. När en ympning lyckas, är det likaså tack vare Vertumnus, vars namn på detta sätt förknippas inte bara med tingens årliga ”återkomst” utan också med vad man kanske skulle kunna kalla ”omfunktioneringen” (*vertere*) av päronträdet, som i fortsättningen ska ge äpplen i frukt. Vertumnus förbindelse med åkerbruk och trädgårdsskötsel återkommer senare (raderna 41–46) och är förstås central för iscensättningen av myten i *Metamorfoser*na. Detta förhållande bör rimligen tolkas så, att den tillhör den traditionella, utomlitterära Vertumnusgestalten, så mycket mer som guden själv framhäver att ”trädgårdarnas rika skörd” är främsta orsaken till hans rykte (raderna 41–42).

De två exegeser av namnet som framlagts får nu – som redan antytts – stryka på foten som alltför begränsade eller rentav felaktiga. Med början i vers 19 ger sig Vertumnus nämligen i kast med vad vi måste betrakta som den viktigaste exegesen av hans egennamn (raderna 19–48). De trettio rader det gäller utgör det centrala partiet i dikten (som totalt består av 64

versrader). De inleds med påståendet att guden kan anta alla gestalter (21): "Ändra mig hur du vill, *in quamcumque voles verte*", lägger han till i vers 22, "skön skall jag ändå förbli"; som vi redan påpekat, avslutas de med ett analogt påstående (i raderna 47–48). Motiveringen till hans namn, säger han, är att han "fast bara en ... antar varje slags skapnad" (*formas unus vertebar in omnis*). Man får här veta, att det är på "fädernas språk" som han erhållit sitt namn, vilket innebär att Vertumnus hos Propertius betraktar sitt namn som *etruskiskt*. Vi ska återkomma till detta längre fram.

Inramat av dessa båda analoga påståenden utgör elegins mittparti ett slags katalog som exemplifierar Vertumnus speciella förvandlingskonst. Principen för denna är enkel: om man förser Vertumnus med ett visst attribut, förvandlas han till den figur som svarar mot det. "Kåpan gör munken", som man säger på franska. "Kläderna gör mannen", säger vi på svenska. Vi kan lägga märke till att Propertius vid flera tillfällen använder verbet *imponere* för att beteckna proceduren.<sup>13</sup> Samtidigt bör vi erinra oss att man på latin säger *vestem vertere* för att "byta kläder". Vertumnus förvandlingar möjliggörs ju inte minst av klädespersedlar:

Klä mig i siden från Kos: du får ingen oäven flicka;  
är jag i togan svept, vem tar mig inte för man?

23

Bland de talrika attribut som räknas upp i raderna 23–46 är fyra av vestimentär natur: sidentyget från Kos, togan, mitran och tunikan. Det textila attributet förändrar gudens identitet och därmed ibland också hans namn: *nomen vertere*, säger man på latin för att "byta namn". På så sätt antar Vertumnus successivt Iacchos, Foibos och Faunus identitet.<sup>14</sup>

Om Vertumnus erhåller ett visst attribut – alltifrån sidentyget från Kos och den romerska togan – förvandlar han sig alltså till motsvarande gestalt. Principen för detta förfaringsätt skulle kunna kallas *förvandling genom metonymi*.

Vi tvekade ett slag mellan synekdoke och metonymi. De här båda termerna används ju normalt för språkliga figurer och skiljer sig ungefär på följande sätt från varandra:<sup>15</sup> (1) synekdoke – en term som ibland är synonym till *pars pro toto* – är användningen av ett ord i en betydelse som normalt bara gäller en del av det betecknade (till exempel "Sällan har så många *krönta huvuden* varit samlade till en och samma harjakt", där de "krönta huvudena" tillhör de kungligheter som betecknas); (2) metonymi är användningen av ett ord för att beteckna något som samma ord står i ett "existentiellt" förhållande till (till exempel "Jag ska inte döma mellan *Genève* och *Rom*", där Genève inte är mer del av kalvinismen än Rom av katolicismen, men där de båda städerna har ett "existentiellt" förhållande

till de båda former av kristendom som de var för sig får beteckna).

På ett rent språkligt plan är kanske skillnaden klar och tydlig. Men om vi använder samma termer för fenomen utanför språket, till exempel när man säger att "kåpan gör munken" som vi gjorde nyss, rör det sig då om synekdoke eller om metonymi? Med andra ord: utgör "kåpan" en del av munken eller ej? Om det verkligen är kåpan som gör en man till munk, är den ju en konstituerande del av munkens identitet och måste väl i så fall betraktas som en *del* av munken? (På franska är paradoxen ännu tydligare, eftersom kåpa heter *froc* och termen för att beröva en kyrkans man hans värdighet är *défroquer: si le moine est "défroqué", il cesse d'être moine.*)

Men låt oss föreställa oss följande scen: för några decennier sedan promenerar en fader en söndagförmiddag med sin lilla dotter på Gare Montparnasse i Paris. Hon har just lärt sig gå. För att hon inte ska falla hela tiden har han satt på henne en sele i vilken han håller henne med fast hand via ett koppel. Det är så man brukade göra i hans skandinaviska ursprungsland. En äldre herre närmar sig indignerad och utbrister: "Ni borde skämmas! Det är ju inte en hund!" Iförd sin sele och fasthållen med ett koppel som hindrar henne från att falla tycks den lilla flickan ha förvandlats till hund i den indignerade betraktarens ögon. Med andra ord "betecknade" kopplet den lilla flickan som hund.

Vi menar att detta är ett fall av metonymi, eftersom selen och kopplet befinner sig i ett "existentiellt" förhållande till hundsläktet. Kopplet är inte en del av hunden som utrustas med det.

Man skulle också kunna nämna Ajas gruvliga svärd, använt mot den boskap som grekerna hade vid Troja.<sup>16</sup> I normala fall använder grekerna svärd mot mänskliga motståndare. När Ajas använder det mot djur, "förmänskligar" han dem därigenom och tror faktiskt i sin besatthet att han har den grekiska armén framför sig. När omvänt en slaktkniv, *makhaira*, används mot mänskliga motståndare vid Thermopyle, innebär gesten att striden övergått i "slaktande", eftersom en *makhaira* "betecknar" fienden som djur.<sup>17</sup>

Men låt oss återvända till Vertumnus. De attribut han förses med tillåter alltså vad vi måste beteckna som *metonymiska* operationer,<sup>18</sup> och varje attribut – siden från Kos, toga, lie, flätad hötapp, vapen, skördearbetarens korg, krans, mitra, plektrum, nät, limspö, metspö, tunika, herdestav, sävkorg – motsvaras av en bestämd figur, inklusive guden själv, som i sin tur "igenkänns" på gurkan, pumpan, kålen och blomman (*me notat*, står det i originalet). Metonymiskt betecknar alla dessa attribut vissa bestämda figurer, och i varje enskilt fall förvandlar de guden till en given figur, liksom kopplet förvandlade den lilla flickan till hund inför den indignerade gamle mannen på Gare Montparnasse.

\*

Innan vi går vidare, vill vi här signalera den svårighet som raderna 35–36 innebär för vår tolkning. Vid en första läsning tycks de nämligen *inte* innehålla något attribut – man skulle kanske ha väntat sig ”tömmar”, som i en Petronius-dikt Ekelöf översatt i *Valfrändskaper* (fr. 41.2) – och de bryter sig därmed ut ur den långa serien. En ordagrann översättning av de aktuella raderna lyder: ”Vertumnus är också bilden av en körsven och av honom som lätt förskjuter sin tyngd från den ena hästen till den andra”.<sup>19</sup>

Om en dikt figurligt kan framställas som ett förspänt ekipage i grekisk-romersk poesi, från Pindaros och framåt,<sup>20</sup> och om versmåttets alternerande mellan den längre hexametern och den kortare pentametern kan symboliseras av den yttre respektive inre hästen som drar vagnen,<sup>21</sup> av vilka den yttre har en *längre* väg att tillryggalägga och den inre *kortare*, innebär detta att de två raderna figurligt kan syfta på elegidiktaren. Om Vertumnus stundom är (*est etiam*) en bild eller staty (*species*) av en körsven, behöver han alltså bara ges allegorisk innebörd för att förvandlas till en bild av en diktare (rad 35), närmare bestämt av en elegidiktare (rad 36). Ingenting ligger i själva verket närmre till hands, eftersom körsvennen redan är en väletablerad figur för diktaren. *Den poetiska figuren* kommer därmed att utgöra det attribut som Vertumnus behöver för att förvandlas till just versifikator eller diktare. ”Ge mig en allegori, och jag ska bli poet”, tycks med andra ord innebörden av de två raderna vara.<sup>22</sup>

Om denna interpretation är riktig, tycks den förutsätta att statyn av Vertumnus av romarna ibland kunde uppfattas som en staty *av en körsven*, kanske rentav som en summarisk variant av den berömda bronsstatyn i Delfi.

\*

Som vi redan påpekat, avslutas ”elegins mittparti” med raderna 47–48. Nu svarar raderna 49–56 på visst sätt mot verserna 1–6, eftersom de för det första innebär en *återkomst till Forum*, där Vertumnus, bördig från Etrurien, betraktar folkvimlet; för det andra har de *kriget* till tema, även om kriget i raderna 51–54 inte är detsamma som i raderna 3–4 (det förra kriget är av yngre datum, det senare av betydligt äldre). Om raderna 1–6 svarar mot raderna 49–56, får detta till följd att vi har att göra med en *ringkomposition* (enligt schemat ABA) och att dikten i kompositionsmässig bemärkelse faktiskt tar slut i och med rad 56:

A<sup>1</sup> Forum romanum, anspelning på kriget mellan romare och etrusker (1–6)

B<sup>1</sup> första exegesen av namnet Vertumnus (7–10)

B<sup>2</sup> andra exegesen (11–18)

B<sup>3</sup> den centrala exegesen (19–48)

A<sup>2</sup> återkomst till Forum, anspelning på kriget mellan romare och sabiner (49–56)

På exakt denna punkt – där dikten alltså ger intrycket att vara slut – låter Propertius sin gudomlighet säga:

Sex verser kvarstår (*sex superant versus*): dig vill jag inte fördröja  
som rusar,  
sent ute, till din process! Strax är jag framme i mål.

Med denna metapoetiska försäkran sätter Vertumnus bryskt punkt för den egentliga dikten: guden konstaterar sakligt att sex verser återstår (det är raderna 59–64 som åsyftas). Han vill inte bli orsak till att den förbiskyndande ska komma försent till sitt värv. Själv passerar han diktens ”mällinje”, dess *ultima creta*.

Ska vi tolka diktens *ultima creta* som ytterligare ett attribut, vars uppgift är att förvandla Vertumnus till idrottsman? Det är inte en orimlig tanke.<sup>23</sup> Men viktigare är att diktens sex avslutande rader betecknas med termen *versus*, ”verser”, bildat av verbet *vertere*, som vi redan stött på flerfaldiga gånger. Denna beteckning drar oundvikligen vår uppmärksamhet till de ”sex verser” som betecknas på detta sätt och som utgör ett slags epilog till dikten. Den väcker rentav en förväntan att dessa sex verser genom en *figura etymologica* ska göra Vertumnus alldeles särskilt aktiv just här. Som man snart konstaterar, har de formen av en självständig inskrift (som vi kursiverat i Björkesons ovan återgivna översättning), av en typ som vi känner igen till exempel från *Den grekiska antologin*:

Stipes acernus eram, properanti falce dolatus,  
ante Numam grata pauper in urbe deus.  
At tibi, Mamurri, formae caelator aenae,  
tellus artifices ne terat Osca manus,  
qui me tam docilis potuisti fundere in usus.  
Unum opus est, operi non datur unus honos.

60

Ett sådant epigram har sin självskrivna plats: nedtill, på sockeln. Och så förstår vi att samma epigram som frammanar bilden av en inskriftsförsedd sockel har en subtil implikation som vi nu borde vara mottagliga för. Om den metonymiska förvandlingens princip är den generella principen för Vertumnus förvandlingar, innebär detta att närvaron av en ”sockel” (raderna 59–64) under den egentliga elegin (raderna 1–56) laddas med innebörd. Det är som om Vertumnus hade sagt: *placera mig på en sockel och jag ska bli*

en bronsstaty. Med andra ord utspelar sig den tidigare så livlige Vertumnus sista förvandling inför vår blick, när vi inser att guden förvandlar sig till den staty som han dittills bara låtsat sig utgöra.<sup>24</sup> Genom en metonymisk operation befinner han sig här efter på *vicus Tuscus*, mittför Sosiernas bokhandel, omnämnd av Horatius i *Epistlarna* (I.20.1–2) liksom i *Ars poetica* (345). Mittför den bokhandel där Propertius bok ska utbjudas till försäljning, som Alain Deremetz riktigt observerat.<sup>25</sup>

Det är i detta perspektiv som vi ska förstå den sista raden i dikten: *unum opus est, operi non datur unus honos*, ”ett är ditt verk, flerfaldigt äras det nu” (eller mera bokstavligt: ”ett är verket; dock skall det bli föremål för en mångfald av hedersbetygelser”). Till skillnad från de elva sköldarna, vilka Mamurius förfärdigade genom att kopiera den unika sköld som föll ned från himlen och landade i famnen på kung Numa,<sup>26</sup> är Vertumnus staty, som Propertius fiktivt tillskriver samme Mamurius, ett original. På visst sätt är kontrasten mycket markerad: å ena sidan elva kopior, å den andra ett original. Men om Mamurius bronsstaty av Vertumnus bara är en dikt, nämligen den elegi vi just läst, betyder detta att den är ett ”litterärt” verk. Ett verk som finns att köpa hos Sosierna? Det är troligen vad Propertius vill att läsaren ska tänka. Och för ett litterärt verk är distinktionen original/kopia inte riktigt relevant. Det skriftliga eller ”litterära” konstverket är unikt, det är ”ett”, även om det cirkulerar i ett stort antal avskrifter. Och de talrika *honores* som ska bli dess lott är uppenbarligen de *läsningar* som det ska bli föremål för, om det är riktigt att *honos* – på samma sätt som grekiskans *timê* – utgör den ”kult” som läsaren ägnar det skrivna ordet när det blir föremål för läsning.<sup>27</sup>

\*

Låt oss stanna upp ett ögonblick för att få distans till vad vi gjort. Hittills har vi så att säga följt elegins egen rörelse i dess tillämpning av ”Vertumnus princip”, den metonymiska förvandlingens princip. Vi har därvid betraktat Propertius text som ett *monument*, underkastat sin egen logik. Vi har däremot inte betraktat den som ett *dokument*: som dokument skulle den till exempel ha kunnat ge oss information om Roms historia, den romerska konstens och den romerska religionens utveckling, rentav om Forum romanums topografi.<sup>28</sup> Men vad skulle det få för konsekvenser om vi nu använde dikten som dokument och lämnade dess eget perspektiv därhän? Fanns det t. ex. verkligen en etruskisk gud med namnet Vertumnus eller *Vortumnus*, som efter erövringen av Volsinii – om vi utgår från raderna 3–4 i dikten – erhöll sin egen kult i Rom? Rör det sig inte i stället om en uppfinning av Propertius, som installerar sin för ändamålet fabricerade

gudomlighet mittför Sosiernas bokhandel på Forum?

På sitt sätt ställer de sex slutraderna oss inför ett analogt problem: transkriberar Propertius verkligen en inskrift som romarna kunde läsa på sockeln till en bronsstaty av guden Vertumnus, utförd av Mamurius Veturius och placerad på en viss plats mitt i Rom? Vi har sett på vilket vis dessa sex rader förvandlar dikten själv till staty, men vi måste nu fråga oss i vilken mån de talar om en reellt existerande staty på Forum.

Låt oss först se vad vi vet om (1) *guden själv*.

Vad hans ursprung beträffar, är de romerska hävdatecknarna av olika uppfattning. Enligt vissa kommer han från Etrurien; det är i all synnerhet Varros mening. När Varro berättar hur etruskerna hjälpte Romulus mot sabinernas kung Tatius, påstår han följande: "Det är med syftning på dessa som *vicus Tuscus*, Etruskergatan, fått sitt namn, och Vortumnus staty har placerats där, eftersom denne är Etruriens största gudomlighet."<sup>29</sup> Med andra ord skulle Vertumnus ankomst till Rom gå ända tillbaka till Roms äldsta tid och inte, som hos Propertius, bara till 264 f.Kr. efter slaget vid Volsinii. Några paragrafer efter det citerade stycket tillskriver samme Varro emellertid guden *sabinsket* ursprung.<sup>30</sup> Det finns emellertid en serie vittnesbörd som ger stöd åt Propertius uppfattning och som gör gällande att guden erhållit ett tempel i Rom efter erövringen av Volsinii. De så kallade *Fasti* bekräftar existensen av ett tempel ägnat en gud med namnet Vortumnus:

Fasti, 13 augusti:

Antiat. mai.: Dianae Vortu. | Fort. Equ. Herc. Vict. etc.

Vall.: Dianae in Aventino et Vortumno | in Loreto maiore

Allif.: F. Iovi. Diana[e] | Vortumno in Aventino Her[culi] | Invicto  
etc.

Amit.: Fer. Iovi | Dianae Vortumno in Aventino Castori Polluci etc.

Å andra sidan fanns det i Vertumnus-templet enligt Festus en målning som föreställde Marcus Fulvius Flaccus triumf: "En framställning i bild av denna händelse finns i Vertumnus och Consus tempel: i det förstnämnda är Marcus Fulvius Flaccus avbildad under sin triumf; i det andra Lucius Papirius Cursor."<sup>31</sup> I de triumfala *Fasti* noteras just Marcus Fulvius Flaccus triumf "över invånarna i Volsinii", *de Vulsiniensibus*. Som Adam Ziolkowski konstaterar,<sup>32</sup> bekräftar denna uppgift tolkningen av en inskrift som hittats i S. Omobono-helgedomen på Forum olitorium: "Gåva från konsuln Marcus Fulvius, efter erövringen av Volsinii."<sup>33</sup> Detta tempel befinner sig på Aventinen, nära *armilustrum* och Juno Reginas tempel.

Det kan alltså inte bli tal om att *förneka* att det i Rom åtminstone från 264 f.v.t. fanns en gud med namnet Vortumnus eller Vertumnus som åtnjöt offentlig kult. Det existerar för övrigt votivinskrifter ägnade Vertumnus – i



Rom och på resten av den italiska halvön liksom i provinserna –, vilka visar att det inte rör sig om en uppfinning av en hävdatecknare eller poet.

Denna gudomlighet kan mycket väl vara av etruskiskt ursprung. De som hävdar detta hänvisar till den gamla mötesplatsen för de De tolv etruskiska folkens förbund som låg på Volsiniis territorium. Platsen hette *Fanum Voltumnae*. Vad det etruskiska ursprunget till guden *Voltumna* än har varit, kan man lugnt betrakta denne som en stor etruskisk gudomlighet, i all synnerhet i staden Volsinii. Det är hans namn som romarna måste ha modifierat till *Vortumnus* och *Vertumnus* – varvid de satte igång den exegetiska eller ”myto-logiska” maskin som vi redan är förtrogna med.<sup>34</sup> Och det är gudens framträdande plats i Etrurien som förklarar varför Varro betecknar honom som *princeps Etruriae*, ”den störste guden i Etrurien”.

Om vi fattar den bokstavligt, är hela traditionen om *Vertumnus* anknytning till Roms äldsta historia att betrakta som en produkt av hävdatecknares spekulationer. Givetvis kan man tänka sig att *Vertumnus* sedan mycket länge haft en plats i Rom och att erövringen av Volsinii bara lät honom få en mera framträdande roll. Men det finns anledning att vara på sin vakt mot detta slags analyser. Vi måste minnas att den tradition som låter *Vertumnus* vara jämngammal med *Romulus* samtidigt omnämner etruskerna och därför måste syfta på den historiske *Vertumnus*. Uppgiften om *Vertumnus sabinska* ursprung är bara en variant av den första: eftersom guden är förbunden med romarnas krig mot sabinerna och eftersom han i Rom uppfattas som en invandrad gud, förknippas han med två olika krigförande främlingar: å ena sidan med *Lucumo*, på *Romulus* sida; å den andra med *Tatius*, bland *Romulus* motståndare. Om man ska ta ställning till alla dessa uppgifters historiska värde, blir slutsatsen att erövringen av Volsinii och införandet strax därefter av en gud med namnet *Vortumnus* i Rom sannolikt är upphovet till *Vertumnus* romerska ”karriär”. Man kan i alla händelser inte hävda att existensen av hans staty vid *vicus Tuscus* ensam skulle vara upphovet till den.

Så långt om ”guden själv”. Punkt nummer två gäller just existensen av (2) *gudens staty*, uppställd i hörnet som bildas av *vicus Tuscus* och Forums huvudstråk, mellan *Castors* och *Pollux* tempel och den nuvarande basilika *Julia*, om man kan uttrycka saken så.

Denna staty är äldre än *Propertius* dikt. Redan *Cicero* anspelar på den: ”Finns det någon enda som kommit från *Vertumnus* staty till *Circus Maximus* ...?”<sup>35</sup> Som vi redan kunnat konstatera, kände *Varro* likaledes till den: ”Det är med syftning på dessa som *vicus Tuscus*, *Etruskergatan*, fått sitt namn, och *Vortumnus* staty har placerats där.”<sup>36</sup> Till och med en sockel från *Diocletianus* epok förefaller syfta på vår staty: ”*Vortumnus*. *Diocletianus* och *Maximianus* epok.”<sup>37</sup>

Punkt nummer två är alltså säkerställd. Det fanns i hörnet som bildas av *vicus Tuscus* och Forum romanums huvudstråk en staty som romarna utan diskussion identifierade som Vertumnus. Detta faktum gör det omöjligt för oss att betrakta Vertumnus-statyn som en uteslutande poetisk skapelse. Men om statyn hade en reell existens, innebär inte detta att vi vet huruvida den motsvarade textkällornas uppgifter eller att vi kan betrakta den som ett verk av den arkaiske bronsgjutaren Mamurius Veturius. Man måste rentav fråga sig vad för slags föremål det egentligen rörde sig om. Om vi tar Propertius på orden rörde det sig till att börja med om en trästaty som långt före hans epok ersatts av en bronsstaty. Rör det sig om en bronsstaty ur det legendariska krigsbytet från Volsinii? Det är inte omöjligt. Men hur såg denna staty då ut? Det är svårt att säga, även om vi vet att *Veltuna*, som kan identifieras med *Voltumna* och därmed också med Vertumnus, framställdes som en naken yngling på etruskiska bronsspeglar. Det senare innebär nämligen inte automatiskt att det var så man tänkte sig honom i Rom.

I själva verket vet vi inte hur Vertumnus-statyn såg ut, och det är omöjligt att göra sig en klar uppfattning av den med ledning av vad vi får veta hos hävdatecknare och poeter.<sup>38</sup> Man kan naturligtvis fråga sig om det inte var just därför att statyn saknade tydliga attribut (eller rentav inte hade några attribut överhuvudtaget) som man kunde ägna sig åt det slags exegetiska lekar som vi finner hos Propertius. Det kan ha rört sig om en staty vilken – helst som tagits för etruskisk därför att den råkade befinna sig vid *vicus Tuscus*. Det kan likaledes ha rört sig om en staty av egendomligt utseende, som åtnjöt en kult utan att den därför ägde några tydliga attribut – med påföljd att romarna tilldelade den en ”öppen” eller mångtydig funktion, som därefter blivit dess karakteristikum par excellence.

\*

Vi kan alltså inte hävda, att Vertumnus-myten skulle vara begränsad till Propertius elegi (och dess vidareutveckling hos Ovidius). Vertumnus har haft en historia både före och efter de poeter som skildrat honom. Men om det nu fanns en Vertumnus-staty på den plats som Propertius anger, skulle vi därför inte hävda att dikten vi läst utgör en *beskrivning* av den. Med undantag av de sex avslutande raderna är dikten snarare ett försök att precisera gudomens historia och handlingsmodus, ett försök som skulle kunna passa till vilken Vertumnus-staty som helst. Vad de mer specifika ”sex verserna” beträffar, är de uppenbarligen inte kopierade från den verkliga statyn. De är författade av Propertius själv;<sup>39</sup> och som redan påpekats erinrar de snarast om ett slags fiktiva inskrifter som vi känner till från Den grekiska antologin. Vi behöver följaktligen inte fråga oss om den ”bronsstaty” den frammanar

var ett verk av kung Numas bronsgjutare Mamurius Veturius eller ej.

Däremot vill vi hävda att dikten på sig själv och ytterst konkret tillämpar den metonymiska förvandlingens princip för att göra det möjligt för Vertumnus att förvandla sig till staty, vilket är den enda sak som statyn vid *vicus Tuscus* inte kan förvandla sig till. *Av den enkla anledningen att den redan är en staty*. Detta betyder att statyn som iscensatts av Propertius undgår varje beskyllning för att "inte likna" den verkliga statyn. Den befinner sig helt enkelt på ett annat plan än den realistiska avbildningens. Omvänt har Propertius haft ett utomordentligt begränsat antal lösningar till sitt förfogande, när han ska tillämpa Vertumnus princip i sin dikt, och det är sannolikt så, att den lösning som han *de facto* gett på problemet är den enda som existerar.

Vilka möjligheter har nämligen poeten att med hjälp av diktens huvudperson tillämpa den metonymiska förvandlingens princip? Vilket attribut skulle han kunna ge Vertumnus för att få till stånd en förvandling? Det räcker ju inte att säga "koiskt siden" eller "toga". För att lyckas har den metonymiska operationen behov av ett *verkligt* stycke "koiskt siden" eller en *verklig* "toga", och det är mer än poeten kan ge honom i sin dikt, som uteslutande är förfärdigad av ord. Det faktum att man uttalar orden "koiskt siden" står i samma förhållande till förvandlingen-till-lättfärdig-flicka som ett matrecept till den färdiga rätten. Förvandlingen-till-lättfärdig-flicka kan helt enkelt inte äga rum i dikten. Däremot *har* Propertius utrustat guden med ett verkligt attribut, ett enda, om vilket vi kan säga att det *finns i dikten* och inte bara frammanas med språkets medel. Det rör sig varken om "koiskt siden", "toga", "lie" eller "vapen" ... Det rör sig om ett av de ytterst få attribut som poeten kan producera *utan att lämna språket*, det vill säga: den inskrift som avslutar dikten och som, placerad under de första 56 radernas "fysiska gestalt" – eller om man så vill "på sockeln" – metonymiskt förverkligar diktens förvandling till staty.

Med andra ord utgöres detta attribut av inskriften i dess bokstavliga materialitet.

## NOTER

- 1 Se i första hand vår bok *Le Métier de Zeus. Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain* (Paris 1994); reviderad nyutgåva 2003; engelsk övers. *The Craft of Zeus. Myths of Weaving and Fabric* (Cambridge, Mass., 1996).
- 2 Text tillkommen i förlängningen av vår artikel om *Karthagos* mytiska grundläggning: "Byrsa. La ruse d'Élissa et la fondation de Carthage", *Annales E.S.C.* 40, 1985, ss. 328–342, i synnerhet s. 333 med not 32.
- 3 Ett exempel får visa vad vi menar: När Orfeus kringkastade *melê*, "lemmar", samlas in av Sånggudinnorna, aktiveras oundvikligen den alternativa betydelsen i ordet *melê*, nämligen "sänger": denna sekvens av Orfeus-myten är helt enkelt konstruerad med utgångspunkt från ett lexikalt faktum, även om berättelsen vill vända på förhållandet. Det finns emellertid ingen anledning att tänka sig att den som först berättade denna sekvens endast i efterhand upptäckte tvetydigheten i ordet *melê*. För berättelsen hänvisas till *Orphicorum fragmenta*, 113 Kern.
- 4 Analys publicerad på svenska: "Kérambos-myten", *Res Publica* 34, 1996, ss. 11–25; jfr "Syloson's Cloak and Other Greek Myths", *Myth and Symbol I. Symbolic phenomena in ancient Greek culture. Papers from the first international symposium on symbolism at the University of Tromsø, June 4–7, 1998*, utg. Synnøve des Bouvrie (Bergen, 2002), sid. 275–86; förhandspublicerad i *Res Publica* 51, 2001, ss. 80–94.
- 5 "Le mythe d'Ajax. Entre *aiêtos* et *AIAI*", *Europe* 82, nr 904–905, aug.–sept. 2004 (Mythe et mythologie dans l'antiquité gréco-romaine), ss. 154–173.
- 6 Alain Deremetz, *Le Miroir des Muses. Poétiques de la réflexivité à Rome* (Lille, 1995), ss. 315–49.
- 7 *Metamorfoserna*, XIV.641–764.
- 8 Under läsåret 1990–91 ägnade vi oss under våra gemensamma seminarier åt just *Quaestiones romanae*: se *Annuaire de l'École Pratique des Hautes Etudes, Ve Section*, vol. 99 (1990–1991), s. 276.
- 9 Vi har noterat tre fall där Plutarchos hierarkiserar svaren på en viss fråga: nr 19, 101 och 103.
- 10 Man kan betrakta *versus* i rad 57 som en fjärde explicit exeges, genom vilken Vertumnus förknippas med den poetiska versifikation. Se nedan, s. 12.
- 11 *Metamorfoserna*, XIV.661–764.
- 12 Med Hermann Useners terminologi skulle Vertumnus här praktiskt taget vara en *Augenblicksgott*, alltså en *ad hoc*-gudomlighet, som först senare fått status av *Sondergott*: se hans *Götternamen*, Frankfurt 3 1948 (1896); i sin *Sprache und Mythos* (New Haven, 1953) ger Ernst Cassirer en behändig sammanfattning av Useners teori.
- 13 Vers 28, 29, 33, 46; Ovidius använder det enkla *ponere*.
- 14 Omvänt kan man notera att Propertius i vers 54 väljer uttrycket *terga dare* för att säga "(ärelöst) fly"; det hade varit lätt för honom att använda det likbetydande uttrycket *terga vertere*, men det hade fått till följd att *Vertumnus* förknippats med "den ärelösa flykten", och det var självfallet inte meningen. Ovidius försöker eliminera en annan genant association – nämligen den ombytthet som verbet *vertere* tycks inbegripa – genom att insistera på Vertumnus *trofasthet* i kärlek: *Metamorfoserna*, XIV.681–83. Av snarlik anledning undviker Sofokles ordet *aitios*, "skyldig", i sin tragedi *Ajas*, vars mål är att framställa en "oskyldig" Ajas (se J. Svenbro, «Un suicide théologiquement correct. Sur l'*Ajas* de Sophocle», *Études Littéraires* (Québec), 32,3–33,1 (Automne 2000–Hiver 2001), 2002, ss. 113–27).
- 15 Vi har i all enkelhet konsulterat O. Ducrot et T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (Paris, 1972).

PLACERA MIG PÅ EN SOCKEL OCH JAG SKA BLI EN BRONSSTATY

- 16 Sofokles, *Ajas*, 231.
- 17 Herodotos VII.225. Jfr G. Roux, "Meurtre dans un sanctuaire sur l'amphore de Panaguristé", *Antike Kunst* 7, 1964, s. 35.
- 18 I det avseendet är Vertumnus en exceptionell figur i Ovidius *Metamorfoser*, där den typiska förvandlingen i stället är metaforisk. Om t.ex. Anaxarete har ett hårt sinnelag (och "har ett hjärta av sten"), blir hennes förvandling till sten metaforisk (till skillnad från Vertumnus metamorfoser är den dessutom *definitiv*): Ovidius, *Metamorfoserna*, XIV.698-764.
- 19 *est etiam aurigae species Vertumnus et eius, | traicit alterno qui leue pondus equo.*
- 20 Se J. Svenbro, *Myrstigar* (Stockholm, 1999), ss. 90-93.
- 21 Rad 36: *alterno ... equo*; jfr Ovidius, *Heroid-breven*, 15.5-6 *alterna ... carmina* om just elegiskt distikon.
- 22 Att vi i de två aktuella radernas omedelbara grannskap finner *nätet*, *limspöet* och *metspöet*, samtliga belagda som figurer för poesiskrivande, är ett indirekt stöd för vår tolkning; se *Myrstigar*, ss. 59-60, 63-64; *Fjärrlära* (Stockholm, 2002), s. 116. Att verbet *traicit* för tanken till *traiectio*, som är en retorisk term analog till *translatio*, "metafor", bör också noteras.
- 23 Om man ibland i Vertumnus såg en körsven (raderna 35-36; se ovan s. 11), skulle detta förhållande kunna förtydliga innebörden av "mållinjen" som diktaren passerar.
- 24 Här erinrar man sig det sätt varpå Hermes "passerar" i *Den homeriska hymnen till Hermes*: se Laurence Kahn, *Hermès passe, ou les ambiguïtés de la communication*, Paris 1978, sid. 170: "Själva passagen äger rum på språklig nivå (*l'opération du passage se réalise dans le verbe*)."
- 25 Deremetz, *Le Miroir des Muses*, s. 348.  
När vår text presenterades vid Anders Cullheds seminarium (Stockholms Universitet, 19 mars 2004), påpekade Ulf Olsson att Propertius bok därmed uppträder på *varumarknaden*. Faktum är att den antike Horatius-kommentatorn Porfyriion skriver (till det citerade stället i *Epistlarna*): "Vertumnus är guden som härskar över omvandlingen [eller utbytet] av tingen, med andra ord deras köp och försäljning; han hade sin helgedom på *vicus Turarius* [= *vicus Tuscus*], *Vertumnus deus est praeses vertendarum rerum, hoc est emendarum ac vendendarum, qui in vico turario sacellum habuit.*" Man hade unnat Karl Marx att få ögonen på denna definition av Vertumnus verksamhetsfält, inte minst med tanke på följande passus i *Zur Kritik der politischen Ökonomie* (1859): "Tauschwert erscheint zunächst als *quantitatives Verhältnis*, worin Gebrauchswerte gegeneinander austauschbar sind. In solchem Verhältnis bilden sie dieselbe Tauschgröße. So mögen 1 Band Properz und 8 Unzen Schnupftabak derselbe Tauschwert sein, trotz der disparaten Gebrauchswerte von Tabak und Elegie."
- 26 Plutarchos, *Numa*, 13.
- 27 Jfr *Myrstigar*, s. 49 och s. 73.
- 28 För distinktionen *monument/dokument* hänvisar vi till Michel Foucault, *Archéologie du savoir* (Paris, 1969), s. 182.
- 29 Varro, *De lingua Latina*, 5.46.3 (= Servius, *Kommentar till Vergilius Eneid*, 5.560): *ab eis dictus vicus Tuscus, et ideo ibi Vertumnus stare, quod is deus Etruriae princeps.*
- 30 Varro, *De lingua Latina*, 5.74.3.
- 31 Festus, sid. 228 Lindsay: *eius rei argumentum est ... pictum in aede Vertumni et Consi, quarum in altera M. Fulvius Flaccus, in altera L. Papirius Cursor triumphantes ita picti sunt.*
- 32 Adam Ziolkowski, *The Temples of Mid-Republican Rome and their Historical and Topographical Context* (Rom, 1992), ss. 183f.

- 33 *M. Folv[io(s) Q.f. cos]ol d(ono) [eller d(edet)] Volsi[nio] cap[ito].*
- 34 När gudens namn väl latiniserats till *Vertumnus*, kan dess semantiska möjligheter utforskas på latinets villkor, liksom t.ex. \**Bosra* grekiserat till *Byrsa* utlöser en exegetisk aktivitet som utmynnar i berättelsen om Karthagos grundläggning: se Scheid & Svenbro, "Byrsa. La ruse d'Élissa et la fondation de Carthage" (ovan not 2), s. 332 med not 17.
- 35 *Andra processen mot Verres*, 1.154: *quis a signo Vortumni in Circum maximum venit ...?*
- 36 Varro, *De lingua Latina*, 5.46.3. Citerad ovan, not 29.
- 37 *Inscriptiones Latinae Selectae*, 3588 (Rom, nära Castors och Pollux' tempel): *Vortumnus | temporibus | Diocletiani et | Maximiani.*
- 38 Jfr dock ovan, s. 11.
- 39 Jfr den subliminala signaturen i verserna 56 och 58: SEX superanT versUS... PROPERantTI falce dolatUS.

## ”att blifva liksom ett djur”

Av Jakob Staberg

Problemet är inte huruvida man är fri eller ej, utan att finna en utväg, eller en ingång, eller något vid sidan, en korridor, något i närheten etc.

*Gilles Deleuze & Felix Guattari*

Två gåtfulla systrar instängda i en avlägsen slottsvinge, deras ansikten liknar polerade prydnadsföremål; nobla män störtar sig själva i fördärv, en sporrar sin häst i vansinnesritt. Alla förförda av det nya tidevarvets lidande siren. Undandragna blickar, maskförsedda ansikten – överallt ett maskineri verksamt.

*Drottningens juvelsmycke. Romaunt i Tolf Böcker* utgavs som band IV i C. J. L. Almqvists *Törnrosens bok* 1834. Ett aldrig återfunnet arbete med titeln ”Amandas skärp” antas som utgångspunkt för berättelsen som ska ha föredragits i Malla Silfverstolpes salong oktober samma år. Denna läsning ska enligt memoarerna ha framkallat värdinnans och hennes gästers både ”nöje och ljufva tårar”.<sup>1</sup> Förlupna dokument och retuscherade minnesanteckningar låter oss emellertid sväva i osäkerhet härom. Säkert är däremot att romanen består av ”ett litet paket inveckladt i Ostindiskt smidigt halm-papper” innehållande ”autentika handlingar, antecknade samtal och bref”. Dokument en viss Richard Furumo ”afskrifvit” att muntligen återge inför Hugo Löwenstjerna och dennes församlade släkt vars ”eftertanke och lifliga föreställningskraft” ska ha förmått animera dessa till ett sammanhängande ”helt” (s. 9).

Källorna till framställningen består av uppgifter vilka berättaren inhämtat på ett slott i trakten kring Ribbingsholm. Dessa källor har delgivits ”dels muntligen, dels på papper, såsom Bref, Rättegångshandlingar, Uppträden och Samtal, ögonblickligt nedtecknade” (s. 123). Som konsekvens ter sig framställningen nu fragmentarisk. Den rymmer luckor, skiftar i perspektiv, den tycks obehindrat gå från en form till annan, nämligen ”ur Epik in i Dramatik, och så åter tillbaka igen” (s. 123).<sup>2</sup> Allt samverkande till den känsla av öppenhet som så väl lämpar sig att sätta åhörarens inbillningsförmåga i

arbete. Därmed alstras den speciella "elektricitet" (s. 25) som låter gnistor spraka och känslor storma.

Äventyrets första del utmäts helt och begränsas av "den eviga brefskrifningen" (s. 21). Den väcker karaktärernas förargelse och leda, men till sist är det ju den som tillåter dem att utveckla sina oändliga intriger och känsloregister. Precis som vid läsningen av någon "äldrig Roman" (s. 22) är det ju "postpappersformat" (s. 14), tillgången på "pennor och pennformerare", som gör dem talande. Chiffonierer att skriva "hieroglyfiska" (s. 22) nedteckningar vid får kompensera för faktum att det inte finns några "krystalliniska varelser" (s. 25). Dokumenten visar i stället att var och en faktiskt inte känner "andras och sin egen karakters-grund" (s. 26), varför inte heller "verklig likhet och personlig sympati" mellan människor någonsin blir åtkomlig. Brevet däremot tillåter läsaren att "såsom i en lefvande Trollspegel" se de "mångfärgade taflorna" av ett inre liv passera "Revüe", grundad i inbillningens förmåga att låta mångfacetterade gestalter framträda.<sup>3</sup>

På så sätt bildar dessa utsagor en hel ekonomi och berättaren verkar som dess arkivarie i sitt arbete att samla och sammanställa dessa strödda dokument. Uppgiften består i att "dechifrera dem, som voro allravärst skrifna" (s. 291), för att sedan komplettera uppgifter och utsagor med bibliotekets tryckta framställningar. Någonting undkommer emellertid ständigt hans ansträngningar efter klarhet och upplysningar, något som "alltid står i mörker" (s. 292). Så är det också till slut detta som driver honom att genomsöka alla de "enskildes och statens arkiver". Viljan att skingra detta mörker får honom att ägna såväl en enskild "ful och illa skrifven lapp" (s. 292) som sammanhängande tryckta framställningar i historia den mest enträgna uppmärksamhet. Kort sagt konstitueras här "ett fält av innebörder att tolka".<sup>4</sup>

Detta fält bebos av en viss teknologi, en teknologi som bestämmer dess funktioner, metoder och till sist även de makteffekter som genomkorsar det.<sup>5</sup> En bestämd läs- och skrivpraktik, en vilja att veta. Då romanen aktiverar dessa liksom den sätter i spel själva spelet kring sanningssägandet genom att resa tabut: "träng ej in i denna hemlighet" (s. 196), formar den en diskurs över diskursen.<sup>6</sup> Vad som väcks är föreställningen om en livsavgörande hemlighet, misstanken om en oroande innebörd som undgår oss alla. I den mån som "det stycke natt som var och en bär inom sig" också kan knytas till en njutningens ekonomi, formar romanen därmed en del i en specifik *diskursernas historia*.<sup>7</sup> Det betyder att den beskriver en bestämd procedur samtidigt som den är en del av den. Här framträder den apparat som under 1700-talet och följande sekel ständigt kommer att förmera sitt verkningsområde, i form av vad Foucault kallade det västerländska samhällets "fortlöpande register över sina njutningar". Det handlar om en apparat ägnad



att producera utsagor enligt en specifik formel: att könet säger sanningen om oss, men att endast vi kan dechiffrera dess sanning om sig själv.<sup>8</sup>

Det är mot denna hemlighet Richard Furumo riktar den lyssnande kretsens hela uppmärksamhet. Det är denna sanning berättelsens vilja att veta omfattar. I det gula kabinettet i slottsherrens för "inträdande nya tidehvarf"<sup>9</sup> reformerade hus, återger den "demoniske" Furumo en minnesbild. Genom den suggereras en hemlighet fram kring vilken berättelsen i vad som följer kommer att spinna sina trådar.

Furumo har, visar det sig, en gång blivit förevisad två "feelika" systrar vilka, vårdade av släktingar, för ett avskilt liv på ett otillgängligt beläget slott.<sup>10</sup> I en avskild våning tycks de där röra sig i en "okänd aflägsenhet" (s. 7), iakttaga genom en vit genomsiktig florsgardin vars "veck" tillåter betraktaren att förbli dold för deras blickar. Deras yttre ter sig drömligt, inte heller verkar deras smala, spensliga kroppar längre mänskliga: blekheten på deras kinder får berättaren att likna dem vid "förmaksprydnader" (s. 8). Han fortsätter:

Deras sjukdom – *sinnestörning* – omvexlade, så att den ena periodvis var frisk. Hon vårdade och ledde då den andra med omsorgsfullaste ömhet och verkligt förstånd; hon gjorde det ända tills hennes egen ordning kom. Men säkert var, att alltid den andra systemtillsammans uppklämades, och tog vården om sin olyckliga följeslagerska, i samma stund som denna dukade under för sina egna inre minnen (s. 8).

Omväxlande är således den ena skötande och vårdande medan den andra är utelämnad åt sig själv och sina affekter. När den ena visar prov på "omsorg och innerlighet", rasar hennes medsystem i våldsamma utbrott riktade mot "sin egen ömma vårdarinna" (s. 8) och tvärtom. Detta tillstånd har upplöst deras individualiteter och de bildar i stället en "mekanisk inrättning, ja ett pumpverk" (s. 211). De bildar en maskin, men det är en maskin som ingenting producerar. Det är dessa bägge olyckligas historia Richard Furumo ämnar berätta, men framförallt kommer det att handla om den makt som slagit och format dem. Det är således detta hemligheten rör vid: makten som format dem till denna egendomliga sammansättning. Vad är det nämligen som gripit tag om dem och som bundit dem samman likt "djur i ett menageri", fångade i "grofva kedjor" (s. 230)? Vad är det för händelser som här döljer sig och hur ska vi förstå beskaffenheten av deras tillstånd? Så ser de frågor ut berättaren låter sina åhörare upplevelser färgas av.

Likt Nietzsches genealog förutsätter sig sedan denne berättare dessutom att undvika allt "hypotesmakeri i *det blå*" för att i stället stödja sig på de *gråa* urkunderna. Liksom den förre söker han nämligen ägna sig åt det "som klart går att fastställa"; han vill göra den "svårtydda hieroglyfskrift"

historien erbjuder läsbar.<sup>11</sup> Men i Furumos "ribbingholmska papper" finns emellertid luckor och osannolikheter denne ideligen måste ursäkta sina åhörare för. Någoting "blåmörkt i hjertat" gör sig ständigt påmint (s. 14). Han kan därför till sist inte annat än att lita till lyssnarnas "föreställningskraft" (s. 9); de skildrade scenerna befinner sig inte stå på någon annan grund än "Poesiens" (s. 292). Läsningen uppmanar med andra ord till en sammanblandning: dess fantasmatiske effekter kommer att tas för dess källa och ursprung.

\*

Låt oss ett ögonblick träda ut ur den tolkningens spiral texten lockat till, och i stället placera dess element bland de procedurer vilka lyft fram sexualiteten som vår dunkla sanning. I förvandlingen av den urgamla bekännelseprocessen som äger rum med etablerandet av 1700-talets borgerliga eller kapitalistiska kultur blev könet det oroande område vars sanning vi avkräver. Men dess sanning är blind för sig själv hos den som talar och kräver därför en avlyssnare, bekännelsen måste kompletteras med en tolkning. Det är inte längre fråga om biktfaderns förlåtelse eller dom utan om en hermeneutisk funktion, den lyssnande blir nu "sanningens herre".<sup>12</sup>

Som diskurs över diskursen registrerar *Drottningens juvelsmycke* diskontinuiteten mellan två kulturella formationer. 1700-talets upptagenhet vid det artificiella, vid masken och förklädnaden, placerar in dess kusliga automater och maskiner i den specifika ordning vi skulle kunna kalla en maskeradens eller travestins kultur. Masken och förställningen kommer också inledningsvis att ge berättelsen dess oroande form, låta den leka med en redan förlorad epoks klichéer och attityder. Men mer än så låter den ana hur den nya vetenskapen om subjektet allt mer kommer att kretsa kring frågan om könet.

1700-talets urbana kultur har beskrivits som en värld av maskerad, självalienation och fantasmagorier.<sup>13</sup> I denna värld av förklädnad och förvandling, som innebor dess fiktioner och praktiker, undersöker kulturen sin artificiella natur. Samtidigt visar också denna besatthet vid förklädnad en specifik upptagenhet vid sexualiteten, som inbegripen och förstådd genom detta spel med masker, kan laddas med en subversiv karaktär. Genom pornografin, familjeromanen och den moraliska satiren hemsöker således transvestiten tidens fantasier.<sup>14</sup>

Därför blir maskeraden, vilket Terry Castle argumenterat för i en studie, en *representativ institution*. Här belyses, menar hon, tidens nya erotiska självmedvetande. I dess skiftande masker och förklädnader, i dess spel mellan dolt och blottlagt, i dess flyktiga och osäkra identiteter, skapas en

laterna magica som belyser de nya sexualiteterna. Det är också här, menar hon, som ett modernt "polymorft" subjekt skapas. Offentliga maskerader kunde således uppfinna på nytt, under en impressario som John James Heidegger, äldre tiders marknader och festiviteter, processioner och riter, i en ny begynnande borgerlig ordning. Själva kostymen gav i sig den implicita moraliska skandal som ledsagade bytet av kläder. Utklädseln tog del av en begärsekonomi där utbytet av kostym gavs en fetischistisk laddning varför skandalen var en lika stor som omedelbar succé.

Om det så var vid teatrar, bordeller, offentliga parker, eller på själva maskeraden, erbjöd denna kollektiva metamorfos en flykt från ett själv väl definierat genom släktallianser och klassordningar. Men detta löfte om "befrielse" visar sig redan från början intrasslat i en maktens teknologi, som i dessa nya "sexualitetsmönster" i själva verket finner sina mest långtgående effekter och verkningar. Det är nämligen såsom del i maktteknologier dessa mönster konstitueras som de nya sensuella och etiska domäner vilka här görs tillgängliga.

Det är som exponenter och bärare av denna kultur de bägge systrarna Amanda och Adolfine kommer att framträda, *adelsfröknarna*, vars öde berättelsen spårar genom dess fragmentariska och brokiga urkunder. De till synes lättsamma förvecklingar de försätts i framträder också i ljuset av den oroande hemligheten, den maskin de förvandlats till. Men som det rör sig om en maskin kopplad till en andra maskiner finner vi i bollhus och teatrar, spektakelsal och lusthus, andra apparater och mekanismer.

Amanda, du måste öfvervinna din afsmak, du måste komma med på maskraden. Kungens stora hus vid Norrmalmstorg är alldeles obeskrifligt invärtes; jag har sett machineri derinne, så att jag stigit baklänges, och jag är likväl ej så ovan att se på förunderliga tillställningar. (s. 24)

Maskeradbalen vid Stockholms Operasalong, med dess "teatraliska representationer", förtrollande utsikter, kulisser och dekorer, ger således kropp åt de förvandlingar, erotiska så väl som politiska, vilka intrigen producerar. Här rullar dansmusik i "osynliga vågor" över "dekorations skimmer" (s. 57), liksom fantasmatiska uppenbarelser slår an gnistor, vilka för de närvarandes maskerade blickar ter sig som "guldstrimmor" (s. 60). Som alla redan vet är detta platsen för ett kungamord, men även ett förkommet juvelsmycke.

Skärpet som passerar genom de fyra adelsungdomarnas krets, där det byter ägare, misstas, leder till fördärv, blir liksom detta smycke laddat med ett mångtydigt värde. Det tillskrivs kärlekens och trohetens symboliska kraft, men blir även en förmedlande instans i de oberäkneliga och misstagna

utbyten som sker mellan dem. Amanda, vars "sätt är rätt fram" (s. 32), ger sitt skärp åt sin kapten som, åkallande riddarromanen, bär det "såsom ett escharpe för värjan" (s. 15). Men ett lånat flor kommer för en otillbörlig betraktares "brinnande inbildning" alstra en misskänning, närd av "den otydlighet, den halfklarhet" som är begärets hemort. Denne betraktare misstar nämligen det kinesiska floret som tecken för dess ägares, Adolfines, närvaro.

Men om Amandas "hjerter är lagdt i ljus dager", söker hennes syster förmera misstagets och utbytets spel. I vetskap om att "den flicka som tillstått sin känsla är förlorad" (s. 14), söker Adolfine hela tiden inta nya förklädnader. Ett spel mellan likhet och skillnad uppstår när deras kostymer låter deras identiteter förväxlas, bilden sätts ur balans och det rätta benämmandet ständigt omintetgörs. Medvetet fångslar hon de bägge männens fantasi och begär i detta misskänningens grepp.

Svartsjukan som därmed väcks, ämnet för Furumos redogörelse för förvecklingarna, kommer att leda till en i sista stund avvärjd duell. När de fyra sedan sammanstrålar på den av Adolfine länge emotsedda maskeradbalen finns endast förklädnad och meningsupplösning. Att maskeradens skandal ligger i kvinnans möjlighet att där spela ut sitt kön för att undfly lagen och ordet, bekräftas av det ödesdigra skottet. Det symboliska fadermordet iscensätts också i form av en "svindel" (s. 71), en vindlande rörelse i sceneriets "otaliga labrynter" (s. 77), där Adolfine tar sin tillflykt i en "verld af fiktioner" (s. 76). Till varje pris vill hon nämligen undvika att få sitt namn inskrivet i polismaktens "rysliga register" (s. 77). Hon flyr in i den mångfald av möjliga former och maskiner som öppnas i de förvirrande rummen och gångarna operahuset rymmer. Där kommer hon också att speglas i någon som inte har ett namn; någon som inte heller känner lagen varför juvel-smycket ett ögonblick kan vara denne till låns.

Det är dessa olösliga konflikter och förskjutningar som ger fetischens dess kraft och oemotståndliga lockelse.<sup>15</sup> Som sådan ska juvelsmycket förstås, en klenod där en hel ekonomis utbyten och värden investerats. Ingen tillfällighet således att det ständigt kommer att byta ägare, bli en överskjutande del i ett spel vars innebörd de enskilda aktörerna inte kan överblicka. Här finner vi alltså maskeradens väsentliga innebörd som stridsplats om värdets och värderingens gåta. Juvelsmycket ger i den meningen, likt forntida mystiska amuletter och rituella föremål, kropp åt en kulturs spänningar. Men smycket symboliserar just inte en brist utan ska snarare förknippas med det *överskott* som löper över dessa förbindelser.

Vi har redan anat att den gåta, den hemlighetens hemlighet, vars tydning gör dess tolk till "sanningens herre", är könet. Att hela denna ekonomi som kretsar kring detta överskotts värde, ger det en domän: sexualiteten

uppfunnen som just *hemligheten*. Men också upptäckt som möjlighet att bejaka en identitet lösgjord från familjenamn och ordningar, varför Adolfines upptäcktsfärd leder mot en fantasmatisk identifikation: "skall det vara *mig sjelf*, jag möter här?" (s. 79). Hon finner nämligen sin spegelbild i den gestalt som bär detta furstliga smycke, detta "diadem af stora, gnistrande ädelstenar, bland hvilka en rubin satt midtför" (s. 79).<sup>16</sup>

I det lilla avlägsna rummet i operahusets irrgångar möter Adolfine en obestämbarhet; en varelse, svävande och luftig, ändå en kropp. Låt säga att hon här finner vad Deleuze och Guattari kallat Kroppen utan Organ. "Längst in stod en hörnsöffa af rödt damast, och en gestalt låg vårdslöst derpå, eller satt den, så var det åtminstone i en så fri, lätt och egen ställning att det kunde heta ligga" (s. 79). Den finns där, i viss mån väntar den henne, i alla händelser skapar hon den: som ett oundvikligt experiment i ögonblicket hon griper sig an det. Det finns nämligen inget begär utan den, men det finns heller inget lugnande över det, den kan misstas, vara överväldigande eller bringa i fördärv. Kroppen utan Organ är inget begrepp, snarare en uppsättning praktiker. Den uppehåller sig vid gränser, ett experiment, bio-logiskt, politiskt, påkallande bortträngning och censur.<sup>17</sup>

Till en början är det endast ett "skimmer" (s. 78), en "dimma" (s. 60), någonting bortskyndande på vilket intensiteter kan uppträda. Någonting antar former, men är inte en kropp: "något bländande och mjellhvitt af längre skepnad, som på ett eget, fritt och naivt sätt skymtar framåt i gången, kan troligen ej vara annat än figurens tvenne armar, höljda i finaste linong eller kanske hvitt hollandslärf" (s. 60). På detta svävande – "mera lik ett lätt moln, än en menniska" (s. 59) – framträder mångfaldiga element, maskeradens och maskens libido. Här gives möjliga identifikationer: "Store Gud! Tänkte Adolfine, skall det vara *mig sjelf*, jag möter här?" (s. 79).

Adolfine, på flykt undan polismaktens registrerande apparat, befinner sig i de för teatern upplåtta rummen. Här ligger fiktionens alla verktyg i oordnad förtrolighet: "Afbrutna, kasserade artiklar i mängd, men hvarje fragment intagande" (s. 78). I spegeln söker hon sin egen bild, smidig och kokett, men något annat fångar hennes uppmärksamhet och kommer att leda henne genom en liten sidodörr. Är det hennes begär som här tar form sker det i en bestämd rörelse, i ett spel nämligen mellan fångenskap och flykt: "rummet hade utseende af en stor fågelbur" (s. 78). Den obekanta gestalten som här plötsligt uppenbarar sig är allt igenom ogripbar; undanglidande och lockande, väcker den löften om obekanta njutningar.

När den obekanta vid soffan hörde Adolfines steg, vände hos sig om med en snabb kastning af halsen litet åt sidan och en höjning

af hjessan – en graciös gest, fullkomligt lik den man ser en ung häst göra, som vid minsta låte hajar åt sidan. Detta djur passar till liknelse här, emedan det i hvarje led har ett underbart behag, i hvarje rörelse en finesse, mer utmärkt och outgrundlig, än naturen visar hos något annat djurslag. (s. 79)

I varelsens silkes- och satinkostym igenkänner hon sin egen tänkta klädnad, så neutraliseras den lockande känsla förtroligheten med detta okända väcker. Det förrådiska lugn de lånade plaggen invaggar henne i låter begäret döljas av kulturens skygglappar: "men vi äro begge fruntimmer, tänkte hon, och det gör ingenting!" (s. 79)<sup>18</sup> Här produceras likväl flyktlinjer, en balett med rörelser som träder ut ur "piecens hela mening", en kropp vars organ inte bildar en organism: "det är verkligen visst, att det svarta silkessticktyget på hennes kropp äfven stundom visade ett skimmer mot de slocknade lamporna i vinden, ej olikt det fosforiska skenet från vissa djurs skinn." (s. 87)<sup>19</sup> Tillblivelser tar form här, ett djurblivande löper över de "hemlighetsfulla och oförklarliga" (s. 87) sympatierna – en fågel, en häst, ett rovdjur med glimrande skinn blir till.

Inbegripen i ett spel således mellan fångenskap och flykt, upptäcker adelsflickan Adolfine i dessa sidorum en oroande uppsättning praktiker. Här upplöses i det avstånd maskeradens skapar mellan en själv och ens bild varje stabil identitet.<sup>20</sup> Samtidigt fulländas förklädnaden i en konst som blivit alltigenom natur. Men det är också platsen för ett sammanstörtande, en svindel. Djurblivandets rörelser och svårfångade vändningar, dess "mask, vackrare än någon natur kan härma" (s. 62), är redan inbegripen i en spiral av makt och njutning. Den flyende lockfågeln kommer att tillåtas spela i dolda intrigmakares händer. Adolfines väckta begär är endast den ena sidan av en rubbning, en intensifiering, det intresse som väcks är också ett "offentligt" intresse; hemligheten söks kontrolleras av kirurger, polis, allmän mening. Det handlar inte längre om den privata eller kollektiva lusten och nyfikenheten, inte heller om bannlysningens eller förbudets uppmärksamhet. Vad de sammanställda dokumenten registrerar är en i samhällskroppen installerad apparatur, tekniker som inte uttrycker en ny mentalitet utan är maktmekanismer. De visar helt enkelt hur maktens tekniker "blivit beroende av detta tal om könet för att kunna fungera".<sup>21</sup>

Till en början rör det sådant som avhandlas i skumma gränder under mörka kvällar. Kirurger anställda av ordningsmakten att fastställa oroande individers identitet, viskar om chimärer. I natten förs vidare hemiska rykten om stolta adelsmän och kvinnor som rasat i döden eggade av ett lika starkt som outgrundligt begär en obestämbare varelse väckt. Undersökningar anställs inte endast för att fastställa och kontrollera denna kropps "under-

bara struktur", det är dess oberäknliga och gåtfulla förvandlingar makten måste kontrollera. För polisen "synes ej tåla, att en och samma människa älskas af alla slags personer" (s. 51).<sup>22</sup> Så är heller inte den nya maktordning längre inriktad på att ta liv, så mycket som den formar en politisk styrning av livet i alla dess aspekter.

Kirurgerna själva resonerar, som en konsekvens av de nya funktioner bekännelsen antagit, om följderna av att dess verkningsområden förmerats. "Tror min herre, att tortyr kommer i fråga?" (s. 49); frågan besvaras nekande. Att könets hemligheter måste avslöjas, att dess beskaffenhet måste avhandlas handlar inte om en uppdelning i tillåtet och otillåtet. Det handlar snarare om en administrering och förvaltning än om ett utmätande av blodiga straff eller tillfogande av gruvliga plågor. När könet har blivit en angelägenhet för myndigheten, är läkarvetenskapen, om än ovilligt, del i samma ekonomi som det polisiära. "Äro vi ej ännu tillräckligt långt från Poliskammaren för att ej mera höras? Hvart tror min herre det tar vägen, om vetenskapsmän, som vi, används till slikt?" (s. 49). De bägge kirurgerna vittnar om att en vetenskap om sexualiteten är på väg att födas, ett vetande vars ekonomi organiseras runt den sanning om könet som ska avtvingas.

"Bekännelse i litterär form eller polisförhör kvittar lika, sanningen om könet, det förfinade och det rustika, ska fram", som Foucault uttrycker saken.<sup>23</sup> Ingen tillfällighet således att det är i polisförhör och medicinska rapporter registreringen av denna fantasi först tar form. Men det är *som* fantasi, *som* fantasi, dess tillblivelser kommer att avstanna, och en helvetesmaskin upprättas som förbinder begäret till lagen.<sup>24</sup> Den kommer ju, som vi sett, att bilda en "mekanisk inrättning, ja ett pumpverk" (s. 211). I den mån nämligen som makten utövas på den sexualiserade kroppen sensualiseras makten själv, den kommer hela tiden att stimuleras genom själva sin utövning. Det är bekännelsens och avslöjandets njutning, friläggandets och flyktens njutning, lusten att bedra och travestera, viljan att förföra och att göra motstånd. Allt detta blir del i en komplicerad ekonomi, inbegripen i en spiral av makt och njutning.

Om nu denna makt finns överallt, alstrande hela tiden nya och produktiva apparater, fördelande nya nätverk av relationer och kopplingar, existerar även motståndspunkter inom dessa. Där finns linjer och rörelser som överkorsar dessa maktens "strategiska fält".<sup>25</sup> Deleuze uttrycker det så att dessa fält eller *diagram* bildar kraftrelationer snarare än utformar platser. De är "icke-platser", eller platser för mutationer: "plötsligt varseblivs inte tingen på samma sätt".<sup>26</sup> I dialog med Foucault utvecklas här ett maktbegrepp: vad dessa anhopningar är kapabla till bestäms genom de flyktlinjer som kan uppstå inom dem. När en viss miljö tar form, när ett samhälle reproducerar sig självt, sker samtidigt förändringar och mutationer på andra nivåer. Dessa

är dessa rörelser *Drottningens juvelsmycke* registrerar.<sup>27</sup>

Kirurgerna är emellertid, liksom polismyndigheten och otaliga sentida läsare, upptagna av denna varelses natur, dess hemliga bestämmningar, de vill kort sagt "veta det rätta förhållandet" (s. 52). Lika intressant är det för vetenskapen som det är nödvändigt för polisen att bestämma dess särart och verkningsområde. Könet har blivit objekt för viljan att veta, om detta berättar denna diskurs över diskursen. Som effekt uppstår nu dessa njutningar, dessa nya områden för dittills okända begär. Men detta att "lyssna på, registrera, skriva av och distribuera"<sup>28</sup> har inte endast som effekt uppträdandet av alla dessa perifera sexualiteter. Vad som framträder är ett nät av njutningar – makt. Intrasslat i detta tar en fantasi form, och som denna ekonomi av politik och biologi verkar på kroppen, är det här som dess spänningar och affekter spelas ut.

När kirurgerna sedan klär denna fantasi i den ironiska mytens form framträder dess specifika kvalitet av att inrymma alla möjliga former. Den bildar en öppen helhet: "ja allt, alla sferer, alla riktningar; som kunde vara sjelf hvad det i hvarje ögonblick önskade" (s. 53). Den boklärde finner ett namn för detta, i *androgynen*: ett "fullständigt, sjelf-tillräckligt" väsende som föregår differentiering. Vad detta något känner är således formernas frihet, en omedelbarhet i vad som ännu är löftet om att delas, ett bejakande av alla möjliga former. Det är som en hallucination av närvaro i den meningen, som denna fantasi då tycks vibrera av en sinnenas oordning. Det är i den mån som här skapas tillträde till den molekylära värld före all individuation, som möjligheten gives att skapa Kroppen utan Organ. En möjlighet Adolfine ett ögonblick står i begrepp att tillägna sig. Men först måste de tillblivelser som här äger rum erfaras för vad de är: "att blifva liksom ett djur" (s. 53).

\*

Så tycks ett ögonblick allt störta samman, alla sammanhang upplöses i hallucination och feberdrömmar, i mordnatten yrar flickorna om fantasmatiska avrättningar och kastrationer. Av de sammansvurna flyr de som kan, men samtidigt står andra agenter och aktörer beredda att träda in i handlingen. Dessa vet att utnyttja lockbeten och hemliga perversioner; spiralen av makt och njutning intensifieras.

Adelsfröknarna flyr stadens lockelser och hot, de flyr maskerad och förställning, erotisk kurtis och ränkspel. Så lämnar även deras aristokratiska kavaljerer titlar och namn bakom sig, för att som meniga män ta sin tillflykt i samma avlägsna skogstrakt. Bort med affekterad kultur och travesterande poser, i stället natur och jakt. I stället för romaner om konstlade kärleksintriger resebeskrivningar av "vilda svarta" (s. 185), i stället för flört innerlig



vänskap. En ny känsla av frid infinner sig tills en varelse i bondflickans dräkt bryter denna deras lugna resignation.

Ett begär tar åter form här, alstrat och närt av dessa bilder av natur och musikövningar, intima stunder och övningar i förtrolighet. Alla aktörer ger det gestalt enligt sin fantasi; det blir en bondflicka, en liten spelande gosse, en undflyende aktris.<sup>29</sup> Men så fångas alla dessa energier upp av en form, så ges de *en* gestalt: en "sjungande fantasi" (s. 218), en röst. En ton är det då som tycks vara naturens egen, som inte betyder annat än natur, som antar än vindens, än vaggvisans form. Det formar en förtrollande stämma som inte tycks veta av förkonstling och regler; en röst som endast är en ljudande form av innerlighet. I denna fiktiva röst tar begäret sin boning. För denna röst är det som Adolfine misstar de tillblivelser och intensiteter hennes begär i en given stund alstrade. Det är nämligen i denna röst hon återfinner den Kropp utan Organ hennes påbörjade flyktlinje löpte över.

Men när de ur "det aflägsna svarta" närmar sig denna stämma, när de "analkande varelserna" (s. 219) kommit dess trollcirkel alltför nära, övergår de i ett "hot" för den. Rösten framburen av den obestämbara "klädd i den snygga bondflickdrägten" kommer nu i stället att övergå i ett "genomträngande skri" (s. 219). Så förvandlar denna fantasm dem till "djur i menageri", till mördare och vansinniga, till hysterikor och varandras vårdarinnor. Själv knyts denna varelse till den nya ordningens lag, till konungamaktens dolda herre;<sup>30</sup> den som vet att läsa och tolka andras perversiteter och som gjort sig till "sanningens herre".

Om *Drottningens juvelsmycke*, som vi såg, registrerar upplösningen av en kulturell formation, maskens och maskeradens kultur, så markerar den även framträdandet av en ny ordning. Om den förra fann sin centrala fantasm i "L'enfant perdu de theatre", alstrar den senare vissa bestämda effekter som kommer att verka som diskursens fiktiva källa. En röst vars innehåll är blott natur; en obildad bondflicka. Först råder kaos, kanske en "vildmark"<sup>31</sup>, men "efterhand steg rösten" – först som en knappt hörbar ton, så bildar den en melodi och "några ord åtföljde sången" (s. 171). Ord som alla betyder natur: Alm, hägg och hassel blomstra för vind – alm, hägg och hassel, lönn, sälj och lind.<sup>32</sup>

En ensam gestalt rör sig således i vad som tycks en ny värld. Allt är nytt och främmande, utan ordning, rörelserna är än ett djurs, än ett barns, sinnet är än oro, än lugn. Där finns upptäckandets och igenkännandets upprymda glädje. Så växer sången fram och bildar en cirkel, en miljö träder fram i det vilda, en "romantisk plats" (s. 175). Det är omkvädets form: ur kaos träder en miljö fram. Men här finns ytterligare en aspekt; cirkeln öppnas för något annat, inte för ett återvändande kaos, men en ny rörelse, nya krafter.<sup>33</sup>

Denna varelse vars "karaktersgrund är dunkel och okänd" (s. 168), liknar

själv natur, en skog, men är alltigenom rörelse och perception. Gestalten kommer att förvandlas och infångas, utgöra platsen för projektioner och förklädnader. Men den innebor likväl alltid ett överskott av tillblivelser och intensiteter. Så registreras även begäret på dess Kropp utan Organ. Det är när dessa rörelser och processer underställs fantasmen om rösten som diskursens moderliga källa, som den helvetesmaskin upprättas som förbinder begäret till lagen. För adelsfröknarna utmäts här och begränsas deras tillskrivna sexualitet, såsom den definieras enligt denna nya ordning. Den mekaniska inrättningen de kommer att forma är helt enkelt "[m]odern, med 'den nervösa kvinnan' som dess negativa motbild"<sup>34</sup>.

## NOTER

- 1 UUB Malla Silfverstolpe 22. Malla Montgomery Silfverstolpe Memoir 7. 1831–1835, ant. F. 1834, s. 111 & 114. Se Lars Burmans inledning, i C. J. L. Almqvist, *Samlade verk 6, Törnrosens bok. Duodesupplagan. Band IV. Drottningens juvelsmycke (1834)*, s. XVII. Texten redigerad och kommenterad av Lars Burman, Stockholm 2002. Alla sidhänvisningar i löpande text är till denna utgåva. Jfr Ingrid Holmquist, *Salongens värld. Om text och kön i romantikens salongskultur* (Stockholm, 2000). Se även Henry Olsson, "C. J. L. Almqvist, Drottningens juvelsmycke. En diktmonografi och en orientering"; *Samlaren* 40 (1919) (nr. 1920), s. 85–172. För en översiktlig genomgång av forskningen kring *Drottningens juvelsmycke* hänvisas till Lars Burmans nämnda inledning i *Samlade verk*.
- 2 Bertil Romberg har utifrån andra utgångspunkter kartlagt skiftningen mellan prosa och epik, "Ett helt af omväxlande dramatisk och episk form". Om framställningsformen i *Amorina* och *Drottningens juvelsmycke*", i: *Perspektiv på Almqvist. Dokument och studier samlade av Ulla-Britta Lagerroth och Bertil Romberg* (Stockholm 1973), s. 117–139.
- 3 J A Hazelius arkiv, I 31, Janne Hazelius till Jonas Waern 12/8 1820; Jakob Staberg, *Att skapa en ny man. C J L Almqvist och MammaSamfund 1816–1824*, (Stockholm, 2002), s. 111.
- 4 Michel Foucault, *Viljan att veta. Sexualitetens historia. Band 1*, övers B. Gröndahl (Göteborg, 2002), s. 85.
- 5 Utgångspunkterna för denna studie är således den metod Foucault skisserar i *Sexualitetens historia. Band 1. Viljan att veta*. Detta arbetssätt fördjupas genom intryck från den dialog Gilles Deleuze upprättar med Foucaults tänkande i den personliga monografen *Foucault* (1986). Här framträder beröringspunkter som utvecklats vidare på några väsentliga punkter i Deleuzes samarbete med Felix Guattari. Inte minst gäller detta begreppet om tillblivelser som fått stor betydelse för föreliggande analys av *Drottningens juvelsmycke*. Tillblivelsen kommer att avgränsa detta arbetssätt mot Friedrich Kittlers medieteoretiska adaption av Foucaults genealogiska utgångspunkter då denna saknar ett begrepp om någonting sådant.

- 6 Jfr Friedrich A. Kittler, "Litteratur och litteraturvetenskap som ordbehandling", i *Maskinskrifter. Essäer om medier och litteratur*, red. O. Fischer och T. Götselius, övers. T. Andersson (Gråbo, 2003), ss. 155–166.
- 7 Foucault, *Viljan att veta*, s. 85.
- 8 Ibid.
- 9 C. J. L. Almqvist, *Samlade verk 5, Törnrosens bok. Duodesupplagan. Band I–III*, red. O. Holm och P. Söderlund (Stockholm, 2003), s. 239.
- 10 Se Bengt Loman, "Två systrar. Några anteckningar vid läsningen av Drottningens juvelsmycke", *Pegas och snöbollskrig*. Litteraturvetenskapliga studier tillägnade Sven Linneér på hans 60-årsdag den 18 augusti (Åbo, 1979), ss. 17–29. Här diskuteras systrarnas relationer, dock inte ur det perspektiv som presenteras här.
- 11 Friedrich Nietzsche, *Till moralens genealogi. En stridsskrift*, övers. P. Handberg, i: *Samlade skrifter*. Band 7 (Stockholm, 2002), s. 197.
- 12 Foucault, *Viljan att veta*, s. 83.
- 13 Se Terry Castle, "The Culture of Travesty: Sexuality and Masquerade in Eighteenth-century England", i *The Female Thermometer* (New York, 1995), ss. 82–100.
- 14 Michel Foucault, Introduction, *Hercule Barbin: being the recently discovered memoirs of a nineteenth-century French hermaphrodite*, trans. R. McDougall (Brighton, 1980), s. xvii.
- 15 Anne McClintock, "Den kvinnliga fetischismens återkomst och fiktionen om fallos", övers. M. Matthis, i: *Feministiska konsteorier*, red. S. Arrhenius, Skriftserien *Kairos* nr 6 (Stockholm, 2001), s. 170f. Se även Pietz, William, "The Problem of the Fetisch", i *Res* 9, 1985, s. 5ff.
- 16 Smycket diskuteras i Eva Borgström, "En musikens och erotikens harmonilära eller Hur många kön finns det i Almqvists *Drottningens juvelsmycke*?", i *Res publica*, 43 (1999): 1, s. 154f.
- 17 Gilles Deleuze & Felix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2* (Paris, 1980), s. 185f.
- 18 Lilian Faderman, *Surpassing the Love of Men. Romantic Friendship and Love between Women from the Renaissance to the Present* (New York, 1981).
- 19 I sin avhandling lyfter Olle Holmberg fram det "djuriska" vilket underställs idén om ett *animal cloeste*, där det himmelska djuret uttrycker en syntes av instinktlivet och det översinnliga, C. J. L. Almqvist. *Från Amorina till Colombine* (Stockholm, 1922), s. 287ff.
- 20 Mary Anne Doane, "Filmen och maskraden: att bygga en teori om den kvinnliga åskådaren", övers. J. Swedenmark, i *Feministiska konsteorier*, s. 147f; Moustafa Safouan, "Is the Oedipus Complex Universal?", *m/f* (1981) nr 5–6, s. 84f.
- 21 Foucault, *Viljan att veta*, s. 48.
- 22 Frédéric Monneyron sätter, utifrån scenen, myten om androgynen i relation till samtida litteratur såsom Théophile Gautiers *Mademoiselle de Maupin*, "Le mythe de l'androgynie dans Drottningens Juvelsmycke de C. J. L. Almqvist", i *Orbis Litterarum* 53 (1998), ss. 217–230. Jfr även Anna Cavallin, "Androgynens kön – en feministisk läsning av C. J. L. Almqvists *Drottningens juvelsmycke*", *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1998:1, ss. 3–23.
- 23 Ibid., s. 56.
- 24 Gilles Deleuze & Felix Guattari, *L'Anti Oedipe. Capitalisme et schizophrénie 1* (Paris, 1972), s. 32, s. 247. För en utförlig utredning av relationen mellan fantasmen och simulacrumet (se Gilles Deleuze, *Logique du sens*, (Paris, 1969), s. 298) eller Kroppen utan Organ (se Eric Alliez, "KUO-Tillståndet eller förnimmelsens politik", i *Aiolos* nr 24 +

- Glänta* 4.03–1.04 (2004), s. 98–109) finns här inte utrymme.
- 25 Foucault, *Viljan att veta*, s. 105f.
- 26 Gilles Deleuze, *Foucault*, övers. E. van der Heeg och S.-O. Wallenstein (Stockholm, 1990), s. 125f.
- 27 Se Deleuze & Guattari, *Mille Plateaux*, s. 175f. Jfr Paul Patton, *Deleuze and the Political* (London, 2000), s. 106f. Även om Kittler med sin tilläggan av Daniel Paul Schrebers term "nedteckningssystem" (*Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken* [1903], Daniel Paul Schreber, (Frankfurt/Main, 1985)) närmar sig en motsvarande analys, skisserad av Deleuze & Guattari redan i *L'Anti-Oedipe* (1972), finns avgörande skillnader. Med nedteckningssystem avser Kittler de nätverk och tekniker som utmäter och begränsar bearbetandet och förmedlandet av data i en given kultur. Modellen faller tillbaka på Foucaults diskursanalys som utvecklats i teknisk riktning, såväl som dess grund sökes i Nietzsches begrepp om genealogin. Dock stannar projektet vid genealogins kritiska dimension, blind för det positiva elementet i en skapelseprocess, varför kritiken blir reaktiv. (Jfr Gilles Deleuze, *Nietzsche och filosofin*, övers. J. Flink (Gråbo, 2003), s. 33). Kittlers projekt så som det kommer till uttryck i t ex *Aufschreibesysteme 1800.1900* (München, (1985) 1995), antar därför en, i Deleuzes mening, *paranoid* karaktär: det underordnar begärsproduktionen en suverän lag, varför de molekylära mångfalden involverade i all produktion neutraliseras. Vidare kommer denna paranoida investerings irrationella karaktär att döljas och täckas över av en existerande ordnings orsak och verkan. Se Deleuze & Guattari, *L'Anti Oedipe*, s. 45iff.
- 28 Foucault, *Viljan att veta*, s. 57.
- 29 Borgström, "En musikens och erotikens harmonilära", s. 158ff.
- 30 Mikael van Reis analyserar den politiska intrigen utifrån ett dialektiskt förhållningssätt som vill lyfta fram textens allegoriska skikt, "En mask för hjärtat – Tintomara defigurerar"; *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1986: 4, s. 5–21.
- 31 Horace Engdahl, *Den romantiska texten. En essä i nio avsnitt* (Stockholm, 1986), s. 207.
- 32 Se *ibid.*, ss. 210–216, Engdahls inkännande läsning sammanblandar dock diskursens fiktiva effekter med dess betingelser eller ursprung. I stället för att se de tillblivelser som äger rum kommer den därför att orienteras kring föreställningen om en brist. Scenen framhävs även av Henry Olsson, i *Törnrosdiktaren och andra porträtt* (Stockholm, 1956), s. 127ff.
- 33 Deleuze & Guattari, *Mille Plateaux*, s. 382f.
- 34 Foucault, *Viljan att veta*, s. 113.

# Herman Bangs *Ved Vejen*

– ett ögonblicks verk

Av Axel Lindén

Herman Bang berättar i förordet till novellsamlingen *Stille Eksistenser* (1886) hur han fick uppslaget till en av berättelserna, kortromanen *Ved Vejen*. På en tågresa genom Danmark såg han en ensam ung kvinna sitta i fönstret på ett stationshus och titta långtansfullt ut. "Et blegt Ansigt [stirrede] ud mod Toget med en Sygs store og glansfulde Øjne."<sup>1</sup> Den ensamma kvinnan i fönstret dyker ständigt upp i Bangs skrifter. Hon kan rentav betraktas som en arketyper i författarskapet.<sup>2</sup>

De glansiga ögonen i fönstret dolde en hel värld av relationer, förhoppningar, besvikelser och kärlek. Samtidigt *uppenbarade* den unga kvinnans blick allt som den dolde, eftersom den för Bang utvecklades till en roman. Han fångade på ett ögonblick en bild som i flera månader låg i hans huvud. "Et saadant Billede inde i vort Hoved er som en stor Svamp. Det suger stille, i lange Tider og uden at vi véd det, til sig alt, hvad der harmonerer med det." (S. xviii) Svampens innehåll var för Bang "baade en Righed, vi knap anede, at vi ejede, og en Byrde, for hvilken vi maa befri os". (S. xix) Att skriva *Ved Vejen* befriade författaren från bördan.

Vad är det för växtlighet som frodas i författarens hjärna och som både är en börda och en gåva? Och hur ska man uppfatta någonting som å ena sidan suger åt sig allt den kommer åt och å andra sidan är en rikedom som kan utvinnas? Med en sådan skaparprocess är det inte överraskande att romanen handlar om slukande, förtvinande, sjukdom och död.

Bang kastade bara en blick på kvinnan i fönstret och han såg något som skulle bli en hel roman. "Disse Øjne fordrede, at man kom til Ende med deres Historie" (s. xviii), skriver han och på samma sätt fungerar hans berättande. Med endast en ögonblicksbild, en gest eller någon annan knappt förnimbar detalj skapas berättelsens värld.

## Impressionism och fenomenologi

Ögonblicksbilden är något som kännetecknar formen för Bangs berättande. Han undviker att omtala sådant som inte omedelbart framträder och är

tillgängligt för sinnen i romanens värld. Berättandet *visar* enbart händelser och människor och oftast i ögonblickliga bilder med fokus på endast någon detalj – två glansiga ögon, ett par händer i knät, en rodnad på kinden.

Denna berättarstil kallas scenisk. Inget inre återges om det inte manifesterar sig i det yttre på berättelsens ”scen”. Enligt Bangs berättartekniska program (som formulerades i flera essäer) säger en blick eller en gest mer än en berättare kan återge genom att uttryckligen redovisa känslor och tankar hos romanfigurerna.

Många läsare av Bang har lagt märke till det sceniska eller impressionistiska, som det också kallas. Perspektiven på detta stildrag skiljer sig emellertid åt. För vissa är Bang en av flera författare som på ett tydligt sätt utgör en speciell fas i prosakonstens utveckling.<sup>3</sup> För andra är berättartekniken snarast ett resultat av att Bangs kaotiska inre på ett lyckosamt sätt tar sig ett konstnärligt uttryck.<sup>4</sup> En annan huvudfåra i synen på Bangs berättarstil är att den speglar samhället och kulturen vid tiden för förra sekelskiftet.<sup>5</sup> I de genus- och queerteoretiska läsningar som gjorts av Bang på senare tid verkar perspektivet vara en blandning av biografiskt och sociologiskt. Impressionismen framstår här som ett sätt för Bang att på samma gång dölja och med antydningar avslöja sin stora och för samtiden onämnbare hemlighet – homosexualiteten.<sup>6</sup>

Det finns dock läsare av *Ved Vejen* som avhåller sig från att dra slutsatser om romankonstens utveckling, samhällets syn på homosexualitet och konstnären Bangs personliga problem. Ett exempel är Hans Hagedorn Thomsen som utifrån det sceniska berättandets temporala aspekter undersöker romanens själva karaktär.<sup>7</sup> Med ett liknande förhållningssätt försöker jag säga något om Bangs berättelse genom att beskriva den. Mitt fokus ligger emellertid på kroppen och förnimmelserna.

Kropp och förnimmelser framstår i den sceniska berättarstilen som grunden för fiktionens framträdande. Den fiktiva världen är överhuvudtaget inte möjlig utan romanfigurernas förnimmelser. Ingenting återges som inte percipieras av någon romanfigur. Bangs fiktiva värld kan därmed sägas vara fenomenologisk. För precis som den fiktiva världen i *Ved Vejen* inte är möjlig utan någons perception är världen enligt fenomenologen Maurice Merleau-Ponty inte närvarande utan våra förnimmelser. Vi är inte framme vid världen utan vår kropp och perception.<sup>8</sup> Det kan tyckas vara en självklarhet att vi inte skulle vara i världen om vi inte hade någon kropp, men Merleau-Ponty måste förstås på ett mer radikalt sätt. Kroppen är den absoluta källan – kroppen och perceptionen föregår alla andra föreställningar och begrepp här i världen. Vi känner oss själva tack vare att vi uppfattar att vi är i världen, uppfattar oss som varande i världen eller helt enkelt för att vi är i världen, skriver Merleau-Ponty.<sup>9</sup>

Kroppens och förnimmelsernas fenomenologi har spelat en viss roll inom litteraturforskningen under 1900-talet. Till att börja med finns en rad litteraturstudier som tar sina utgångspunkter i fenomenologins grundpelare, exempelvis Edmund Husserl, Martin Heidegger och Gaston Bachelard.<sup>10</sup> Inom den tematiska kritiken, som är djupt förankrad i den fenomenologiska traditionen, utvecklas ett begrepp om författarmedvetande som fungerar som en sammanhållande princip i ett författarskaps så kallade imaginära universum.<sup>11</sup> Det finns också undersökningar av läsandets fenomenologi av bland andra Wolfgang Iser och Georges Poulet.<sup>12</sup>

I min undersökning av Bangs *Ved Vejen* befinner sig begreppen imaginärt universum och läsandets fenomenologi i bakgrunden. Föresatsen är att mer specifikt analysera kroppens och förnimmelsernas betydelse i romanen under inflytande av Merleau-Pontys fenomenologi. Som inspirationskällor kan Jean-Pierre Richards *Littérature et sensation* (1954) och Proust et *le monde sensible* (1974) nämnas.

Det sceniska berättandet och betoningen av nyanser, detaljer och ögonblicksbilder i romankonsten var på frammarsch under slutet av 1800-talet med exempelvis Gustave Flaubert, Henry James och Ivan Turgenjev. Beträffande förnimmelserna och kroppsligheten finns även kopplingar till något senare prosa hos Marcel Proust och Franz Kafka. Vidare är sambandet mellan fenomenologi och impressionism snarare naturligt än överraskande. Merleau-Pontys kanske viktigaste inspirationskälla inom konsten var Paul Cezanne. Vill man spekulera kan man kanske tala om hur framväxten av ett sceniskt berättande i ögonblickliga, nyansrika bilder tillsammans med den moderna fenomenologins uppkomst speglar en perceptionens kris.<sup>13</sup> Det är emellertid en annan undersökning.

## Kroppen som berättelsens princip

Förnimmelser är av avgörande betydelse i Herman Bangs roman *Ved Vejen*. Huvudpersonen Katinka Bai är exempelvis ofta placerad vid fönstret där hon kan förnimma världen utanför. "Hun blev staaende ved Vinduet og saa' ud over den hvide Mark." (S. 215) "Der sad hun saa ved Vinduet. Nattoget suste forbi." (S. 241) "Katinka sad ved det aabnede Vindue. Dagen var brudt frem." (S. 292) Berättelsen tycks dessutom börja och sluta i samma ögonblick som förnimmelserna inleds och avslutas. Romanen börjar precis när herr Bai vaknar till på sitt kontor på järnvägsstationen och det första kapitlet tar slut när Katinka släcker ljuset för natten. Även slutet av hela berättelsen utgörs av ett utsläckande av förnimmelsen: "Der blev stille [tyst] i den mørke Stue. / Gamle Pastor blundede lidt med foldede Hænder." (S. 403)

Katinka tycks ibland på ett närmast fenomenologiskt sätt ständigt tas i

besittning av sina sinnesintryck (Merleau-Ponty talar om att kroppen kapitulerar inför det perciperade).<sup>14</sup> Hon sitter långa stunder vid sitt fönster eller på en bänk i trädgården och tittar ut över markerna. "Fru Bai satte sig paa Bænken udenfor Døren med Hænderne i Skødet og saa' ud over Markerne. Hun havde let ved saadan at blive siddende, Fru Bai, hvor der var en Stol eller en Bænk eller et Trappetrin. / [...] Himlen var høj og lyseblaa. Det var slet intet Hvilepunkt for Øjnene." (S. 182)

Förutom förnimmelsernas framträdande roll är kroppen på flera andra sätt viktig i *Ved Vejen*. Även sådana kroppsliga detaljer som hjärtklappning, rodnad, frossa, feber, trötthet, inmundigande och sväljande är framträdande. Kroppen kan till och med sägas fungera som en sammanhållande princip i romanen.

Kroppsligheten kommer till uttryck i den sjukdom som drabbar Katinka Bai och som tar livet av henne. Kroppen är också central i triangeldramat mellan Katinka, hennes make herr Bai och herr Huus. Makarna Bai lever i ett barnlöst förhållande, det vill säga att de båda makarnas kanske mest kroppsliga aspekt av sina kön, att befrukta en kvinna respektive att bära ett barn, är satt i fråga.

Herr Bai lider dessutom brist på kroppslig närhet till sin hustru. Endast någon enstaka gång visar Katinka ömhet mot sin make, men i huvudsak vill hon undkomma hans kropp och hans behov. Katinkas självförnekande och nästan anorektiska karaktär understryks av att hon ständigt lagar mat till andra medan hon själv äter ytterst litet. Ett framträdande symptom på den sjukdom hon dör av är förlorad aptit och svårighet att överhuvudtaget tillgodogöra sig näring. På dödsbädden rinner bokstavligen livet ur hennes kropp: "Katinka faldt tilbage – der faldt blaahtvidt Skum ud over de aabnede Læber gennem de sammenbidte Tænder." (S. 374)

Katinkas relation till herr Huus är länge helt kysk. De tycks sällan vidröra varandra – endast mycket subtilt förnimmer de den andre. Ett avgörande ögonblick i romanen är när de två kysser varandra, det vill säga berör varandra med den kroppsdelen som, enligt Merleau-Ponty, är närmast förknippad med samexistensen.<sup>15</sup> Efter kyssen flyr herr Huus från byn.

## Yta och djup, ljus och skugga

På grund av kroppens framträdande roll i berättelsen uppstår en relativt svårbemästrad relation mellan yta och djup. Kroppen tycks kunna uttrycka både sådant som bara syns på ytan och sådant som döljs på djupet. Det vi läser som en gest eller liknande – en röd kind, en hastig beröring eller ett ögonblicks intryck av nyansen i skymningen – är både ytliga gester och tecken som tyder på något i ett psykologiskt inre.



Det gäller emellertid att kunna läsa båda sidorna av saken samtidigt. Antydningarna och ögonblicksbilderna bör inte enbart uppfattas som gester som kan få sin betydelse uttydd. I stället måste läsaren uppfatta både gest och betydelse, både yta och djup. En gest eller ett uttryck betecknar inte enbart något *annat*, utan uppträder så att säga även i sin egen rätt. Vi är ju inte enbart intresserade av *vad* exempelvis Katinka Bai känner, utan även *på vilket sätt* hon känner det. Det vill säga att vi är intresserade av känslorna och själva utformningen av känslorna i romanen.

Detta framstår som ett grundproblem beträffande tolkning. Exempelvis kanske en klassisk psykoanalytisk läsning av kroppens tecken eller symptom är riktig såtillvida att ett tecken eller en symbol kan dölja ett visst begär. Samtidigt är det just symbolen som på ett visst sätt *avslöjar* begäret. Om vi inte är ute efter att bota en neuros eller något liknande, utan att försöka fördjupa läsningen, så är symbolen lika viktig som det den symboliserar.

För att läsa Herman Bang som arbetar så mycket med antydningar – eller gester, symboler och tecken – måste vi på ett mycket varsamt sätt hantera relationen mellan yta och djup, mellan symbol och begär och mellan gest och betydelse. Vid ett tillfälle i romanen rodnar Katinka när hon hör herr Huus namn nämnas. Betyder detta att hon "egentligen" är förälskad, trots att denna känsla inte är formulerad? De röda kinderna tycks dölja något (förälskelse?), men det bör också reflekteras över varför det är just på *detta* sätt som något avslöjas.

Merleau-Ponty skriver att det inte finns något dolt bakom våra ansikten och gester, ingen domän som vi inte har omedelbar tillgång till, bara lite skugga här och var, vars existens helt och hållet är beroende av ljuset som omger den.<sup>16</sup> Om vi låter detta gälla även för en fiktiv värld behöver läsning av en berättelse inte innebära att man ersätter ytan med djupet eller att man gräver fram "innehållet". I stället bör man att betrakta spelet mellan yta och djup och relationen mellan ljus och skugga.

På detaljer är så noggrant återgivna som ljuset och mörkret i *Ved Vejen*. När det första kapitlet följer Katinka från eftermiddagens "høj og lyseblaa" himmel till det att hon släcker sänglampan för natten, återkommer ständigt anmärkningar om ljuset. Katinka verkar närmast hyperkänslig för hur mörkret faller. Berättelsen föregriper med mörkrets långsamma inbrott i första kapitlet Katinkas utdragna dödskamp i slutet av romanen.

På eftermiddagen märker Katinka omedelbart när skymningen har börjat falla: "Hvor det bliver tidligt mørkt nu" (s. 183), säger hon. Sedan sätter hon sig och spelar piano "i Mørkningen" (s. 184). Vid pianot tänker Katinka på sitt förflutna. Hon ser inte mycket i det mörka huset, men hon ser tydligt alla minnen från förr. Under scenen vid pianot återges en lång tillbakablick till Katinkas barndom och ungdom. Mörkret hjälper henne

att glömma det närvarande och se det förflutna. När hon slutar spela tänker hon att hon borde "tände Lampen" (s. 194), men hon väntar och pigan får komma in med ljus.

Samma kväll går Katinka ut i mörkret på perrongen (makarna Bai bor i stationshuset) för att titta på åttatåget som ska susa förbi för "hun holdt saa meget af at se Togene komme og gaa i Mørke" (s. 194). Katinka följer "det store Lys, der løb frem" och tittar hänfört på "den oplyste Postvogn og Kupeerna" (s. 194f). När tåget har farit förbi släcker stationskarlen lyktorna på perrongen och det enda ljuset kommer nu från fönstren som "to smalle Lysbroer ud i det store Mørke" (s. 195). Tåget är som ett stort ljus och postvagnen och kupéerna är upplysta, medan ljuset från huset och det egna hemmet tvärtom är ett ljus som lyser *ut* mot något annat, en ljusbro som leder bort. Ljuset från fönstren är som två ögon som blickar ut och bort. Tågets ljus försvinner bort och hemmets ljus *leder* bort. På så sätt finns det inget ljus som lyser upp Katinkas närvarande tillvaro. Ljuset och blicken är någon annanstans.

När Katinka sedan ska lägga sig sover redan herr Bai och det är hon som släcker det sista ljuset. "Fru Bai slukkede Lysene og lagde sig ned i Sengen ved siden af Hr. Bai." (S. 197) Det blir mörkt i den äktenskapliga sängen.

Det är uppenbart att ljussättningen är viktig i *Ved Vejen*. Nu är det emellertid inte så enkelt som att ljuset lyser någon annanstans och mörkret lägger sig över Katinkas äktenskap. Det är så att säga inte svart eller vitt, utan ett spel mellan ljus och dunkel. Det är litet skugga här och var som är helt beroende av det omgivande ljuset. Att läsa berättelsen kräver därför viss vaksamhet. Det är inte helt upplyst i ljuset och inte helt mörkt i skuggan. Ingenting är helt dolt och ingenting är helt avslöjat.<sup>17</sup>

Paul de Man skriver att Maurice Blanchots begrepp om att läsa ett literärt verk närmast verkar vara motsatsen till att tolka. Att läsa fogar inte något till vad som redan fanns där ("[Reading] adds nothing to what was already there"), skriver de Man i Blanchots efterföljd.<sup>18</sup> Att läsa handlar snarast om att försiktigt lyssna till verket. De Man menar att varje läsning som tolkar och fogar något till verket avlägsnar sig från dess ursprung och centrum. Man kan enbart stå under ett sant inflytande av ett verk genom att låta det vara precis vad det är.<sup>19</sup> Beträffande ljuset och skuggan i *Ved Vejen* får inte läsaren kasta för mycket av sitt eget ljus över berättelsen, eftersom det förändrar de ljusförhållanden som råder där. Jag försöker i min läsning att inte belysa romanen alltför starkt, utan i stället beakta den tvetydighet som uppstår i förnimmelserna och de kroppsliga uttrycken.

## Kroppens och romanens tvetydighet

Kroppen och perceptionen har som sagt en avgörande betydelse för Bangs sceniska och antydande berättande. I min läsning försöker jag uppfatta kroppens signaler i romanen och dessutom betrakta kroppen som den "absoluta källan".

För Merleau-Ponty är kroppen tvetydig. Kroppen är varken ett materiellt ting eller en abstrakt föreställning, varken materia eller ande och kroppens perception kan bara uppfattas som både att se och att bli sedd, både att röra och beröras. Det är dock inte riktigt frågan om en kombination av att se och bli sedd eller att röra och beröras, utan situationen är just tvetydig.

Eftersom kroppen och perceptionen är grundläggande för berättandet i *Ved Vejen* drabbas även romanen av tvetydigheter. Det som kan tyckas vara en enkel kärlekshistoria visar sig vid närmare betraktande vara mer komplicerat. Triangeldramat mellan makarna Bai och herr Huus skulle kunna beskrivas som en enkel berättelse om hur kvinnan i det kärlekslösa äktenskapet finner kärlek hos en annan man och hur kravet på att upprätthålla äktenskapet gör deras kärlek omöjlig. Älskaren försvinner, kvinnan dör av olycka och maken förstår ingenting. Riktigt så enkelt är det dock inte.

Handlingens framskridande måste läsas utifrån de gester, ögonkast, beröringar och andra kroppsliga uttryck som är romanens form. Följande scen kan tjäna som exempel på hur detta gör berättelsen mer komplex. Scenen äger rum när herr Huus och makarna Bai träffas på nyårsnatten och går en promenad tillsammans.

[Katinka] lænede [lutade] op til sin Mand og strøg Haaret mod hans Kind.

Bai var ogsaa grebet af Situationen. Han bøjede sig ned og kyssede hende.

[...]

Huus var gram mod Dyret, da han kørte hjem i Slæden. Af Pidsken fik det, saa det føg, og Forbandelser i Tilgift. (S. 223)

Att herr Huus slår och förbannar sin häst tycks uttrycka ett känsloläge, som verkar ha ett samband med makarnas beröring vid varandra. En "rak" tolkning skulle innebära att det är uppenbart att herr Huus är förälskad i Katinka och att han lever ut sin svartsjuka i misshandeln av hästen. Att Katinka lutar sig mot sin make, som då kysser henne och att herr Huus slår hästen är i detta perspektiv tecken som rätt och slätt betyder att Katinka hyser ömma känslor för sin make och att herr Huus svartsjuk. Bangs antydande berättarstil gör emellertid att gesterna och de kroppsliga uttrycken inte rakt av kan avläsas en entydig betydelse.

Entydigheten bryts nämligen av att Bang beskriver förloppet med enbart beröringar, kyssar och slag mot en häst, och sådana gester och uttryck är inte entydiga. Generellt sett döljer en gest allt samtidigt som den avslöjar allt, eftersom den inte utsäger sin betydelse. Gestens innebörd är outtömlig – för en kyss kan vara ett uttryck för alltifrån en desperat bön om kärlek, till ömsesidig passion, till ett bryskt övergrepp. Orden i romanen är endast ”han bøjede sig ned og kyssede hende” och därmed kan vi inte riktigt avgöra vilket det är fråga om här.

Herr Huus våld mot hästen kan givetvis tänkas gestalta den frustrerade älskaren som ser kvinnans kärlek till sin make, men det kan lika gärna vara Katinkas förstående vän som framträder. Han kanske är arg för att herr Bai tar sig rätten att kyssa sin hustru trots att hon inte vill. En tredje möjlighet är att herr Huus känner frustration över sitt eget liv och att han själv inte har lyckats skapa sig ett äktenskapligt liv som makarna Bai. Eftersom vi bara kan läsa själva gesten blir inte innebörden avgjord. Det är heller inte fråga om en kombination av känslor, utan just en tvetydighet eller mångtydighet.

Betraktandet av det sceniska berättandet som gestaltningar av kroppens tvetydiga gester gör således att det framträder flera bottnar i berättelsen, vilket också märks beträffande Katinkas känslor för herr Huus. Vid flera tillfällen ger herr Huus närvaro upphov till olika reaktioner hos Katinka. Exempelvis börjar hennes hjärta slå hårdare och kinderna hettar när de dansar på en marknadsplats och herr Huus behöver enbart omnämnas i ett samtal för att Katinkas hjärta ska reagera. När det sägs att herr Huus ”er rigtigt et godt Menneske” reagerar Katinka med att bli ”blussende rød” (S. 294).

En viktig poäng är att Katinka på ett medvetet plan inte tycks förstå dessa kroppsreaktioner. ”Hun saa’ paa [Huus] og vidste ikke, hvorfor hendes Øjne blev fulde af Taarer.” (s. 283) Att Katinka och herr Huus sedan kysser varandra verkar Katinkas tårkanaler, hjärta och kinder ha förutsett tidigare än Katinka själv.

I fenomenologisk mening går det emellertid inte att skilja på exempelvis tårkanalerna och ”Katinka själv” och det går inte att förstå de blossande kinderna och det bultande hjärtat som att Katinka ”egentligen” är förälskad i herr Huus. Det finns nämligen ingen anledning till att dessa kroppsreaktioner skulle ha bättre eller djupare kännedom om Katinkas känsloliv. Kroppen är ju den absoluta källan och därmed källan till *såväl* det artikulerade och psykologiska medvetandet *som* de olika kroppsreaktionerna. Katinkas blossande kinder är enbart ännu ett plan, ännu en betydelse att ta med i beräkningen, varken djupare eller ytligare än vad hon exempelvis formulerar för sig själv.

Huruvida Katinka är förälskad i herr Huus eller ej är inte direkt en öppen fråga eller en kombination av både det ena och det andra, utan situationen är just tvetydig.

## Romanens sjukdom smittar

Att Katinka Bai dör i en tuberkulosliknande sjukdom i *Ved Vejen* har en mångfacetterad och genomgripande funktion i romanen. Det är inte enbart Katinka som är sjuk. Även romanen är smittad och smittan kan slå till mot läsaren.

Till att börja med kan konstateras att sjukdomen och det sjukliga tar betydande utrymme i anspråk. Under romanens sista tredjedel visar sig Katinka knappt en enda gång utan att hon hostar, har feber, är trött, har frossa, är kallsvettig, saknar aptit och på andra sätt manifesterar ett sjukligt tillstånd.

Dessutom är det möjligt att se ett samband mellan Katinkas kärleksaffär med herr Huus och sjukdomen. Susann Cokal skriver i sin artikel "Infectious Excitement: Disease, Desire, and Communicability in *Niels Lybne* and *Ved Vejen*" (1999) att det närmast är en litterär konvention att kärlek tar sig uttryck i rent somatiska besvär. Kärlek och sjukdom har en överensstämmande vokabulär och en gemensam diskurs – en diskurs som har sitt fokus på kroppen. Kärleken, liksom sjukdomen, får kroppen att tala, skriver Cokal. Hon menar att detta visar sig i Bangs roman när Katinkas sjukdom bryter ut i samband med att herr Huus ger sig av från byn och lämnar Katinka utan kärlek. Hon resignerar i ett kärlekslöst liv och ersätter förälskelsens och passionens smärta med tuberkulosens symptom.<sup>29</sup>

Detta är ett förenklat betraktelsesätt som jag ska kommentera strax. Cokal presenterar emellertid ett annat och rentav mer drabbande sätt att förstå smittan och sjukdomen. Det är inte enbart Katinka som är sjuk – även själva berättelsen lider av en sjukdom. Cokal menar att läsarens roll liknar läkarens. På samma sätt som läkaren skapar en diagnos vid betraktande av symptom skapar läsaren innebörder vid uttydning av berättelsens gester och uttryck. Berättelsen kräver att bli läst och få sina symptom och tecken tolkade.

Bangs berättande är på alla plan utformat så att det kräver en diagnos av läsaren, eftersom det kommer till uttryck enbart med antydningar. Detta tvingar läsaren till en särskild ansträngning för att förstå innebörden och ställa en diagnos. Och precis som Katinka lider romanen av något slags sjukdom.

Just berättandets antydande karaktär kan betecknas som ett slags anorexi. Berättelsen avhåller sig ständigt från att förklara mer. Den petar så att säga bara i maten/betydelseerna. Eller som Katinka – bara darrar med gaffeln över tallriken: "Katinka sad med nogle smaa Bidder paa sin Tallerken. [...] Gaffelen rystede i Haanden naar hun forsøgte at spise." (S. 352f)

Som en följd av den antydande berättarstilen blir varje aspekt eller del av romanen föremål för diagnostiserande. Risken är emellertid att läsaren

blir smittad av det som diagnostiseras. Om en läsare exempelvis försöker förstå herr Bai finns risken att läsaren drabbas av hans symptom.

Herr Bai saknar kroppslig närhet till sin hustru samtidigt som han romanen igenom tycks få allt större aptit på mat. Han har ständigt något till hands att stoppa i munnen – en kaka, litet portvin, en toddy eller någon av de "livretter" som Katinka tillagar. Maten stillar hungern för herr Bai, medan begäret efter hans hustru hela tiden måste hållas tillbaka. När herr Bai grips av plötslig ömhet och "vilde have Katinka paa Skødet" sliter sig hustrun lös (s. 262). Han anförtror herr Huus sina bekymmer. "Jeg har Lyst – og Katinka vil ikke", säger han och tillägger: "det er s'gu tit svært for en Mand i sine kraftigste Aar." (S. 263f)

Detta är de symptom herr Bai uppvisar och en läsare är smittad om diagnosen som läsaren ställer är att det sexuella begäret sublimeras till aptit på mat.<sup>21</sup> Läsaren upprepar romanfigurens ivriga vilja att omedelbart tillgodogöra sig och smälta intrycken och omständigheterna i världen. Om herr Bai är hungrig stoppar han omedelbart något i munnen. På samma sätt söker en herr Bai-läsare en omedelbar och enkel lösning. Han upptäcker till exempel aptiten hos herr Bai och finner strax den sexuella frustrationen "att stoppa i munnen". Både herr Bai och denna typ av läsare måste omedelbart ha ett svar på de frågor som uppstår.

Åtandet ska också ställas i relation till Katinkas förtvinande. Herr Bai suger i det närmaste livet ur sin hustru och när hon till slut dör kan man säga att han fullkomligt har slukat henne. Han hamnar då i den ambivalenta situationen att ha utplånat objektet för sitt begär. En sådan tvetydighet hinner inte herr Bai-läsaren känna smaken av innan betydelsen slinker ner.

Problemet för den som smittas av herr Bai är att den kortsiktiga tillfredsställelsen uppnås på bekostnad av en mer nyansrik läsning av romanen. Herr Bai tror sig förstå sig på äktenskapet och sin hustru. I samtalet med herr Huus om problemet med en hustru som inte har "lyst" säger herr Bai att "Æktemand og Æktemand imellem – vi véd, hvor Skoen trykker" (s. 264). I realiteten har inte herr Bai en aning om var skon klämmer. Ironiskt nog har Katinka "lyst" just med herr Huus när de möts i en passionerad kyss, samtidigt som herr Bai sitter och talar om hur dålig herr Huus är på att förstå sig på fruntimmer ("Huus – hvad sagde jeg? Aa det Menneske forstaar sig s'gu ikke no'et paa Fruentimmer..." , s. 301).

Till skillnad från den läsare som smittats av herr Bai har den läsare som i stället läser (och smittas av) Katinkas symptom möjlighet att undvika en ensidig förståelse. Vid en diagnos av Katinka har läsaren större möjligheter att uppfatta romanens mångtydighet.

Katinka tycks vara frånvarande där hon är och närvarande där hon inte är. De symptom som leder till en sådan diagnos är bland annat Katinkas

återkommande placering vid fönster, hennes blickar ut över markerna, hennes sätt att försvinna bort i minnen när hon spelar piano, förekomsten av tåg (ständigt anländande och avgående) och ljuset som tycks lysa någon annanstans och lämnar Katinka i skuggan. Även hennes tystlåtenhet tyder på ett problematiskt förhållande till den närvarande omgivningen. Att Katinka har svårt att få i sig mat antyder dessutom en svårighet att "svälja" omständigheterna i det närvarande.

Denna tvetydighet visar sig också beträffande Katinkas passion för herr Huus. Katinkas begär bär nämligen på en inneboende motsägelse. Principen för hennes åtrå är att bibehålla distansen till objektet för åtrån. Katinka verkar föredra att behålla själva *längtan* till herr Huus framför att inlemma och tillgodogöra sig honom. I samma stund som hon inser, eller åtminstone formulerar för sig själv, vad hon känner för herr Huus ("hun saa kun Huus' blege, bevægede Ansigt, hans elskede Ansigt", s. 299), bestämmer hon att de aldrig mer ska återse varandra. Därefter säger hon: "Kys mig" (s. 301).

Även Katinkas lungsjukdom bär på en motsägelse och en tvetydighet – en tvetydighet som inte riktigt tycks stå klar för sjukdomsläsaren Cokal. Hon uppvisar rentav vissa av de symptom som ovan betecknades som herr Bai-läsarens symptom. Cokal slår nämligen fast att Katinka har tuberkulos, trots att denna sjukdom aldrig nämns vid namn i romanen. Det är onekligen mycket som tyder på att Bang hade tuberkulos i åtanke vid beskrivningen av Katinkas symptom, men att uttala det som är outtalat i berättelsen, att kasta sitt eget ljus över romantextens skuggor, innebär att vissa nyanser och skiftningar i ljuset går förlorade.

Cokal framför dessutom att sjukdomen är en följd av Katinkas olyckliga passion för herr Huus. Tuberkulos var för Bang och hans samtid passionens kliniska motsvarighet och sjukdomens symptom ersätter förälskelsens och passionens smärta, enligt Cokal.<sup>22</sup> Frågan är emellertid om lungsjukdomens symptom egentligen ersätter förälskelsens smärta och om känslorna överhuvudtaget ska betraktas som smärtsam förälskelse.

Katinkas smitta tycks uppträda i hennes kropp redan i första kapitlet: "Fru Bai satte sig paa Bænken udenfor Døren med Hænderne i Skødet og saa' ud over Markerne. [...] Himlen var høj og lyseblaa. [...] / Fru Bai frøs og rejste sig." (S. 182.) Katinka har redan här små frossbrytningar som tyder på smitta och detta sker långt före kyssen (s. 301) och herr Huus avresa. Sjukdomen kan inte anses ersätta en förälskelse när herr Huus lämnar byn, eftersom den fanns där hela tiden.

Sambandet mellan förälskelse och sjukdom kan formuleras något annorlunda, om man skiljer på sjukdom och smitta. De ovan nämnda små tecknen på smitta hos Katinka uppträdde endast en liten stund efter att hon första gången helt kort hälsade på herr Huus. Detta skulle kunna liknas vid en

vaccination. En vaccination är en liten dos av den smitta som ska förhindras att utvecklas till sjukdom. Precis som för Katinka – efter att hon fått en liten dos av herr Huus – kan små, små symptom uppträda vid vaccination. Just beträffande förälskelse är vaccinationen lyckad, eftersom Katinka förmår avvisa känslorna när de attackerar som starkast. När hon träffar herr Huus i lusthuset har hon så att säga utvecklat tillräckligt med antikroppar. Inte ens en kyss kan rubba hennes beslut att de aldrig ska träffas igen.

På motsvarande sätt blir läsaren vaccinerad genom beröring med det antydande berättandet. Läsaren kan på detta sätt utveckla antikroppar mot entydiga tolkningar av *Ved Vejen*.<sup>23</sup>

Romanen kan därmed uppfattas som något mer än en historia om svart-sjuka, förkvävande äktenskap och sjukdom och död som en direkt följd av förnekad passion. I stället kan läsaren se dynamiken i det icke uttalade och komplexiteten i det obestämda. Läsaren kan uppfatta inte bara det ena eller det andra eller en kombination – utan just det mångtydiga i de oavgjorda betydelserna.

Vid Katinkas dödsbädd verkar hennes läkare ha sinne för detta:

Doktoren gik ind og bøjede sig over Sengen: Ja – sagde han, det är snart forbi.

– Lider hun? sagde Agnes.

– *Man ved ikke*, sagde Doktoren. (S. 375f)



## NOTER

- 1 Herman Bang, *Stille Eksistenser* (Köpenhamn, 1886), s. XVII. *Ved Vejen*, ss. 169–403. Alla sidhänvisningar i löpande text är till denna utgåva.
- 2 Se Hans Hagedorn Thomsen, *Det lukkede rum* (Odense, 2003), s. 40.
- 3 Sven Møller Kristensen, *Impressionismen i dansk prosa 1870–1900* (Köpenhamn, 1955).
- 4 Torbjörn Nilsson, *Impressionisten Herman Bang* (Stockholm, 1965).
- 5 Se Peer E Sørensen, "Herman Bangs betragtninger over værk- og realismebegrebet. Festforelæsning til Arne Melbergs 60 års fødselsdag", *Edda: Nordisk tidsskrift for litteraturforskning*, nr. 2003:3.
- 6 Se Dag Heede, *Mærkværdige læsninger: Toogfirs tableauer* (Odense, 2003).
- 7 Hans Hagedorn Thomsen, *Litterær tid* (Odense, 1990).
- 8 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (Paris, 1945), s. 9.
- 9 Ibid, s. IIIff ("l'homme est au monde, c'est dans le monde qu'il se connaît").
- 10 För en introduktion, se exempelvis Robert R. Magliola, *Phenomenology and Literature* (West Lafayette, 1977).
- 11 Se bl.a. Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé* (Paris, 1962). Inledningen, "Mallarmés poetiska universum", finns i *Hermeneutik: En antologi* (Stockholm, 1977), i översättning av Roland Lysell.
- 12 Georges Poulet, "Phenomenology of Reading", *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation*, vol. I, nr 1 (1969) och Wolfgang Iser, *Der implizite Leser: kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett* (München, 1972).
- 13 Jfr Thor Grünbaum, "Fortælling og indlevelse: En teori om synligheden i det litterære værk", i *Kritik* 164 (Köpenhamn, 2003).
- 14 Merleau-Ponty, *Phénoménologie*, s. 82.
- 15 Jfr ibid, s. 187.
- 16 Ibid, s VI.
- 17 En annan läsning av samma aspekt är Hagedorn Thomsen (*Litterær tid*) som menar att skymningen markerar tidens cirkulära karaktär i romanen, eftersom det visar att dygnet hela tiden upprepas efter samma mönster.
- 18 Paul de Man, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (New York, 1971), s. 63f. De Mans referens är Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire* (Paris, 1955), s. 202.
- 19 De Man, *Blindness and Insight*, s. 64f. ["We can only come under the true spell of the work by allowing it to remain what it is"]
- 20 Susann Cokal, "Infectious Excitement: Disease, Desire, and Communicability in *Niels Lyhne* and *Ved Vejen*", *Scandinavian Studies*, vol. 71, nr. 2, (1999), s. 167ff och s. 175.
- 21 Jfr Klaus P. Mortensen, *Sonderinger i Herman Bangs romaner* (Köpenhamn, 1973), s. 25. Mortensen ställer denna diagnos.
- 22 Cokal, "Infectious Excitement", s. 167ff.
- 23 Jfr Bo Hakon Jørgensen, *Intentionalitet: Om litterær analyse på fenomenologisk grundlag* (Odense, 2003), s. 51. Jørgensen talar om den litterära texten som ett laboratorium för mänskliga intentioner utan kontakt med det gift som finns i dem. Fiktionen modifierar i stället giftet och blir som ett serum.

# Monster, häxor och ett och annat spöke

– postmoderna skräckmotiv och etik

Av Katarina Karlsson

Monster, häxor och spöken behandlade ur ett 'gotiskt' perspektiv är ofta onda varelser.<sup>1</sup> Frankensteins monster och greve Dracula orsakade många människors död.<sup>2</sup> Onda häxor ansågs vilja skada andra med sin trolldom och spöken hade som uppgift att skrämman människor för att hämnas länge sedan begångna oförrätter. I samtida svenska romaner är skräckmotiv däremot varken lika skrämmande eller lika onda som sina föregångare. Det finns därför anledning att fundera kring relationen mellan postmoderna skräckmotiv och etik i samtida postmoderna romaner med skräckmotiv. Utifrån detta perspektiv studeras i denna artikel Carina Rydbergs *Osalig ande* (1990), Majgull Axelssons *Aprilhäxan* (1997) och *Den vidunderliga kärlekens historia* (2002) av Carl-Johan Vallgren.<sup>3</sup> De tre romanerna uppvisar flera likheter avseende skräckmotiven och deras etiska implikationer. Huvudpersonerna är just spöke, häxa respektive monster och har alla övernaturliga egenskaper. Bo G. Jansson, som undersökt alla tre författarskapen, menar att *Osalig ande*, *Aprilhäxan* och Vallgrens båda tidigare böcker har postmoderna drag såsom identitetsupplösning och ontologisk instabilitet.<sup>4</sup> Dessa drag finns även i *Den vidunderliga kärlekens historia*.

I denna artikel inriktar jag mig på två huvudfrågeställningar. Den första är hur de postmoderna skräckmotiven ser ut i de undersökta romanerna och hur de skiljer sig från traditionella skräckromantiska skräckmotiv. Den omedelbara följdfrågan blir: Varför finns dessa skräckmotiv i postmoderna romaner och vilken funktion fyller de? Den andra huvudfrågeställningen rör etiken. Eftersom skräckmotiv i sig ofta handlar om ondska förefaller det naturligt att koppla ett etiskt perspektiv till den första frågeställningen. Som vi kommer att se är berättandet en av de saker som skiljer de undersökta romanerna från de skräckromantiska, identitetsupplösningen är en annan. Frågeställningen är då: Vilka etiska följder får berättandet och identitetsupplösningen kopplat till skräckmotiven i den samtida, postmoderna romanen? Och hur påverkar detta våra uppfattningar om gott och ont?

## Teoretiska utgångspunkter för en etisk läsning

Det finns många som anser att postmodernistisk litteratur kännetecknas av ett ointresse för etik. Postmodernismens belackare har avfärdat denna litteratur som antingen ointressant ur moraliskt hänseende eller moraliskt förkastlig.<sup>5</sup> Det finns dock flera skäl att ifrågasätta denna föreställning. Andrew Gibson har i ett viktigt arbete om etik och postmodernism, *Post-modernity, Ethics and the Novel* (1999), gjort gällande att det finns ett starkt inslag av etik i postmodern litteratur. Men vad menas med postmodern litteratur? Det finns ingen entydig definition. Enligt Brian McHale har postmodernismen en ontologisk (verklighetsproblematiserande) dominant till skillnad mot modernismen som har en epistemologisk (kunskapsteoretisk) dominant.<sup>6</sup> Denna definition är dock mycket allmän. Ihab Hassan räknar i ett föredrag i stället upp en mängd kriterier för postmodernismen.<sup>7</sup> De här undersökta romanerna uppvisar flera postmoderna drag utifrån Hassans definition, framför allt antiform, spridning, könsöverskridande, identitetsupplösning, ontologisk instabilitet och obestämbarhet. Romanerna har ytterligare postmoderna drag, vilka jag dock inte går in på här. Med moral avses i denna artikel de uttalade och outtalade normer om vad som är rätt och fel som återfinns i samhället i olika former. Med etik avser jag i stället en personlig ansvarighet som inte bestäms av regler utan uppstår som svar på en enskild situation.<sup>8</sup>

I sin studie av postmodernism och etik Gibson utgår från filosofen Emmanuel Lévinas. Mötet med den andre är centralt hos Lévinas och Gibson hävdar att det finns ett etiskt samband i begreppsparet subjekt-objekt. Detta uppstår när subjektet i mötet med den andre projicerar sina egna referensramar på objektet och försöker definiera objektet inom dessa gränser i stället för att gå det till mötes på dess egna villkor. Detta är viktigt när det gäller narratologi, eftersom subjektet, berättaren, delger läsaren sin bild av objekten, personerna i romanen. Gibson utgår från en homodiegetisk berättare, som själv tar del i händelserna i romanen.<sup>9</sup> Denne berättare står alltid i relation till omvärlden och därmed problematiserar detta berättande subjekt-objektrelationen. Gibson inkluderar även fokaliserat berättande i kategorin.<sup>10</sup> När denna typ av berättare återger vad de andra personerna tycker och tänker sker ofta förskjutningar och motsägelser mellan objekt och subjekt. När distinktionen dem emellan suddas ut kan subjektet inte längre påtvinga objektet sin egen referensram och på avstånd granska den andre. Det blir då nödvändigt för läsaren att göra egna etiska ställningstaganden och tolkningar.<sup>11</sup>

Ett centralt begrepp hos Gibson är "Zwischen". Det betyder ordagrant 'mellan' och avser enligt Martin Buber intervallet mellan jaget och duet, den plats där varandet utspelar sig.<sup>12</sup> Jag översätter här ordet med mellanrum.

Ett annat viktigt begrepp hos Gibson är "excendance", som hos Lévinas innebär en spontan och plötslig önskan att fly från jagets begränsningar.<sup>13</sup> Subjektet löses upp och därmed uppstår en öppenhet mot den andre, vilken är motsatsen till ett oetiskt närmande. Jag väljer att översätta begreppet med 'överskridande i mötet med den andre'. Detta överskridande blir viktigt eftersom varken identitet, kön, liv eller död är stabila tillstånd i postmoderna romaner.<sup>14</sup>

Det framgår av ovanstående resonemang att Gibsons tankar bygger på frånvaron av en implicit författare och verkets norm. Gibson menar att i stället för att bli vägledd måste läsaren göra sina egna ställningstaganden utifrån de luckor och motsägelser som uppstår i texten. En implicit författare är, enligt Seymour Chatman, en verkande kraft inom själva fiktionen som ledsagar läsandet av den. Den implicite författaren är också den instans där verkets norm återfinns. Med verkets norm menas ett verks övergripande mening, inklusive dess konnotationer, implikationer och utsagda meddelanden.<sup>15</sup>

En viktig teoretiker när det gäller narrativ etik är Adam Zachary Newton. Han fäster uppmärksamheten på relationen mellan berättare, romanpersoner och läsare.<sup>16</sup> Det finns flera likheter mellan Gibson och Newton, men den senare gör en tydligare uppdelning av olika slags etik. Newton delar in den i berättandets etik, representationens etik (fiktionens skildring av etiska problem) och hermeneutikens etik (läsandets etik).<sup>17</sup> Det är framförallt den sistnämnda som skiljer Newton från Gibson. Newton menar att läsaren har ett etiskt ansvar för boken när hon öppnat den.<sup>18</sup>

## Postmoderna skräckmotiv och dess föregångare

Att motiven monster, häxa och osalig ande förekommer i de tre utvalda böckerna av Rydberg, Axelsson och Vallgren framgår redan av titlarna.<sup>19</sup> Alla tre huvudpersonerna i romanerna har dessutom övernaturliga egenskaper av likartad karaktär. Deras själ kan lämna kroppen och ha upplevelser utanför denna, antingen som levande eller efter döden.

Den osaliga anden i Rydbergs roman beskrivs inte alls. Eftersom huvudpersonen Marika är död kan de levande människorna inte se henne. Vanligtvis blir de inte heller skrämde av henne. Några av romanpersonerna kan känna hennes närvaro och vid något tillfälle skymta henne. Vad de då ser är någon som ser ut precis som den vanliga, levande Marika. "Hans blick är klarare och plötsligt får han ögonen på mig. – Det är inbillning, mumlar han." (Rydberg s. 215) Detta kan jämföras med gengångarmotiven i Selma Lagerlöfs *Herr Arnes penningar* (1904), som Yvonne Leffler har behandlat i sin avhandling om svenska skräckromantiska romaner.<sup>20</sup> Här har gen-

gångarna, enligt Leffler, alla spökets "rysningsframkallande attribut: iskalla händer, brustna ögon, ihåliga röster och blodiga fotspår".<sup>21</sup> Det skrämmande är alltså inte hur Marika ser ut som spöke, utan att man är medveten om att hon är död.

När det gäller de övernaturliga egenskaperna skiljer sig Marika i *Osalig ande* litet från de två övriga huvudpersonerna. Hon hade överhuvudtaget inga övernaturliga egenskaper som levande. Men Marika har tagit livet av sig och hennes själ har ännu inte lämnat jorden. Som osalig ande svävar hon runt och iakttar sina nära och kära. "Jag är ledsen men ni kom för sent. Jag är redan död. Jag har fortfarande kvar den där svävande känslan när jag lämnade kroppen och steg mot taket, som ett osynligt moln. Här har jag blivit kvar." (Rydberg s. 7) Vi vet att Marika är en osalig ande endast genom att hon berättar det, samt att levande personer kan gå rakt igenom henne. Marika vet inte vad de övriga romanpersonerna känner och tänker då hon bara kan se dem utifrån. Hon kan inte heller påverka något i de levandes värld. "Han sover fortfarande. Jag önskar jag hade kunnat väcka honom." (Rydberg s. 170) Däremot kan hon vara närvarande överallt och förflytta sig utan ansträngning eller tidsförlust.

Skräckmotivet i *Aprilhäxan* är just häxan och hennes övernaturliga egenskaper. Det ska påpekas att en aprilhäxa skiljer sig från en vanlig häxa. Axelsson har lånat motivet från Ray Bradburys novell "The April Witch" (1953).<sup>22</sup> En aprilhäxa kan "[...] se genom tiden och sväva i rummet, hon kan gömma sig i vattendroppar och insekter lika lätt som hon kan ta människor i besittning. Men hon har inget eget liv. Hennes kropp är alltid tunn, ofullkomlig och orörlig." (Axelsson s. 91) Desirée, som är huvudperson i *Aprilhäxan*, har denna förmåga, men hon ser inte ut som någon traditionell häxa. Det Desirée har gemensamt med dessa häxor är, enligt Ulrike Schnaas, att hon kan flyga och förmågan till maktutövning. Däremot ingår hon ingen djävulspakt och deltar inte i häxsabbat såsom de ursprungliga häxorna gjorde.<sup>23</sup> Riktiga häxor var förvisso inte något vanligt motiv i den skräckromantiska romanen, utan motivet är äldre och förekommer ofta i folksagor. Men onda kvinnor beskrivs ofta i termer av häxor i den 'gotiska' romanen. Som en jämförelse kan vi ta en roman, som Leffler också behandlar i sin avhandling, nämligen *Singoalla* (1857) av Viktor Rydberg. Här liknas den elaka svärmodern vid en häxa med lång, krokig näsa, ihåliga kinder, flammande ögon och ett tandlöst, grinande gap.<sup>24</sup> Desirée ser inte ut på detta sätt, även om hon nog skulle kunna uppfattas som skrämmande utifrån följande beskrivning. Hon är en svårt CP-skadad, spastisk och epileptisk kvinna, som ligger på långvården.

Hon ser ut som en fågelunge, en naken liten fågelunge utan fjäderdräkt. Hon är så tunn att hon knappt tycks lämna något avtryck på madrassen och så mager att varje ben och sena kan skönjas under huden. Ena handens fingrar har krökts och stelnat till en klo. Hon ligger i en konstig ställning: på rygg med benen uppdragna och korsade i fosterställning. Ansiktet är hjärtformat, hakan vass och spetsig. Huden på ögonlocken är så tunn att man kan skönja blodkärnen som ett blått delta. (Axelsson s. 166)

Att Desirée är häxa kan man alltså enbart utröna från hennes egenskaper och dessa känner läsaren endast till genom berättandet. De flesta personer som träffar Desirée är dock inte alls medvetna om dessa egenskaper. Schnaas menar i sin avhandling om samtida fantastiska berättelser att omvärlden däremot betraktar Desirée som ett monster, eftersom hon är så kroppsligt deformerad.<sup>25</sup> Primärmotivet aprilhäxan smälter samman med det mer traditionellt 'gotiska' sekundärmotivet monstret. Den monstruösa, omnipotenta aprilhäxan ger Desirée makt och hon förvandlas till ett handlande objekt i stället för offer och objekt. Schnaas menar också att aprilhäxan även är besläktad med ett annat traditionellt 'gotiskt' motiv, nämligen vampyren. Liksom vampyren är hon en dubbelnatur, som om nätterna genomgår en metamorfos och ger sig ut för att utnyttja andra. Aprilhäxans nattliga aktiviteter ger henne demoniska drag och hon framstår som något helt annat än krympling.<sup>26</sup>

Desirée i *Aprilhäxan* kan gå in i andra människors medvetanden och 'höra' vad de tänker. Hon kan också uppleva känslor och skeenden genom andra. "Jag lärde mig mycket den sommaren: hur det är att kyssas och bli kysst, hur dans kan få också det torraste sköte att fuktas [...]". (Axelsson s. 88 f.) De personer, i vars medvetande hon går in, blir ett slags omedvetna bärare, som Desirée kan styra genom sina aprilhäxegenskaper. "SÅ. BRA. Äntligen har jag satt mina systrar i rörelse. Nu har jag dem precis där jag vill ha dem." (Axelsson s. 83) Dessutom kan hon befinna sig på flera olika platser samtidigt.

Huvudpersonen i *Den vidunderliga kärlekens historia* heter Hercule Barfuss och han bedöms av omgivningen vara ett monster. Ordet monster inbegriper betydelserna missbildad och skrämmande, vilket är precis såsom Barfuss omvärld uppfattar honom. Denna huvudperson är alltså mycket mer lik sin 'gotiska' motsvarighet än de två andra huvudpersonerna. Jämför man med till exempel Frankensteins monster finns flera likheter. Frankensteins monster är både så stor att han är missbildad och mycket skräckinjagande i sin fulhet. Detta monster är dock en artefakt, skapad av likdelar.<sup>27</sup> Barfuss är till skillnad från många andra monster en människa och han är liksom Desirée gravt handikappad och vanställd.

Det barn som genom ett under hade lyckats ta sig halvvägs ut i världen var inget annat än destillatet av mänsklig vanställdhet. Skallen som stack fram ur skötet var så groteskt stor att den hade spräckt kvinnans bäcken. [...] Harmyntheten var av ett sådant slag att varken näsa eller näsborrar existerade; i mitten av barnets ansikte grinade i stället en mörkröd fördjupning, likt en skål vars sargade kant slutade i höjd med ögonen. På den hårlösa skallen fanns egendomliga utväxter som påminde om svarta fossilerade sniglar. Tungan var kluven som hos en orm. Knölar och bulor vanställde tinningarna, hyn var spräcklig och fjällig likt en ödla. Det var ett missfoster. (Vallgren s. 32)

Dessutom är hans armar underutvecklade och han är dvärgväxt. Pojken saknar också öron och örongångar och är därför dövstum. Han är så skrämmande att prästen inte vill nöddöpa honom. ”Vad vi ser här, doktorn, är frukten av ett djävulskonkubin. Denna varelse är inte avlad av en människa. Det är överhuvudtaget inget människobarn.” (Vallgren s. 35)

Hercule Barfuss har liksom Desirée förmågan att gå in i andra människors medvetande och ’höra’ vad de tänker. Denna gåva uppenbarar sig redan vid Barfuss födelse.

Götz kunde inte förklara hur, men på något vis såg pojken rakt in i honom, eller steg rentav in i honom, som en parasit kan ta sig in i människokroppen utan att det märks. Han fanns där utan språk, knappt medveten om sin egen existens, han fanns där i strid med alla vetenskapliga lagar och det värsta var att han avläste doktors alla hemligaste tankar. (Vallgren s. 38)

Hercule Barfuss kan också ’tala’ med andra människor inne i deras eget medvetande. Eftersom han är dövstum är detta en gåva som gör att han kan kommunicera. Den ger honom möjlighet att bli varnad för hemska händelser. Barfuss kan också påverka omvärlden och till och med överföra känslor på dem, utan att han ens är närvarande. Han har dessutom en förmåga att göra sig obemärkt så att de personer han ’talar’ med inte vet vems rösten är.

Det hände att han gjorde väktarna törstiga genom att leda deras tankar till ett ölkrus, eller lät en känsla av klåda uppträda i deras inre, och i stället för att misshandla honom eller stjäla hans mat slog de sig grymtande ner på en bänk för att dricka eller klia sina inbillade lusbett. (Vallgren s. 91)

Möjligheten att läsa tankar och påverka omvärlden gör Barfuss egenskaper mycket skrämmande för hans omvärld i romanen trots att dessa personer

inte har sett hans skräckinjagande yttre. De personer han senare hämnas på upplever sig som besatta av en ond demon.

Leffler behandlar i sin avhandling *I skräckens lustgård* (1991) vad som hon menar är utmärkande för romantikens skräckroman. Hon baserar sina iakttagelser på ett tjugotal engelska, tyska och franska skräckromaner från slutet av 1700-talet och första hälften av 1800-talet.<sup>28</sup> Leif Dahlberg har kritiserat Lefflers studie bland annat för att definitionen av skräckromantik främst är anpassad för hennes studie av 1800-talets svenska skräckromaner och att den inte går att applicera på ett vidare material.<sup>29</sup> Dahlberg själv väljer i stället begreppet det fantastiska och menar att skräckromanen är en subgenre till det fantastiska.<sup>30</sup> Eftersom jag har den tidiga skräckromantiken som utgångspunkt för min jämförelse och fokuserar min undersökning på själva skräckmotivet anser jag att jag ändå kan använda Lefflers definitioner. Dahlberg menar att det främsta skälet till att han inte kan utgå från beteckningen skräckromantik på de romaner han analyserar är avsaknaden av skräckmotivet.<sup>31</sup>

Leffler menar att i de romantiska skräckromanerna förmedlas skräckupplevelserna av de övernaturliga inslagen och miljöskildringarna.<sup>32</sup> I de postmoderna romaner jag undersöker existerar skräckmotiven i stället till största del för att motivera de övernaturliga inslagens förekomst. Varken skräckmotiven eller de övernaturliga inslagen finns där för att ingjuta skräck utan för att driva intrigen framåt och möjliggöra nya perspektiv. De övernaturliga inslagen gör det därmed möjligt för författaren att återigen använda en allvetande berättare, något som alltsedan modernismen blivit mindre vanligt. Med hjälp av skräckmotiven blir det enligt fiktionens logik helt rimligt att vara allvetande igen. Detta påpekar även Schnaas när det gäller *Aprilhäxan*.<sup>33</sup>

Leffler behandlar typiska ingredienser för skräckromanerna, nämligen 'gotiska' byggnader, övernaturliga skeenden, ett stereotypt persongalleri och en suggestiv, spänningsskapande berättarteknik.<sup>34</sup> Dessutom säger hon att dessa romaner ofta förknippas med viss rekvisita såsom "ett överflöd av blod, spöken, lik och monster". När det gäller berättandet ökar spänningen genom att läsaren i det längsta undanhålls upplysningar. Skräckromanens komposition är uppbyggd kring ett mysterium, som djupnar efter hand för att sedan gradvis avslöjas och helt förklaras i slutet av romanen. Efterhand som mysteriet framträder blir huvudpersonen alltmer hotad av motståndaren. Skräckstämningen baseras på en suggestiv berättarteknik, som förstärks av att berättelsen bromsas genom avbrott och digressioner.<sup>35</sup> Här skiljer sig de samtida romanerna i denna undersökning väsentligt från de 'gotiska'. Den främsta skillnaden är att det är den skrämmande varelsen som är hjälte i de postmoderna romanerna, vilket ger ett helt annat perspektiv. Därmed får



läsaren mer information och logiska förklaringar till händelserna från början. Inga mysterier behöver avslöjas. Mattias Fyhr påpekar i sin avhandling att det i dagens skräckroman är vanligt att monstret är huvudperson.<sup>36</sup>

Vad som framförallt är gemensamt för alla skräckromaner är, enligt Leffler, ”skräcken, såväl skildringen av skräckfyllda skeenden och upplevelser som framkallandet av skräckkänslor hos läsaren”.<sup>37</sup> Här är en tydlig skillnad gentemot de postmoderna ’skräckromanerna’. Skräckkänslor hos läsaren förekommer sannolikt inte i någon större utsträckning vid läsning av de romaner jag behandlar. Skräcken för det okända blir i stället något som enbart bifigurerna upplever. Förvisso upplever Hercule Barfuss skräck, men inte för det okända utan för människans grymhet. Hans motståndare blir däremot skrämda av hans övernaturliga egenskaper. Rollerna är alltså de omvända.

Även Fyhr har i sin avhandling kritiserat Leffler och tycker att hon inte är tillräckligt tydlig i sin definition av begreppet skräck. Dessutom väljer han att definiera ’gotik’ på ett helt annat sätt än Leffler. Fyhr utgår inte bara från romantikens ’gotik’ utan avser en 200-årig tradition från Horace Walpole till i dag. Till skillnad från Leffler anser han att det inte är skräcken utan melankolin som är det centrala i ’gotiken’.<sup>38</sup> Han menar att en ’gotisk’ text ”skildrar en eller flera subjektiva världar, som saknar högre ordning och utmärks av en atmosfär av förfall, undergång och olösbarhet, samt innehåller grepp som ger texten labyrintiska egenskaper.”<sup>39</sup> Fyhr anser att *Osalig ande* är en starkt ’gotisk’ roman, och om man utgår från hans definition i stället för Lefflers, kan jag instämma med honom.<sup>40</sup>

Berättelsen är helt och hållet Marikas subjektiva, hon har slutat tro på allting och både hennes mentala förfall och det totala moraliska förfallet i boken är tydligt. Undergången är uppenbar med Marikas självmord, Henriks förolyckande och mordet på Jonas. Bokens oändliga mängd av korsvisa relationer ger den labyrintisk karaktär. Romanen är emellertid inte skrämmande på traditionellt skräckromantiskt vis. *Den vidunderliga kärlekens historia* är i viss mån ’gotisk’ utifrån Fyhurs definition. Det är en subjektiv historia. Boken visar tydligt kyrkans och maktens förfall, vilket kan tyda på frånvaron av en högre ordning. Däremot tycks tron på kärleken aldrig försvinna i romanen, vilket kan betraktas som en alternativ högre ordning. Många människor dör, vilket är en typ av undergång. Men de flesta av dem är Barfuss motståndare, vilket gör att man i stället skulle kunna se det som räddningen. Boken får labyrintisk karaktär då Barfuss flyr i klostrens gångar och då han förflyttar sig över Europa. I *Osalig ande* och *Den vidunderliga kärlekens historia* är melankolin tydlig. Däremot tycker jag inte att *Aprilhäxan* är ’gotisk’ utifrån denna definition.

Både Dahlberg och Schnaas använder sig av begreppet det fantastiska i

stället för skräck och båda utgår från Tzvetan Todorovs definition av det fantastiska i sina avhandlingar. Todorov avvisar tidigare definitioner, som hänvisar till läsarens skräck, då man enligt honom inte kan definiera en roman utifrån vad den faktiska läsaren känner för denna.<sup>41</sup> Todorov menar att det fantastiska kännetecknas av osäkerheten mellan att tro att det som händer är en illusion eller att verkligheten styrs av lagar som hittills varit okända för oss.

Det fantastiska upptar tidslängden hos denna ovisshet. Så snart man har valt det ena eller andra alternativet, lämnar vi det fantastiska för att stiga in i en avgränsande genre, det främmande eller det övernaturliga. Det fantastiska är den tvekan som en person som bara känner naturlagarna upplever när hon konfronteras med en händelse som ger sken av att vara övernaturlig.<sup>42</sup>

Todorov menar att det främst är en implicit läsare som tvekar. Ytterligare ett villkor för att en text ska kunna betraktas som fantastisk är, enligt Todorov, att läsaren måste förkasta allegoriska och poetiska tolkningar av texten.<sup>43</sup> Han menar att om de övernaturliga händelserna låter sig förklaras på ett logiskt sätt tillhör romanen inte den fantastiska genren utan skräckgenren (det främmande). Och om de övernaturliga företeelserna i stället helt accepteras rör det sig om en verklighet som styrs av andra lagar och då befinner vi oss i fantasygenren (det övernaturliga).<sup>44</sup> Leffler har i sin tur kritiserat Todorov i *Horror as Pleasure* (2000) för att vara onödigt smal i sin definition av skräck.<sup>45</sup>

Alla de tre undersökta romanerna innehåller många fantastiska element. Utöver huvudmotiven förekommer i alla tre ett flitigt hänvisande till olika övernaturliga företeelser såsom spöken, gastar, häxor, monster, feer, änglar, troll och djävulen. Ofta känner bifigurerna i de tre romanerna tvivel om de ska tro sina sinnen eller ej, när de konfronteras med osannolika händelser initierade av skräckmotivet. Den roman som blir tydligast fantastisk enligt Todorovs definition är *Aprilhäxan* då läsaren här utsätts för stor osäkerhet om vad som är sant eller inte inom fiktionen. Viss osäkerhet från läsarens sida kan förekomma vid läsning av Vallgren medan läsaren knappast känner osäkerhet hos Rydberg. När det gäller Vallgrens roman lutar jag åt att man får en naturlig förklaring på de övernaturliga händelserna. Barfuss var en märklig människa, som utvecklat sin intuition och andra sinnen för att kompensera för sin dövstumhet. Han har vid hög ålder berättat sina historier och säkerligen överdrivit och förskönat. Dessutom har det uppstått en myt om en numera avliden släkting, vilket ger boken mer karaktär av skröna än skräck eller fantastisk.

## De allvetande berättarnas etiska betydelse

Enligt Gibson problematiserar berättandet förhållandet mellan subjekt och objekt eftersom subjektet, berättaren, förmedlar läsaren sin bild av objekten, personerna i romanen. När berättaren återger personernas tal och tankar uppstår ofta glidningar dem emellan, som gör det svårt att avgöra vems röst det är som hörs. Detta får implikationer enligt berättandets etik. Jag kommer att visa hur dessa implikationer ser ut i de tre romanerna.

## Den osaliga andens överblick

I *Osalig ande* förekommer en mängd händelser som är både oetiska, omoraliska och till och med illegala: övergrepp mot barn, dråp, anstiftan till mord, rånförsök, inbrott och mord. Dessutom förekommer flera händelser som definitivt har etiska och moraliska implikationer såsom incest mellan syskon, otrohet, lögn, svek, självmord och den kanske mindre allvarliga men dock centrala förseelsen i att tjuvkika på andra. Etiska problem avbildas alltså i romanen i enlighet med representationens etik. Det är denna typ av framställning som Kay Glans vänder sig mot i en artikel om "skräcklitteratur". Han menar att "[v]åldet och den immoralistiska hållningen är alldeles för mycket rivaler och alternativ till en etisk hållning för att läsningen ska vara en process med säker utgång".<sup>46</sup> Han tycker inte att skildringarna är moraliskt försvarbara utan en analytisk eller etisk attityd från författarens sida. Artikeln förorsakade en moraldebatt och Glans blev avfärdad som moralistisk.<sup>47</sup> Jag för i denna uppsats en diskussion om etiken i romanerna, inte om vad som är moraliskt godtagbar litteratur.

Formen för återberättandet av dessa händelser har också etiska följder. Den gör att vi som läsare inte får någon vägledning vad vi ska tycka. Det finns ingen implicit författare eller någon verkets norm. Berättarens skildring av några av de moraliskt tvivelaktiga händelserna i boken tvingar läsaren till ett förhållningssätt som inte kan vara fördömande. Berättaren i *Osalig ande* är som vi redan sett bokens huvudperson, Marika. Det är Marikas röst som är den helt dominerande i romanen. De andra personerna får begränsat utrymme för att uttrycka sig och läsaren ser dem endast genom Marikas återberättande. Marika är en homodiegetisk-autodiegetisk berättare som själv deltar i skeendena även om de flesta av romanens personer aldrig kan se henne. Därför sker det också mycket litet interaktion mellan huvudpersonen och bifigurerna. Marika är också den som i de 'gotiska' romanerna skulle vara den skrämmande andra. Här är hon emellertid berättare och subjekt. Redan detta ger etiska följder. Här ser vi inte spöket utifrån. Det framstår alltså varken som skrämmande eller ont. Det gör inte heller hennes lik för oss läsare.

Det vore en överdrift att påstå att jag är ett vackert lik. Ändå såg jag inte så illa ut medan jag var i livet. Mitt hår var långt och blankt. Nu ligger det utslaget och tovtigt, som ett svart Medusarufs. Min hy är helt vit. Likblek skulle man kunna säga. En ljusbrun sträng av slem har runnit ur min mun och fläckt örngottet. Det är den där slemsträngen som irriterar mig mest. Jag önskar jag kunde sänka mig ner och torka bort den. Jag vill inte att någon ska se mig så här, inte ens Jonas. (Rydberg s. 7)

Beskrivningen är inte gjord på ett skrämmande sätt, åtminstone inte enligt skräckromantisk estetik. Läsaren undanhålls ingen information, det finns inget mysterium kring Marikas död och huvudpersonen hotas inte eftersom hon redan är död. Självklart kan läsaren känna obehag inför en sådan här beskrivning. Men varken huvudpersonen eller vi som läsare blir regelrätt skrämnda, möjligen äcklade.<sup>48</sup> I stället får vi en distanserad, men också fåfäng framställning från Marika själv. Hon blottar sina 'mänskliga' svagheter och vill förklara att hon faktiskt var vacker. Läsaren avkrävs deltagande med den osaliga anden då det är hennes historia hon hör.

Eftersom berättandet sker ur Marikas perspektiv får vi motiven till hennes handlande och kan då inte döma henne lika lätt som om vi såg henne utifrån. Vi får också till synes logiska förklaringar till det som sker. Men vi som läsare kan inte helt lita på att Marika är sanningsenlig i sin berättelse. Detta blir ett etiskt dilemma för läsaren. Även om hon är ärlig är det helt och hållet hennes subjektiva sanning vi tar del av. Detta blir centralt när berättaren beskriver de andra romanfigurerna och återger deras tal. Enligt Gibson projicerar subjektet här ofta sina egna uppfattningar på objektet, vilket blir tydligt i romanen. I någon mån motverkas det av dialogen mellan romanfigurerna, som är avbildad i direkt tal. I den dialog som Marika bevittnar, återger hon personernas tal ordagrant och gör inga tolkningar eller tillägg. Detta gör att de andra personerna ibland direkt motsäger Marika, vilket också leder läsaren till egna ställningstaganden. I mellanrummet mellan romanpersonerna och berättaren uppstår utrymme för etisk reflektion från läsarens sida. Marika vill till exempel göra sin man, läkaren Jonas, till sin medskyldige genom att misstänka att han kände till hennes självmordsplaner och lät henne genomföra dem. På så sätt legitimerar hon sitt handlande etiskt inför sig själv då hon lurat honom att skriva ut tabletter.

Det var han som skrev ut tabletterna jag tog och jag misstänker att han anade vad jag skulle ha dem till. Jonas, att skriva ut de där pillren var det enda vettiga du någonsin gjort för mig och jag är nästan tacksam, även om ditt motiv inte var så där helt altruistiskt. Jag borde ha lämnat dig för länge sedan men du vet hur jag var.

Underligt att en ande kan känna hämndbegär.  
(Rydberg s. 7)

Jonas å sin sida har en annan uppfattning, men han inser att han skulle kunna få skulden för det inträffade. Han försvarar sig med ett etiskt korrekt motiv att skriva ut tableterna.

– Marikas mor vägrar tala med mig, säger Jonas. Helst hade hon väl sett att jag inte kommit till begravningen.

– Varför det?

– Därför att det var jag som skrev ut tableterna.

– Du kunde ju inte veta vad hon skulle göra med dom.

– Jag skrev inte bara ut en burk. Det var flera. Många. Det var idiotiskt. Jag tänkte inte ens på det. Det är först så här i efterhand jag begriper att hon hade planerat det. Att hon ville att just jag skrev ut pillren. Annars hade hon ju kunnat gå till en annan läkare. Hon ville att jag skulle få skulden.

– Det kan jag inte tänka mig att hon ville.

– Du vet inte. Du anar inte hur hon var. Hon sa det till och med en gång. Slår det dig aldrig vad jag skulle kunna ta mig till med dom där pillren, Jonas? Tänker du aldrig på det? Men jag hade blivit så trött på hennes anklagelser att jag inte orkade lyssna. Jag tyckte tableterna gjorde henne bättre. Det var därför hon fick dom. (Rydberg s. 23 f.)

Att Marika genom sina övernaturliga egenskaper har möjlighet att befinna sig överallt ger henne stora möjligheter som berättare. Hon kan se och höra alla som hon kände som levande. Och hon kan till och med närvara vid sin egen obduktion. Utan att vara allvetande har hon ett mycket stort synfält. Hon kan dock inte veta vad människor tänker och känner. Därför blir Marikas berättande externt fokaliserat när det gäller de andra personerna. Även detta ger etiska implikationer. Då vi aldrig får lära känna de andra personernas inre är det lättare att sympatierna stannar hos Marika, vars ibland både barnsliga och småaktiga tankar och motiv vi känner till. Till exempel framstår modern och Marikas man Jonas som osympatiska, vilket inte är så konstigt. Marika har ju förmedlat oss sin bild av dem.

*Osalig ande* är en klart postmodern roman som exemplifierar Gibsons teorier väl. Jag tycker att det finns en etisk attityd i berättandet i *Osalig ande* och motsäger därmed Glans, som hävdar att romanen endast är en uppvisning i nihilism.<sup>49</sup>

## Aprilhäxan berättar systrarnas liv

En stor etisk fråga som gestaltas i *Aprilhäxan* är hur en mor kan lämna sitt barn. Men det är emellertid inte en fråga som problematiseras i själva berättandet utan en fråga helt enligt representationens etik. I *Aprilhäxan* är det huvudpersonen Desirée som är berättare och hon är liksom Marika en homodiegetisk berättare. Det är hon dock bara i de kapitel där hon återger sin egen historia. Detta blir till en ramberättelse. Eftersom hon har egenskapen att kunna gå in i andra människors medvetande skiftar fokaliseringen. Varje kapitel är fokaliserat genom en av systrarnas blick, och i dessa kapitel där Desirée inte själv medverkar blir hon en heterodiegetisk-intradiegetisk berättare. Eftersom systrarna inte känner till hennes existens förekommer aprilhäxan inte alls i dessa framställningar. Därför är hon heller aldrig skrämmande för dem. Schnaas menar i sin avhandling att *Aprilhäxans* berättarstruktur är omvänd i förhållande till vad som är karakteristiskt för den fantastiska litteraturen, där en realistisk ramberättelse brukar omgärda en fantastisk innerberättelse. Här är i stället Desirées ramberättelse den som innehåller fantastik medan innerberättelsen är socialrealistisk.<sup>50</sup> Det är dock Desirée, som förmedlar oss båda världarna. Gränsen mellan dem perforeras eftersom det saknas en objektiv instans som utgör skiljelinje dem emellan.<sup>51</sup>

En etisk implikation av berättandet är att samma skeenden och personer framställs olika i de olika systrarnas historier. Ibland motsäger de varandra, ibland kompletterar de varandra. Allt är dock filtrerat genom Desirée som blir en ganska traditionell allvetande berättare. Den kanske viktigaste följden av detta är deras olika syn på Tant Ellen, den kvinna runt vilken alla deras liv kretsar. Aprilhäxans övernaturliga egenskaper gör det möjligt för berättaren att ge läsaren fyra olika bilder av Ellen. Läsaren tvingas på detta sätt till ett etiskt ställningstagande. När systrarnas tal och tankar återges av berättaren sker detta ibland i direkt anföring, ibland i indirekt tal och ofta i fritt indirekt tal. Fritt indirekt tal är den form som ger upphov till mest etiska frågeställningar, då det är en blandning mellan berättarens röst och figurernas egna tankar. Den ger, trots att den ligger nära personens eget tal eller tankar, spelrum för berättarens egna åsikter från sympati till ironi. Men berättardiskursen färgas också av persontalet. Rösterna flyter in i varandra, men det innebär inte att de säger samma sak.<sup>52</sup>

Att berättaren i *Aprilhäxan* projicerar sina egna referensramar på objektet blir mest tydligt då hon går in och kommenterar systrarnas tankar. Till exempel får vi i följande citat 'höra' Birgittas tankar när hon fått det mystiska brevet med ramsan.

Hon känner hur det skrynkliga papperet skaver mot huden, hur det rispar och gnider och göder hennes vrede.

De jävla asen! Ellen och snobborna! *Nu ska hon slå ihjäl dom på riktigt, nu är det slut på fantiserandet, nu har hon tålt tillräckligt.* Lögner och förtal. Polisanmälningar och illasinnade vittnesmål. [---] De har bara stjälp, aldrig hjälpt. Och alltihop bara för att de är så inihelvete avundsjuka. (Axelsson s. 75, min kursivering)

Stycket börjar med berättarens röst och övergår till en inre monolog i form av direkt tal och sedan till det som jag uppfattar som fritt indirekt tal, vilket är kursiverat. Birgitta är övertygad om att systrarna vill henne illa och tror att brevet är från dem. Brevet har nu givit Birgitta ett etiskt motiv inför sig själv till varför det är helt berättigat att vilja ta död på systrarna. Men berättarrösten, som lyser igenom i de kursiverade meningarna, låter antyda en viss skepticism. Vi tror inte riktigt på att Birgitta tänker slå ihjäl sina systrar. Upprepningen av ordet "nu" ger en känsla av att liknande hot uttalats förr utan att ha verkställts. De olika systrarnas motstridiga uppgifter bidrar också till detta. Sannolikt kommer inte heller Christina att verkställa sitt hot i nedan citerade passage.

När de slutligen – efter mer än en timmes spring i korridorerna – gav upp och tog hissen ner till bottenvåningen, var hon vit av vrede. *Nu hade hon fått fullkomligt nog. Nu skulle hon se till att Birgitta blev inlåst för gott och själv skulle hon åta sig att kasta bort nyckeln.*

'Det finns hopplösa fall', sa hon och stötte upp ytterdörren. (Axelsson s. 86, min kursivering)

Också här inleds stycket med berättarens diskurs för att övergå i fritt indirekt tal när Christinas tankar återges. Det avslutande citatet i direkt tal liksom upprepningen av "nu" bekräftar att det inte är första gången Christina tänker de här tankarna, men med det direkta talet har hon etiskt förklarat varför hon måste se till att Birgitta blir inlåst. Eftersom Christinas tankar är direkt motstridiga Birgittas måste läsaren ta ställning till vem som är mest trovärdig. Margareta, som är den mer altruistiska av systrarna, försöker ha en öppen och positiv attityd till Birgitta fastän även hon blivit sviken många gånger.

Och just nu är hon extra belåten; först för att hon lägger kilometer efter kilometer mellan sig och Christina – den knäppgöken! – och därefter för att hon är på väg till Norrköping och Birgitta. *Nu har hon minsann förstått hur saker och ting ligger till och nu är hon på väg mot dagens goda gärning.* Hon är en riktig scout, min yngsta syster. (Axelsson s. 225, min kursivering)

Glidningen mellan berättarens och Margaretas röst låter oss förstå att Margareta ändrat uppfattning om sina systrar. Genom att göra en god gärning mot Birgitta legitimerar hon att hon i tanken förtalar Christina, vilket syns i citatets fria indirekta tal. När berättarens röst kommer in i den sista meningen låter hon med en lätt raljant ton oss förstå att Margareta inte kommer att lyckas. Mycket riktigt blir hon också besviken på Birgitta när de senare träffas.

En stor fråga med etiska följder är om aprilhäxan överhuvudtaget finns? Eller är det så att Desirée har fantiserat ihop henne för att skapa mening i sitt liv? I så fall är hela berättelsen en fiktion i fiktionen. Romanens huvudtema blir inte längre fyra kvinnors liv utan själva berättandet. Hela diegesen finns då i det mellanrum som uppstår i samtalen mellan Desirée och läkaren Hubertsson. Det finns några passager i boken som tyder på att hon själv skapat dessa historier. "Hans blick varnade mig tidigt för att berätta om mina förmågor. Därför får jag låtsas att det är en lek. Jag leker Sheherazade, medan han låtsas att han är en läkare som låter sig roas av en udda patient med berättartalang." (Axelsson s. 29) Just denna osäkerhet stämmer med Todorovs definition av det fantastiska, vilket också Schnaas påpekar. Vi som läsare vet inte vilken berättelse vi ska tro på. Däremot tvekar inte Desirée om vad som är verkligt. Hon har ju initierat de övernaturliga händelserna. Aprilhäxan gör gränsöverskridanden mellan en objektiv och en imaginär värld och båda dessa världar blir lika verkliga.<sup>53</sup>

Eftersom Desirée är berättare är vi som läsare utlämnade åt henne. Är det så att hon är så totalt maktfullkomlig som berättare att hon bara återger sina fantasier? Vi måste göra det ställningstagandet själva och det får etiska konsekvenser för berättelsen. Om vi väljer att tro att Desirée hittat på berättelsen om sina systrar blir romanen mycket mer postmodern till sin karaktär. I så fall blir den i högsta grad en problematisering om vad som är verklighet. Den har i detta fall en klart ontologisk dominant. Bo G. Jansson menar emellertid att aprilhäxans förmåga förklaras på naturvetenskapligt science fiction-vis och ansluter sig alltså till uppfattningen att aprilhäxan existerar. Han väljer en förklaring på de övernaturliga händelserna och lämnar därmed den fantastiska genren. Om systrarna i stället existerar i fiktionens verklighet är boken mer modernistisk, även om den har postmoderna drag. Den är också en socialrealistisk skildring, vilket både Jansson och Schnaas utgår ifrån.<sup>54</sup>

## Den allvetande Jonathan Barefoot

I Vallgrens roman förekommer liksom i Rydbergs en mängd händelser med moraliska, etiska och även legala implikationer enligt representationens etik. Här är det frågan om sexuella övergrepp, misshandel, mordförsök och



mord, de flesta av dem riktade mot Barfuss eller hans närmaste. Intressant är att flera av förövarna utför sina missdåd i den katolska kyrkans namn och rättfärdigar etiskt sitt handlande med att de ska fördriva djävulen. De följer kyrkans morallagar men trotsar Guds bud. När Barfuss senare hämnas på dessa människor sker det förvisso inom lagens ramar, men frågan är om hans handlande är etiskt försvarbart. Enligt en kristen, förlåtande etik skulle det definitivt inte vara det.<sup>55</sup> Han är således inte bättre än förövarna. Som läsare vill man dock gärna försvara Barfuss handlingar och fördöma hans motståndare. Min uppfattning är att det beror på hur berättandet är konstruerat.

Vallgrens bok har en ramberättelse där berättaren, Jonathan Barefoot, är en sentida släkting till Barfuss. Denne är en homodiegetisk berättare i ramberättelsen, men medverkar inte i den huvudsakliga historien. Barefoot, som skapat ett digert material om sin anfader, blir en extradiegetisk-heterodiegetisk och så gott som allvetande återberättare på nästa narratologiska nivå. Som berättare är han fullständigt lojal med sin hjälte. Barefoots berättelse presenteras i brevform för en annan sentida släkting, Fröken Fågel.

Anteckningarna jag bifogar är i första hand byggda på vad han berättade för mina släktingar, framför allt mina äldre systrar, men även mig själv, och i andra hand på de efterforskningar jag gjorde om honom för över ett halvt sekel sedan. Arkivuppgifterna från Tyskland står givetvis till ert förfogande. (Vallgren s. 8)

Vi kan här inte vara säkra på att allt i berättelsen är tillförlitligt. Barefoot kan ha missförstått, förskönat eller helt enkelt överdrivit. Det är inte hans eget liv han berättar om. Han var inte med när det hände och således finns en tidsmässig distans. Även Barfuss kan ha fabulerat när han berättat sitt livs historia för sina släktingar. Här har vi alltså tvärtemot *Aprilhäxan* en realistisk ramberättelse som omgärdar en fantastisk innerberättelse, vilket enligt Schnaas är karakteristiskt för fantastisk litteratur.<sup>56</sup> På nästa narratologiska nivå är det lätt att få uppfattningen att berättaren faktiskt är ännu mer allvetande än vad som är motiverat genom Barfuss gåva. Hur kan han känna till förlossningsläkarens förehavanden strax före denne beger sig till bordellen för att förlösa Hercule? Förklaringen ges dock i nedanstående citat.

Götz visste att pojken såg rakt in i allt det undanlidande och halvt förträngda som var hans jag. Pojken märkte hans känslor i detta nu, han spårade de för länge sedan bortglömda känslostormarna ur doktorsn barndom, det ostillade begäret efter bröstmjölk och kroppsvärme, doktorsn ordlösa dödslängtan, de bortträngda hämndkänslorna mot en värld som var grym, tonårens skamliga

upphetsning, och den eldröda passion, ännu sökande sitt mål, som förbedade den dag två decennier senare då Götz skulle lämna sin hustru för en kvinna ur ett lägre stånd. (Vallgren s. 38)

Är all denna kännedom rimlig ens inom fiktionens ram? Eller har berättaren fyllt i vissa luckor? Genom att påvisa vissa kunskapsbrister försöker berättaren dock visa sig trovärdig för läsaren: "[M]an hittade en biljett liggande på trappan till hans vagn. Meddelandet saknade avsändare och det skulle aldrig redas ut vem som hade lämnat det. Biljetten beskrev Schusters öde; hur han hade hittats i Trastevere, strypt med en snara." (Vallgren s. 165) Att berättaren framstår som pålitlig, ökar sannolikt läsarens sympatier för Barfuss.

På den narratologiska nivå där huvudhandlingen utspelar sig är Hercule Barfuss hjälte, men inte berättare. Fokaliseringen sker dock ofta genom Barfuss medvetande. Denne Barfuss är monstret, men inte skurken, vilket alltså skiljer boken från en traditionell 'gotisk' roman.<sup>57</sup> Eftersom berättaren är lojal med hjälten och vi som läsare ser händelserna genom Barfuss ögon, hamnar våra sympatier på monstrets sida och vi blir inte skrämde av honom. Vi har förståelse för hans handlande även när det är oetiskt. Gott och ont problematiseras inte alls på samma sätt som i till exempel *Osalig ande*. I stället för att behöva göra etiska ställningstaganden blir vi som läsare här vägleda hur vi ska förhålla oss. Vi ska sympatisera med Barfuss och fördöma hans fiender. En av hans värsta fiender är hovrättsmagistraten von Kiesingen. Vi får tidigt reda på att detta är en ond människa. Han skär ett bröst av Magdalena Holt och han förgriper sig på Henriette och andra unga flickor. Texten appellerar således till läsaren att fördöma von Kiesingen och tycka att Barfuss hämnd är berättigad. Barfuss framställs som slav under sitt hat när han i en strykarkatts kropp kommer för att hämnas på von Kiesingen. Han har själv inte längre möjlighet att styra, han kan inte hållas ansvarig.

Det var nätt och jämnt att han kunde hålla djuret under kontroll. Blott med kraften av sitt hat, tänkte han; hatet som förpliktigade honom till handling, som hållit honom sömnlös genom de ändlösa nätterna av självförelser, hatet som aldrig lät honom vila, aldrig lämnade honom ifred, som med sin iskyla höll undan alla andra känslor som på en bajonettspets. (Vallgren s. 249)

Var det honom han letade efter; denne man? Han mindes honom annorlunda, [...]. Ändå var han säker. Han litade på sitt hat, denna enda mänskliga känsla som inte går att grumla, som lever sitt eget liv bortom förnuftet, och som är omöjlig att förväxla med någon annan. (Vallgren s. 250 f.)

När hämnden väl kommer, och von Kiesingen drivs till att ta sitt liv, tycker vi som läsare förmodligen att den är helt berättigad. Etiska dilemman avbildas i de citerade passagerna, men berättarkonstruktionen vägleder oss som läsare.

I *Den vidunderliga kärlekens historia* är det de andra och inte huvudpersonen, som är onda och skrämmande. De som försöker förgöra vår hjälte är lagens eller kyrkans män. Men dessa män anser uppenbarligen att monstret Barfuss är den okände andre, och definierar honom således som skurk. Vad som är ont och gott skiftar beroende på vilken fokalisering vi har. Eftersom vi med Barfuss hjälp får gå in även i deras medvetanden kan vi också få reda på deras motiv. Till exempel kan vi läsa inkvisitorns, Sebastian del Moros, tankar när han undersöker Barfuss. ”Det råder ingen tvekan. Pojken är besatt! Låt oss i Guds namn få ett slut på det här!” (Vallgren s. 141) Del Moro blir rädd för det oförklarliga att han hör en röst inom sig. För att bemästra sin rädsla vill han eliminera Barfuss. Med Guds namn motiverar han etiskt sitt beslut att oskadliggöra pojken. Det är dock inte enbart genom att vi kan läsa personernas tankar med hjälp av Barfuss gåva, som vi får reda på att de är onda. Även berättaren talar om det för oss.

Dessa män var härskare i den innersta helveteskretsen, och Hercule såg rakt in i deras själar som var svartare än natten. Djupt inom dem härskade blott lusten att plåga andra, och de gladdes åt denna förmåga som åt en skänk de fått av en högre makt. (Vallgren s. 90)

Här blir vi som läsare vägleda att fördöma. Vi får inga motiv till väktarnas handlande och just därför blir det ännu mer förkastligt. Genom återberättandet blir vi styrda.

I *Den vidunderliga kärlekens historia* är vad som är ont och gott relativt stabilt men omvänt i förhållande till den 'gotiska' romanen. Berättaren ändrar inte uppfattning om sin hjälte under historiens gång. Monstret är gott och de andra är skurkar. I texten och berättandet finns inga luckor eller motstridigheter som tvingar oss att ta ställning. Trots att det förekommer glidningar mellan identiteter uppstår inga glidningar mellan diskurser. I stället blir vi genom berättaren vägleda i våra etiska ställningstaganden. Således blir vi Barfuss medskyldiga. Berättandet får även här etiska följder, men på ett helt annat sätt än i de två andra romanerna. Då berättandet inte tvingar läsaren att göra etiska ställningstaganden fungerar inte Gibsons teori. I stället kan man använda Newtons idé om hermeneutikens etik. Läsaren får genom romanen ett entydigt budskap som hon måste förhålla sig till och reflektera över. Romanens etiska problematisering ligger i att monstret anses gott och därmed berättigat att hämnas, medan kyrkan, munkarna,

domaren och väktarna missbrukar sin ställning. Här finns alltså en mycket tydlig implicit författare och verkets norm, vilket skulle innebära att *Den vidunderliga kärlekens historia* inte är entydigt postmodern. Det tycks mig utifrån detta resonemang som om romanen också är en idéroman.

## Identitetsupplösning och syskonskap

När det sker en upplösning mellan identiteter blir det nödvändigt för läsaren att göra tolkningar som enligt Gibson är etiska. Alltså är upplösningen mellan subjekt och objekt en av ingångarna till att göra en läsning ur etiskt perspektiv. I alla de tre romaner som undersöks här sker en sådan postmodern upplösning av identiteter.

### En önskan om att bli som sin bror

Enligt Jansson är *Osalig ande* en berättelse om gräsupplösningar och total identitetslöshet. Det sker en upplösning mellan individer, kön, generationer och liv och död.<sup>8</sup> Men identitetsupplösningen är inte en följd av den osaliga andens övernaturliga egenskaper och inte heller av berättandet, även om berättandet påvisar och förstärker den. Då dialogen återges i direkt tal uppstår inte heller glidningar mellan diskurser. Identitetsupplösningen i *Osalig ande* finns i stället i representationen, i själva berättelsens relationer. Men eftersom det finns identitetsupplösning och en allvetande berättare samt dialog i direkt tal skapas motsägelser. Läsaren tvingas då till etiska ställningstaganden. Då Marika har haft en sexuell relation till sin tvillingbror Carl är hon dels syskon, dels en symbolisk 'hustru' och byter således plats med Amanda. Det finns även passager där hon anses vara till förväxling lik Amanda.

[–] Vem är det där?

Han pekar på målningen av Carl och mig i Prag.

– Ser du inte det?

– Hon liknar Amanda på den bilden.

– Gör hon? Det har jag inte tänkt på. Den där tavlan föreställer mig och Amanda.

– Vissa kommer att tro det är din mor.

– Det här är mamma. (Rydberg s. 126)

Genom att konstruera dialogen på detta sätt förstärks bilden av att personerna flyter in i varandra. Marika liknar Amanda som liknar Carls och Marikas mor. Amanda föder Carls barn, en son, som i själva verket är en pånyttfödd Marika. "Jag kommer att bli dotter till min egen bror." (Rydberg s. 198) Hon är alltså sin egen tvillingbrors syster, hustru och barn och

skulle således rent teoretiskt kunnat vara mor till sitt eget pånyttfödda jag. Detta måste vara ett totalt överskridande i mötet med den andre. Gibson beskriver detta som en önskan att kunna fly från jagets begränsningar. Detta har givetvis etisk betydelse. Marika kan inte längre förhålla sig som subjekt till objekt när det gäller brodern, Amanda eller sitt nya jag. Hon uppgår i dem alla.

Eftersom Marika och Carl är tvillingar sker den tydligaste identitetsupplösning i boken emellan dem. Man kan se dem som delar av en enda personlighet. Carl är den mer lyckade delen av personligheten, medan Marika inte lyckas med något hon företar sig.

Jag hade gett mitt liv för att nå upp till åtminstone hälften av Carls nivå. Men jag var dålig som aktris, misslyckad som konstnär, pinsam som poet. Jag var ingenting. Någon sorts obalans måste ha uppstått mellan Carl och mig redan i moderlivet. Underligt nog var vi som barn ovanligt lika till utseendet men resten är det lika bra att inte tala om. Trö nu inte att jag är avundsjuk på Carl. Jag älskar min bror. Det är den enda osjälviska känsla jag haft. (Rydberg s. 12)

Marika avgudar sin bror och därför är hennes önskan att bli som han. Detta får den etiska konsekvensen att hon alltid försvarar honom, även när det inte är moraliskt försvarbart.

*Osalig ande* är den av romanerna som har den tydligaste instabiliteten beträffande kön. Till exempel är så gott som alla män i boken bisexuella. Men även mellan Marika och hennes tvillingbror finns det ett könsöverskridande. Syskonen är så lika att inte ens hon kan skilja dem åt på foton från deras barndom. Men könsupplösning uppstår inte primärt för att de är tvillingar av olika kön, utan lika mycket för att båda beskrivs som androgyna. "Han var i tonåren men sitt söta flickansikte har han ju lyckats behålla." (Rydberg s. 47) "För trångt bäcken. Höfter smala som en pojkes." (Rydberg s. 74) Ebba Witt-Brattström har påvisat könsöverskridandets betydelse i en feministisk analys av *Osalig ande*. Hon menar att män premierar män eftersom de alla är bisexuella, vilket omöjliggör kvinnornas sexualitet och kreativitet. Enligt Witt-Brattström är detta orsaken till Marikas misslyckanden. För kvinnor är allt skamligt i *Osalig ande* medan allt är tillåtet för män. Romanen löser dock Marikas problem genom att låta henne återfödas som pojke. Då kan hon bli älskad hela livet.<sup>59</sup> Hennes önskan att överskrida könets gränser går i uppfyllelse, och hon kan då gå sin bror och sin nya mor till mötes på nya och öppnare villkor utan att känna sig mindervärdig. Upplösningen mellan liv och död är också tydlig i *Osalig ande* eftersom romanen börjar med att Marika just dött och slutar med att hon föds igen. Under hela romanen är

hon en osalig ande som berättar från andra sidan döden, men ser och medverkar i livet. Gränsöverskridningar sker flera gånger, vilket även Jansson uppmärksammar.<sup>60</sup> Denna upplösning mellan liv och död är en förutsättning för berättandet och har således etisk betydelse.

### Vem av mina systrar stal det liv som var avsett för mig?

Upplösningen mellan subjekt och objekt ser annorlunda ut i *Aprilhäxan*. Här beror identitetsupplösningen delvis på aprilhäxans övernaturliga egenskaper, dels på skeendena i fiktionen. Desirée, som är tant Ellens biologiska dotter berövas en uppväxt hos sin mor. Tant Ellen tar i stället emot de tre fosterdöttrarna, Margareta, Christina och Birgitta. ”’Birgitta, Margareta och Christina’, sa barnavårdstanten och skrattade ett kacklande litet besökarskratt. ’Nu fattas det bara en liten Desirée för att det ska bli precis som på Haga slott...’” (Axelsson s. 160) Att flickorna har samma namn som de samtida Haga-sessorna är inte utan betydelse. Det gör att de kan ses som en syskonskara och inte som fyra olika flickor från olika familjer. Desirées sökande i romanen går ut på att upptäcka vem av systrarna som tagit hennes plats i livet. Samtliga systrar är föräldralösa och ryckta ur sitt sammanhang, vilket också bidrar till känslan av identitetslöshet. Det faktum att Ellen tar hand om fosterbarn i stället för sin biologiska dotter ger upphov till etiska frågor. Kan man gottgöra skulden genom att hjälpa någon annan?

Men det sker också en identitetsupplösning på ett annat plan. Eftersom Desirée besitter sina aprilhäxegenskaper kan hon gå in i systrarnas och andra personers medvetanden och påverka deras handlande.

Men natten därpå orkade jag ändå låta den svartögda Tua göra i ordning tre begagnade kuvert och adressera dem. Och i går natt, när stenen redan var satt i rullning, drev jag tidigt på natten in Lena på sköterskeexpeditionen, förmådde henne att stänga dörren mycket tyst, slå ett telefonnummer och påstå att hon ringde från kvinnojouren i Motala... (Axelsson s. 93)

Vi ser här hur hon blir subjekt för dem alla, hon som genom sitt handikapp inte har någon rörelsefrihet. Hon använder emellertid sin förmåga för oetisk maktutövning gentemot sina systrar, vilket strider mot Gibsons tankar om överskridande i mötet med den andre.

Det sker inga könsöverskridanden i *Aprilhäxan*, eftersom alla romanpersonerna utom Hubertsson är kvinnor. Däremot kan Desirée som aprilhäxa också överskrida dödens gräns och se de människor som dött i förtid. Under livet har Desirée på grund av sitt handikapp ingen handlingsfrihet och hon

berövas genom epilepsin hela tiden fler förmågor vilket gör att hon alltmer blir en levande död. När hon i slutet av romanen släpper taget och slutligen dör träder hon in i en sparvs kropp och kan flyga fritt precis som i sina aprilhäxstunder. Hon kan själv se jorden efter det att hon lämnat livet.

### Kärleken övervinner allt

Identitetsupplösningen i Vallgrens bok liknar den i *Aprilhäxan*, men beror här nästan helt på de övernaturliga egenskaperna hos huvudpersonen. Barfuss kan liksom Desirée agera som subjekt hos de människor i vars medvetanden han går in. Detta blir särskilt tydligt när han hämnas alla dem som gjort honom ont. Han driver deras handlande så att de förgör sig själva.

I fyra dygn höll Moosbrugger på detta bestialiska vis sin bror fången, utsatte honom för den råaste misshandel och ristade även, med ett stämjärn, in 'några ord' i hans rygg. Slutligen ströp han honom med en snara och fraktade därefter, i skydd av natten, liket till den närbelägna kyrkogården.

Denna måttlösa brutalitet har den häktade ännu inte kunnat ge en rimlig förklaring till. Enligt länsman Köhler verkar han ytterst förvirrad och påstår att Djävulen ska hetsat honom till dådet.

(Vallgren s. 247)

Här är det ännu tydligare än i *Aprilhäxan* att gåvan och identitetsupplösningen används för att hämnas, vilket är helt i strid med Gibsons tankar kring överskridandet i mötet med den andre. Enligt Gibson innebär överskridandet en rörelse från subjektifiering och objektifiering, som ska omöjliggöra ett oetiskt närmande till den andre. Barfuss utnyttjar i stället det övertag han har genom sin gåva. Men sker det verkligen en identitetsupplösning mellan Barfuss och de andra personerna? De partier i boken som inte är direkt fokaliserade genom Barfuss är berättarens diskurs. Denne har dock kännedom om skeendena huvudsakligen genom Barfuss. Är det möjligen så att det i själva verket bara finns en mycket stark superidentitet, nämligen Barfuss? I stället för att förenas med de andra i ett överskridande invaderar han dem. Det skapas inte heller något mellanrum, då de personer i vars medvetanden han går in inte känner hans närvaro. Och det uppstår ingen relation dem emellan utan bara en invasion.

Den ur etisk aspekt viktigaste scenen i *Den vidunderliga kärlekens historia* är när Barfuss står framför Langhans i det avslutande skedet av hämnden. Han bestämmer sig här för att förlåta i stället för att hämnas.

Han befann sig på läktarplats i tiggarmunkens medvetande. För nöjet att få uppleva hans död inifrån; för att vedergälla förlusten

av den enda människa han någonsin älskat. Men något hindrade honom i det avgörande ögonblicket...[---]

Langhans hade aldrig upplevt något liknande: pojken tycktes ha gjort sig osynlig och materialiserades nu inför hans blick.

Han märkte att pojken befann sig i hans medvetande och visste allt om honom. Men samtidigt befann han sig själv i pojken och även han, Langhans, visste allt om Barfuss. De befann sig i varandra, de var varandra, som om deras själar bytt plats. Han skulle aldrig kunna redogöra för hur länge detta pågick, en evighet eller bara ett kort ögonblick. Men inom pojken hörde han rösten från en flicka. Och flickan, hörde han, bad pojken att stilla sig... (Vallgren s. 316)

Här blir rörelsen av överskridande mot den andre avgörande ur etisk aspekt. När Barfuss möter en motståndare med samma gåva som han själv blir hans agerande annorlunda. De är jämlika och de bådas personligheter blandas samman. Det blir oviktigt för Barfuss att fortsätta hämnden. Samtidigt som han ser den andres själ återförenas han med sin älskade. Kärleken övervinner hatet och han kan förlåta. Man kan här dra paralleller till Lévinas ansiktsmetafor, som Gibson beskriver. Han menar att det blir omöjligt att begå oetiska handlingar mot den andre när man ser dennes ansikte. Ansiktets nakenhet och sårbarhet skapar en etisk appell som man uppmanas följa.<sup>61</sup> Det skapas här en vändpunkt i boken och då fungerar plötsligt Gibsons teori. Motsägelsen i detta får mig att tro att Vallgren mycket medvetet laborerar med de olika genrekoderna för skräckromantik, postmodernism och traditionellt berättad idéroman.

I *Den vidunderliga kärlekens historia* finns ingen biologisk syskonrelation, men Hercule och Henriette kan ses både som syskon och älskande. De är födda samma natt och på samma plats. Eftersom deras mödrar är prostituerade är de båda faderlösa. I teorin skulle de faktiskt kunna ha samma far. Henriettes mor vill dessutom adoptera Hercule, men tillåts inte. "Syskonskapet hade för övrigt varit en onödig formalisering av deras band, ty de var tvillingsjälar bortom blodet." (Vallgren s. 55) Barnen växer upp tillsammans och kommunicerar på sitt speciella sätt. Gränserna dem emellan suddas ut och de drömmer till och med samma drömmar om natten. Det finns ett fullkomligt överskridande mot den andre dem emellan. Precis som i *Osalig ande* kan man se dem som två sidor av samma person.

Hercule tar också Henriettes plats i det fortsatta livet när hans förföljare dödar henne i tron att det är Hercule. Således överskrids även i denna roman gränsen mellan liv och död. Detta överskridande börjar redan i romanens inledning. Pojken föds så vanskapt att förlossningen dödar modern. Hon ger livet vidare till sin son, men ingen tror att han ska överleva. Hercule



dör emellertid inte. Han genomlever i stället många svåra umbäranden och blir mycket gammal. Men också det faktum att Henriette talar till Hercule bortom döden innebär ett överskridande. Deras kärlek övervinner till och med döden, vilket definitivt får etiska konsekvenser. "[U]nder sitt sista år i Europa hade han hört Henriette Vogel tala till honom, och det blev vändpunkten i hans liv. Övertygelsen om att kärleken fortsatte bortom döden förvandlade honom. Hatet och hämndbegäret försvann över en natt, liksom den bottenlösa sorgen." (Vallgren s. 328) Boken avslutas alltså i kärlek, försoning och förlåtelse enligt en kristen etik. Kanske är detta romanens psykologiska sensmoral. Hat föder hat och en människa som ständigt utsätts för ondska och fördömelse blir ond. Får man däremot uppleva kärlek blir det omöjligt att vara ond. Och är det inte just kärleken som skiljer Hercule Barfuss från Frankensteins monster? Han som bara möttes med fördömande kunde inte bli annat än ond medan den älskade Barfuss fick ett långt och sedermera lyckligt liv.

*Denna artikel är en omarbetad version av en D-uppsats i litteraturvetenskap framlagd vid Göteborgs universitet, höstterminen 2003, under handledning av Anna Forsberg Malm. Tack till Anna Forsberg Malm och Katarina Gustavsson för råd och synpunkter vid omarbetningen.*

## NOTER

- 1 Jag väljer här att använda termen 'gotisk' som synonym till det svenska ordet skräckromantisk då denna översättning av det engelska ordet 'gothic' är den mest etablerade. Jag avser alltså inte enbart engelsk skräckromantik, utan alla de skräckskildringar med traditionella skräckromantiska drag som utkom under romantiken.
- 2 Mary Shelley, *Frankenstein or the Modern Prometheus* [1818] (London: Penguin Books, 1994); Bram Stoker, *Dracula* [1897], övers. Sam J. Lundwall (Höganäs: Bokförlaget Bra Böcker, 1980). Det kan påpekas att Stokers *Dracula* inte är en ursprunglig 'gotisk' roman, då den utkom senare. Den har dock många 'gotiska' inslag. Jag har valt denna vampyrroman som exempel då den blivit känd för eftervärlden.
- 3 Carina Rydberg, *Osalig ande* (Stockholm: Bonniers, 1990); Majgull Axelsson, *Aprilhäxan* (Stockholm: Rabén Prisma, 1997); Carl-Johan Vallgren, *Den vidunderliga kärlekens historia* (Stockholm: Bonniers, 2002). Härefter kommer sidhänvisningar för de tre undersökta romanerna att anges i löpande text.
- 4 Bo G. Jansson, *Nedslag i 1990-talets svenska prosa* (Falun: Högskolan Dalarna, 1998). Carl-Johan Vallgrens båda tidigare böcker heter *Dokument rörande spelaren Rubashov*

- (1996) och *För herr Bachmanns broschyr* (1998).
- 5 Andrew Gibson, *Postmodernity, Ethics and the Novel: From Leavis to Lévinas* (London: Routledge, 1999), s. 17 f.
  - 6 Brian McHale, *Postmodernist Fiction* (London: Routledge, (1987) 2001), s. 9 ff.
  - 7 Ihab Hassan, "Mot ett begrepp om postmodernism", övers. M. Löfgren, i *Postmoderna tider?* red. M. Löfgren & A. Molander (Stockholm: Norstedts, 1986), ss. 61–77.
  - 8 Jag har lånat definitionen från Jenny Bergenmar, *Förvildade hjärtan: Livets estetik och berättandets etik i Selma Lagerlöfs Gösta Berlings saga* (Eslöv: Symposion, 2003), s. 29. Bergenmar antyder i en not att även Andrew Gibson har en liknande uppfattning om etik.
  - 9 Gérard Genette, *Narrative Discourse* [1972], trans. J. Lewin (Ithaca: Cornell U.P. 1983), s. 245.
  - 10 Gibson, *Postmodernity, Ethics and the Novel*, s. 25 ff.
  - 11 *Ibid.*, s. 33 ff.
  - 12 *Ibid.*, s. 31.
  - 13 *Ibid.*, s. 37.
  - 14 *Ibid.*, s. 42 ff. Överskridanden av gränsen mellan liv och död är något som bara antyds hos Gibson i två exempel, *Alma Cogan* av Gordon Burn och *Dan Leno and the Limehouse Golem* av Peter Ackroyd.
  - 15 Seymour Chatman, *Coming to Terms* (Ithaca: Cornell U.P. 1990), s. 74.
  - 16 Adam Zachary Newton, *Narrative Ethics* (Cambridge: Harvard U. P. 1995), s. 12.
  - 17 *Ibid.*, s. 17 f och s. 25.
  - 18 *Ibid.*, s. 19.
  - 19 Med motiv menar jag här den skrämmande varelsen, dess handlingar och de känslor den framkallar hos omvärlden. Jag är medveten om att det som jag här kallar skräckmotiv också är personer. Det intressanta för denna undersökning är dock inte personen som helhet utan just dess övernaturliga och skrämmande egenskaper och dess eventuella ondska, varför jag valt termen skräckmotiv. Jag ansluter mig till Peter Hallberg när han definierar motiv som en karakteristisk situation eller bestämd handlingsfrekvens, t. ex. brodermordet eller den elaka styvmodern. Se Peter Hallberg, *Litterär teori och stilistik* [1970] (Göteborg: Akademiförlaget, 1992), s. 44.
  - 20 Selma Lagerlöf, *Herr Arnes penningar* [1904] (Lund: Klassikerförlaget, 1994), t ex s. 54 eller s. 65 f.
  - 21 Yvonne Leffler, *I skräckens lustgård: skräckromantik i svenska 1800-talsromaner*, Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet (Göteborg, 1991), s. 161.
  - 22 Ray Bradbury, "The April Witch", i *The Golden Apples of the Sun* [1953] (London: Rupert Hart-Davis, 1962), ss. 24–34.
  - 23 Ulrike Schnaas, *Das Phantastische als Erzählstrategie in vier zeitgenössischen Romanen* (Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 2004), s. 135.
  - 24 Viktor Rydberg, *Singoalla* [1857], fjärde upplagan 1894 (Lund: Gleerups, 1960), s. 45.
  - 25 Schnaas, *Das Phantastische als Erzählstrategie*, s. 143 ff.
  - 26 *Ibid.*, s. 148 f.
  - 27 Shelley, *Frankenstein*, t. ex. s. 55 f.
  - 28 Leffler, *I skräckens lustgård*, "Appendix 1", s. 199.
  - 29 Leif Dahlberg, *Tre romantiska berättelser: Studier i Eyvind Johnsons Romantisk berättelse och Tidens gång, Lars Gustafssons Poeten Brumbergs sista dagar och död och Sven Delblancs Kastrater* (Stockholm: Symposion 1999), s. 337.
  - 30 *Ibid.*, s. 331.

## MONSTER, HÄXOR OCH ETT OCH ANNAT SPÖKE

- 31 Ibid, s. 338.
- 32 Leffler, *I skräckens lustgård*, s. 17.
- 33 Schnaas, *Das Phantastische als Erzählstrategie*, s. 125 f.
- 34 Leffler, *I skräckens lustgård*, s. 23.
- 35 Ibid, s. 32 ff.
- 36 Mattias Fyhr, *De mörka labyrinterna: gotiken i litteratur, film, musik och rollspel* (Lund: Ellerströms, 2003), s. 12.
- 37 Leffler, *I skräckens lustgård*, s. 23.
- 38 Fyhr, *De mörka labyrinterna*, s. 18 ff.
- 39 Ibid, s. 64.
- 40 Ibid, s. 58.
- 41 Tzvetan Todorov, *The Fantastic: a Structural Approach to a Literary Genre* [1970], trans. R. Howard (Ithaca: Cornell U. P. 1995), s. 34 f.
- 42 Todorov, *The Fantastic* s. 25. Jag använder mig här av Dahlbergs översättning i *Tre romantiska berättelser*, s. 348.
- 43 Todorov, *The Fantastic* s. 31 ff.
- 44 Ibid, s. 41 f.
- 45 Yvonne Leffler, *Horror as Pleasure: the Aesthetics of Horror Fiction* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 2000), s. 18.
- 46 Kay Glans, "Skräckel-litteratur! Kay Glans reflekterar över våldet och fiktionen hos Stig Larsson, Magnus Dahlström och Carina Rydberg", *BLM* 1991:1, s. 11 f.
- 47 Se t. ex. Fredrik Agell, "Postmodernismen i Sverige: om kritik, moralism och nihilism", *Fenix* nr 3/4, 1993, s. 294 ff.
- 48 Carina Rydberg tillhör, enligt ett uttryck som Kay Glans myntat, 'skräckel-författarna'. Glans avser då skildringar som innehåller både skräck och äckel. Jag anser dock att framställningen är för distanserad och saknar spänningsmomenten för att jag ska den ska vara skrämmande. Se Glans, "Skräckel-litteratur", s. 6.
- 49 Glans, "Skräckel-litteratur", s. 11.
- 50 Schnaas, *Das Phantastische als Erzählstrategie*, s. 126.
- 51 Ibid, s. 141.
- 52 Gérard Genette, *Narrative Discourse Revisited* [1983], trans. J. Lewin (Ithaca: Cornell U.P. 1998), s. 54 f.
- 53 Schnaas, *Das Phantastische als Erzählstrategie*, s. 138 ff.
- 54 Jansson, *Nedslag i 1990-talets svenska prosa*, s. 85.
- 55 Se "Nya testamentet", *Bibel 2000* (Göteborg: Bokförlaget Cordia AB, 1999), t. ex Jesu Bergspredikan i Matt 5:38–39 om att vända andra kinden till.
- 56 Schnaas, *Das Phantastische als Erzählstrategie*, s. 126.
- 57 Det ska här nämnas att även i Shelleys *Frankenstein*, kapitel 11–16, är Frankensteins monster själv berättare. Monstret förklarar där varför det blivit en så ond varelse och som läsare tycker man synd om monstret. Alla är dock eniga om att monstret är ont, monstret själv, dess skapare Frankenstein, omgivande romanfigurer och läsare. Genom en traditionellt 'gotisk' berättarteknik blir huvudpersonen, Frankenstein, mer och mer skrämmd av monstret allteftersom dess illdåd avslöjas.
- 58 Jansson, *Nedslag i 1990-talets svenska prosa*, s. 65.
- 59 Ebba Witt-Brattström, "Fula flickor, masochism och motstånd: samtidens kvinnliga stämmor", i *Att skriva sin tid: nedslag i 80- och 90-talet*, red. Madeleine Grive och Claes Wahlin (Stockholm: Norstedts, 1993), s. 311 f.
- 60 Jansson, *Nedslag i 1990-talets svenska prosa*, s. 65.
- 61 Gibson, *Postmodernity, Ethics and the Novel*, s. 63 f.

# Mördarmaskin, moralist eller mittemellan?

Om konstruktionen av krigshjälten i dataspel och populärfilm

Av Eva Kingsepp

En som det verkar närmast outslitlig arketypp inom vårt västerländska samhälle (och inte bara det) är *hjälten*: den med extraordinära egenskaper begåvade mannen som kämpar för det goda. Visserligen kan hjälten i dagens populärkultur emellanåt vara pacifist, färgad, hobbit och/eller kvinna, men man kan ändå tycka sig skönja en standardmall: en riktig hjälte är vit, man och går ut i strid för att ställa saker till rätta – kort sagt, en krigare. Han kan förvisso gå ut i enmanskrig, men det jag framför allt intresserar mig för är hjälten så som han representeras i samband med nationella konflikter, inte minst då detta också säger något om föreställda nationella identiteter och idealtyper. I den här artikeln studerar jag några av 1900- och 2000-talens krigshjälte typer och hjältemyter så som de framställs i populära filmer från USA och Tyskland, och jämför avslutningsvis dessa med motsvarande representationer i några av dagens dataspel med andra världskrigstema.

## Mannen – hjälten

Eftersom det inte är min ambition att teckna hjälten eller hjältemytens historia får vi här nöja oss med att konstatera det redan välbekanta: sådana har funnits i årtusenden. I tider av ofärd eller närhelst det behövt utträttas stordåd inom fiktionen har den mytiske hjälten funnits till hands för att reda ut situationen, och även i verkliga livet har hjältefigurer dykt upp lite då och då. En klassiker inom hjältenens idéhistoria är 1800-talstänkaren Thomas Carlyles *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History* (1841), i vilken vi får ta del av olika typer av hjältar och deras egenskaper.<sup>1</sup> Carlyle räknar med sex kategorier: hjälten som gudomlighet, som profet, som skald, som reformator, som skriftställare och som regent, där den sistnämnda är sammanfattningen av dem alla.<sup>2</sup> Ädelmod, kraft, sanning, rättvisa, ödmjukhet, tapperhet – dessa karakteristika som återkommer hos Carlyles hjältar har (föga förvånande) åtskilligt gemensamt med det som under moderniteten växte fram som idealnormen för den västerländske borgerlige mannen. Samtidigt med moderniteten – och, får man väl säga,

i symbios med denna – kom bourgeoisins smakomdömen och moraluppfattning att i stor utsträckning bli normgivande. De förhärskande manliga idealen omfattade således självdisciplin, viljestyrka, pliktkänsla, mod, heder; en stark, vältränad, sund kropp och så vidare. Detta var inte bara en idealistisk uppfattning utan av högsta vikt för hela den patriarkala grundstrukturen i det borgerliga samhället, eftersom en "fallen man" – för att låna David Tjeders formulering – förlorade sin möjliga överordnade position inom hierarkin.<sup>3</sup> En riktig man hade genom övningar i självdisciplin erövat den inre styrkan att kontrollera och motstå frestelser och passioner som städse hotade att leda honom på villospår. Det yttre beviset för hans karaktär var materiell framgång, enär vägen till sådan går just genom ett ordnat leverne, studier och hårt arbete.<sup>4</sup>

De uppräknade föredömliga manliga egenskaperna fick sin fulländning i soldatidealet. Häri utgjorde dessutom den manliga gemenskapen, kamratskapet, en central och mycket viktig del. George L. Mosse återger i sin studie av soldat- och krigsmyten *Fallen Soldiers* (1990) ett alldeles underbart vykort från första världskriget där relationen illustreras med en kanon, en bädd av rosor och texten "Mein REGIMENT!".<sup>5</sup> Det manliga kamratskapet som ideal var dock inte enbart en militär företeelse. På många håll i det civila uppstod så kallade Männerbunde, sammanslutningar förbehållna herrar där man ägnade sig åt diverse olika sysselsättningar. Det kunde röra



Mein  
REGIMENT!

sig om allt från allmänt uppbyggliga aktiviteter som körsång och gymnastik till initiatoriska andliga övningar i ordensliknande sällskap, där ambitionen att utveckla och förädla de manliga dygderna hos medlemmarna skulle leda till deras pånyttfödelse som nya, än mer högtstående människor.<sup>6</sup> 1800- och början av 1900-talet utgjorde också de stora moderna nationsbyggande projektens och nationalismens guldålder i Europa. Idéer om ett stolt historiskt förflutet och arvet från förfäderna fick genom folkdiktning och nationalepos ett stort inflytande,<sup>7</sup> och som Mosse och Ernst Cassirer har visat fyllde inte minst de moderna myterna om hjälten och krigsupplevelsen en viktig funktion för de nationalistiska strävandena i olika länder.<sup>8</sup> För soldaten innebar detta en vidareutveckling av den stränga pliktetik som redan ingick i den moderna mansmyten: offervilja och att kämpa och dö för fäderneslandet var inte bara en självklarhet utan något som varje riktig man gjorde med glädje. Genom sitt heroiska offer för nationen blev varje stupad en hjälte.<sup>9</sup>

Föreställningen om ett specifikt nationellt storslaget förflutet tog sig av förklarliga skäl skilda former på vardera sidan av Atlanten. I Europa vände man sig till sin långa historia och gärna den under denna period av etablissemang återupptäckta folkdiktningen. I Tyskland kom man således att använda sig av såväl fornnordiska sagor som den egna Nibelungensången, vilken fram till andra världskrigets slut kom att utnyttjas som ett instrument för ungdomens nationella fostran.<sup>10</sup> Som John Evert Hård formulerar det i sitt förord till den svenska utgåvan av Nibelungensången tolkades eposet "som ett mytiskt mönster, kampen och den obetingade soldattroheten, 'nibelungentroheten', som dess egentliga tema, burgundernas hjältedöd som en förpliktande förebild för det tyska folket."<sup>11</sup> Storslagna hjältefigurer som Siegfried, Wotan/Oden och den preussiske kejsaren Fredrik II var återkommande som manliga förebilder, inte bara inom den kulturella sfären utan i synnerhet efter nazisternas makttillträde 1933 i den ideologiskt präglade retoriken över huvud taget, inklusive myten om den heroiske soldaten.<sup>12</sup> I det unga USA däremot höll de nationella hjältemyterna under samma period – andra hälften av 1800- och början av 1900-talet – i praktiken fortfarande på att skapas. Dessa grundade sig i idén om gränslandet, "the frontier", de vita, protestantiska nybyggarna och erövrandet av västern från de ociviliserade och barbariska indianerna. Hjältarna var här ofta förebilder hämtade från verkliga livet, och framför allt var de män. Gränslandsmyten fortlevde och utvecklades under 1900-talet i vad Richard Slotkin ser som en reaktion mot vad det vita anglosaxiska etablissemanget uppfattade som ett hot, framför allt rasmässig och kulturell heterogenitet, men också som ett politiskt användbart medel för att samla och hantera allmänna opinionen. Också USA behövde en nationell identitet, något som visar vad det är att

vara amerikansk, och myten om gränslandet och dess framgångsrika innebyggare uppfyllde detta genom att, i Slotkins formulering, förankra "an exclusive, *völkisch* definition of American nationality."<sup>13</sup> Karakteristiskt för gränslandsmyten är dess konservativa, patriarkaliska natur och synen på våldsutövande som en nödvändig del i det kulturella framåtskridandet. Den tenderar också, framför allt i sin Hollywoodversion, att vara politiskt reaktionär i formen; inte sällan är den öppet elitistisk, rasistisk, sexistisk och/eller homofobisk.<sup>14</sup> Denna skillnad mellan den gamla och nya världen är av betydelse för jämförelsen av dagens populära hjältemyter, då större delen av det populärkulturella utbudet i Europa utgörs av produkter från den amerikanska kulturindustrin.

## Krigshjälten på film

I det nationalsocialistiska Tredje riket intog myter och hjältar en central plats i officiell retorik och propaganda, inte minst med hjälp av kopplingar till passande delar i Nietzsches filosofi och föreställningen om en folkgemenskap, *Volksgemeinschaft*, grundad i blodet och jorden. Hjältar ur folkdjupet som utmärkt sig i kampen för nationen såsom SA-legenden Horst Wessel och den tonårige Hitlerjugendmartyren Herbert Norkus lyftes fram som föremål för nationell rituellt dyrkan.<sup>15</sup> Alla hade de osjälviskt offrat sig för den högre saken; de enskilda individernas högtstående personliga kvaliteter och egenskaper betonades och hyllades, och självklart blev de även förebilder för hjältar på filmduken (*Hans Westmar* 1933 respektive *Hitlerjunge Quex* 1933). De heroiska filmer som bjöds den tyska biopubliken bidrog till att skapa en i våra ögon extrem form av soldatideal: den tappra och dådkraftige krigaren var nu uppgraderad till att också vara rasmässigt ren. Han representerade mer en idealtyp än en individ, och hans högtstående inre motsvarades av ett lika förnämligt yttre, som hämtat från det klassiska Grekland. Jay W. Baird pekar på representationen av "ariskhet" i Leni Riefenstahls klassiska *Triumph des Willens* (1934) som modell för de teutonska hjältarna i dokumentärfilmer som *Der Feldzug in Polen* (1939) och *Sieg im Westen* (1940), något som för övrigt också gäller för elitsoldaterna i *Leibstandarte Adolf Hitler im Einsatz* (1941).<sup>16</sup> Den "ariska" hjältemässigheten ska dock inte överbetonas. Med undantag för några närbilder på individuella unga soldatansikten med blicken stadigt fäst i fjärran – temat är bekant från *Triumph des Willens* – framställs de tyska soldaterna i krigsdokumentärerna genomgående som ganska vanliga unga män. De är dock beslutsamma, disciplinerade, effektiva och samspelade, träget kämpande på för Führer och Vaterland och har därmed naturligtvis slutsegern given på förhand.

Men den nazityska krigsfilmen bestod naturligtvis inte bara av dokumentärt material utan också spelfilm. En av de mer kända krigsfilmerna är *Stukas* (1941), en hyllning till de heroiska stridspiloterna och deras dödsbringande störbombare. Här står det manliga kamratskapet och dådkraften i stridens hetta i centrum, tillsammans med ett stort mått av gammaldags kavaljersromantik – en stor del av den tid de stiliga flygarna spenderar på marken ägnas sålunda åt intagande av mat och dryck i stilfull miljö samt fyrhändigt framförande av klassiska stycken på piano.<sup>17</sup> Vid ett särskilt känslösamt tillfälle citeras rent av ett stycke poesi av Hölderlin. Filmen lanserade en populär sång, *Das Stukalied*, och lovordades av myndigheterna som ett betydande framsteg inom krigsinsatserna.<sup>18</sup> En samtida amerikansk betraktare, journalisten Howard K. Smith, var dock inte lika begeistrad. I reportageboken *Last Train from Berlin* (1942) berättar han om sin upplevelse av just denna film:

Det var en urtråkig historia om en massa oregerliga ungdomar som höll på att bomba allt och alla. Hela filmen bestod av ingenting annat: bara den ena bombningen efter den andra. Slutligen blev hjälten trött på att bomba och tappade intresset för livet. Han skickades följdaktligen till musikfestspelen i Bayreuth där han fick en dos Wagnermusik med påföljd att han började leva upp igen, fick visioner av *führern* och brakande kanoneld, reste sig oartigt nog mitt i första akten och skyndade tillbaka till fronten och började bomba igen med samma frenesi som förut.<sup>19</sup>

Man kan förmoda att Smith inte var alldeles ensam om sitt omdöme, även om detta – om man ska vara petig – inte innehåller en helt korrekt beskrivning av innehållet utan snarare låter som anpassat till vad en tänkt amerikansk publik förmodligen skulle förvänta sig av en nazitysk film.<sup>20</sup> Det är dock intressant huruvida han hade visat sig vara lika negativ till motsvarande amerikanska spektakel. Om man jämför de beskrivningar som finns i litteraturen av Hollywoods respektive Ufas krigsrelaterade spelfilmer under tiden före och under andra världskriget uppvisar de påfallande likheter.<sup>21</sup> Som Robert Fyne konstaterar i ett exempel hämtat från en annan – för övrigt lika enformig – film med stridsflygartema, den amerikanska *Wing and a Prayer* (1944):

Ironically, when Japanese pilots rammed their aircraft they were seen as religious fanatics, adhering to a cruel and paganish deity; when Americans sacrificed themselves they were heroic, dignified, eternal.<sup>22</sup>



I den amerikanska krigsfilmen under denna period återkommer en hjälte typ som i många avseenden inte skiljer sig särskilt mycket från den tyska. Hjältemod, disciplin, stoicism, dådkraft och martyrskap utgjorde viktiga komponenter också i skildringen av den ideala amerikanske soldaten och hans tillvaro.<sup>23</sup> Eftersom spelfilmen också fungerade i propagandasyfte skildrades även USA:s allierade på liknande sätt. Så till exempel handlar *Days of Glory* (1944) om ryska partisaner som – för att låna Fynes beskrivning – är ”courageous, patriotic, and pro-American”<sup>24</sup> i sin oförvägna kamp mot den nazistiska krigsmaskinen. Som Leif Furhammar och Folke Isaksson skriver är förvisso detta egenskaper som återkommer genom hela filmhistorien, oavsett ursprung:

Kvalitetsskillnaderna är f.ö. inte särskilt påfallande mellan de mest rabiata av tiotalets hetsfilmer och deras motsvarigheter från exempelvis det kalla krigets tid fyrtio år senare [...] Då som senare exploaterades den sentimentala heroismens suggestioner. Hängivna soldater dog hjältedöden på årans dekorativa fält eller hämnades fientliga oförrätter för att sedan allt efter filmiskt ursprung dekoreras med hederslegion eller järnkors. Goda och tappra rödkorssystrar härdade ut med samma mod och samma teatraliska gester i alla länder.<sup>25</sup>

Det finns dock också vissa påfallande skillnader i fråga om hjälten personliga attribut om man jämför samtida amerikanska och tyska filmer. Redan i det begränsade utbud som redovisas i denna artikel slås man framför allt av kontrasten mellan den tyske hjälten kultiverade, kavaljersaktiga upp- enbarelse och den kedjerökande, ofta tuggummituggande amerikanen. Denna tyska stereotyp återkommer också – om än i en förvrängd version – i amerikansk film, där monokel och ”preussiskt” nedlåtande högdragenhet snarast förefaller utgöra standardattribut i nidsbilden av tyska officerare.<sup>26</sup> Ett annat särdrag utgörs av religiositeten, framför allt i form av kristendom. Fyne menar att lika självklart som att den nazistiske officeren i amerikansk film bar monokel var det att varje amerikansk soldat hade med sig sin bibel i bröstfickan.<sup>27</sup> Det kristna inslaget, tillsammans med en rejäl dos associationer till populära vildavästernhjältar, var länge utmärkande drag för krigshjälten à la Hollywood.<sup>28</sup> Den nationella myten om USA som det förlovade land där alla människor har lika värde utnyttjades också metaforiskt på filmduken som att alla, oavsett klass och hudfärg, kämpade tillsammans för nationen, Gud och presidenten. Krigshjältarna på vita duken var därför av enkelt och folkligt ursprung, antingen filmstjärnestiliga som till exempel Gregory Peck i *Days of Glory* (1942) eller depraverat cyniska som Humphrey Bogart i *Casablanca* (1942) men i grunden ändå ”hellylle” – kort sagt, ”the boy next door”.<sup>29</sup> Fienden däremot karaktäriserades naturligtvis med egenskaper som

räknades som icke önskvärda gentemot allt vad som räknades som amerikanskt: så till exempel konnoterade högdragna preussiska officerare det föraktade gamla klassamhälle som det nya Amerika skulle stå i kontrast mot, brutala nazistbusar framställdes som gangsters och de tjatrande, grymma japanerna utmålades som barbariska undermänniskor, det orientaliska hotet mot alla västerländska värden.<sup>30</sup>

Tyskar och japaner hotade således från var sitt håll och på flera olika sätt den högtstående civilisation som USA stod för och genom sin existens garanterade fortlevnaden av – och här visar det sig att vi har ställts inför i princip samma retorik som i den tyska krigspropagandan. Den amerikanske hjälten hyllar Gud och presidenten och offerar sig i nationell enighet för fosterlandet och den västerländska civilisationens fortlevnad i hotet från en förkastlig samhällsstruktur och barbariska undermänniskor, medan hans tyske motsvarighet hyllar Führern och offerar sig i nationell enighet för fosterlandet och den västerländska civilisationen och så vidare.<sup>31</sup> Det verkar onekligen som att Gud skulle utgöra den enda reella skillnaden – en teori som emellertid faller på att kristendom visserligen i sig inte innehade någon central plats just i nazitysk film men ändå frekvent återkom i den officiella retoriken, både genom symbolik och direkta anspelningar. Inte minst Hitler själv framhöll gärna sig själv och sin mission som sända från Gud till det tyska folket.<sup>32</sup> Den för många kanske något beklämmande slutsatsen blir således att den narrativa strukturen på bägge sidor ser ut att vara i grund och botten identisk – även om sedan vilka som fyller de olika aktanternas (för att använda Greimas term) roller skiljer sig åt.

Den största skillnaden mellan det amerikanska och det tyska krigshjälteidealet på film åren kring början av 1940-talet förefaller således ligga främst i utseende och uppträdande. Även om bägge stundom blickar trosvisst mot horisonten i likartade heroiska poser kan amerikanen vara både orakad och burdus medan tysken normalt är väldisciplinerad och kultiverad, även om hans ansikte och kläder bär spår av vägdamm och krutrök. Medan amerikanen har karaktär av västernhjälte med nybyggeranda bär hans tyske motpart upp det gamla hedersamma borgerliga manlighetsidealet, något som för övrigt blir något av en paradox med tanke på national-socialismens uttalade förakt för borgerliga värderingar. Även om den tyske soldaten genomgår hårda prövningar försummar han inte att vårda såväl kropp som själ, ett ideal som blir tydligt i Tredje rikets propagandistiska krigsdokumentärer. Siegfried Kracauer ser som ett särskiljande drag för dessa att de innehåller scener som han kallar ”campingidyller”, med bad, måltider, rakning, brevskrivning och avkoppling i kamratligt sällskap.<sup>33</sup> I filmer som *Sieg im Westen* (1941) och *Leibstandarte SS Adolf Hitler im Einsatz* (1941) får vi följaktligen också se soldaterna ta del av kulturella

sevärdheter i Paris och Aten efter att vederbörligen ha erövrat dessa städer. Några sådana utsvävningar ägnar sig inte de allierade soldaterna åt i den amerikanska serien *Why We Fight* (1942–1945) – där kämpas det. I dessa sju propagandafilmer är det dock över lag tunnsått med amerikanska soldater och bara något bättre i fråga om representanter för de övriga allierade.<sup>34</sup> I stället för att visa upp det egna soldatidealet koncentrerar man sig framför allt på de skräckinjagande axelmakterna och det hot mot alla civiliserade värden dessa utgör – en viss förkärlek hyses därvidlag för att visa fiendens brutalitet mot barn.

Sammanfattningvis skulle man kunna säga att de idealistiska likheterna är stora mellan den amerikanska och tyska krigshjälten på filmduken under denna period, men att det finns viktiga undantag just i fråga om deras karaktärer. Medan amerikanen lika gärna kunde vara en smutsig och råbarkad cowboy som tvålfager filmstjärna var Tredje rikets krigiska idealhjärte lika skön till sitt yttre som till sitt inre – i hans manlighet rymdes såväl känslighet, kultivering och brev hem till mamma som hårdhet, tapperhet och oförsonlighet i strid. Några feminina drag förefaller dock knappast ha stått att finna hos den amerikanske krigaren, som i stället kunde ses ta till tänderna för att dra ut sprintar ur handgranater eller med sina bara händer döda 180 japanska soldater.<sup>35</sup>

## Den postmoderne hjälten olika ansikten

Även om Carlyles hjältekategorier inte är allt för vanligen förekommande inom dagens till stor del USA-dominerade populärkultur finns det ändå drag kvar från dem. I det postmoderna, eller om man föredrar att kalla det senmoderna, allt mer fragmentiserade samhället där det mesta är flytande och utbytbart, står Hollywoods krigarhjärte fortfarande stadigt med bägge fötterna förankrade i traditionella värden som just heder och moral. Han hyllar familjen och nationen (eller nationen som ideal) och tar inte till våld förrän han verkligen provoceras eller viktiga värden hotas – i situationer där andra tappar besinningen håller hjälten huvudet kallt. Också den postmoderne hjälten kan delas in i olika typer, om än på andra grunder än Carlyles. De tre jag behandlar här är framför allt hämtade ur det amerikanska filmutbudet med tyngdpunkt på senare år (två är dock tyska), och jag har valt att kalla dem *actionhjärten*, *krigshjärten* respektive *den moraliske hjälten*. Vem är han, och hur ser han ut? Vad gör honom till hjälte? Det följande är inte på något vis den ultimata karaktäriseringen av dessa hjältetyper utan en starkt generaliserande skiss, avsedd att ge analytiska redskap till den diskussion kring dataspelshjältar som avslutar artikeln.

En riktig *actionhjärte* känns omedelbart igen på sitt vältränade yttre

och sin stenhårda uppsyn. Gemensamt för bodybuildande muskelberg och blixtsnabba kampsportstjärnor är odlandet av ett klassiskt grekisk-romerskt kroppsideal, varmed underförstått även följer ett högre stående inre då det för att uppnå den perfekta kroppen krävs disciplin, smärta och uppoffring. Filmvetaren Richard Dyer ser den muskulöse actionhjälten som snarare idealisk än typisk och antydande ett släktskap med såväl grekiska gudar som Nietzsches Übermensch.<sup>36</sup> Stundom befinner sig dessa "he-men" i en mer traditionell krigssituation – se till exempel *Rambo III* (1988) där Sylvester Stallone i en av sina populära hjälteroller åker till Afghanistan och hjälper de goda Mujahedin mot de onda ryssarna – men de utkämpar lika gärna mer privata bataljer mot fiender på hemmaplan. Ofta är det mäktiga organisationer, storföretag och myndigheter som utgör skurkarna, med actionhjälten som försvarare och upprätthållare av ursprungliga värden och nationella ideal. Actionhjältens nära relation till just det ursprungliga, det oförstörda, spelar inte sällan en viktig roll, och hans incitament till skoningslös strid grundar sig också ofta i den urkraft som väckts inom honom till följd av ett brutalt övergrepp – ett beprövat sätt är att våldta och döda hans fru/fästmö, och finns det gemensamma barn är det ett säkert kort att slå ihjäl dem med. Hans våldsamhet är således moraliskt rättfärdigad. Dessutom är det inte fråga om något okontrollerat bärsärkaraseri; karaktäristiskt för actionhjälten är tvärtom att han har sina exceptionella förmågor under kontroll. Detta dras till sin spets när actionhjälten är helt eller delvis en maskin, som till exempel i *Terminator*-filmerna.

Men hjälten är inte nödvändigtvis stor och stark, även om välbyggda herrar som Arnold Schwarzenegger, Jean-Claude van Damme och de ovan nämnda under de senaste decennierna frekvent har fått härja i rollen på filmduken. Till skillnad från dessa övermänskliga actionhjältar kan populärkulturens *krigshjälte* lika gärna vara "som vem som helst"; lite vanlig, som grannen eller skolkompisen. Eller som Tom Hanks, i rollen som Captain John Miller i *Saving Private Ryan* (1998). Och han behöver heller inte stå ut så väldigt mycket från de övriga i kompaniet, eftersom det här i mycket också handlar om manlig kamratskap. Medan actionhjälten är en ensam individualist, driven av ett eget inre patos, är den klassiske krigshjälten en del i ett kollektiv.<sup>37</sup> Oavsett om han är menig eller officer är han en kugge i krigsmaskineriet, men en väldigt bra sådan och därför föremål för beundran. Också om han skulle ha vissa formellt olämpliga egenskaper – till exempel tendera att uppträda vanvördigt inför överordnade – har man overseende med detta, eftersom han är en så förträfflig soldat (se till exempel *Hell is for Heroes* 1961; *The Guns of Navarone* 1961; *Cross of Iron* 1977).<sup>38</sup> Gemensamma ideal lyfts fram och hyllas: eviga värden som frihet, jämlikhet och broderskap, men framför allt Nationen och dess framtida fortbestånd.

Då dessa värden hotas krävs av varje medborgare, män som kvinnor, ett offer. Männen vågar beredvilligt sina liv i krigsapparatusens tjänst medan kvinnorna – med några få undantag – håller hemmafronten eller gör en direkt insats som vårdare av de sårade. Dessutom fungerar de inte sällan som stärkande av soldaternas moral: han slåss för henne och den familj de har eller kommer att bilda. Allt detta blir extremt tydligt i filmer som till exempel den nämnda *Saving Private Ryan* och *Pearl Harbor* (2001). Offret är centralt också i sitt faktiska genomförande. Så till exempel offerar Captain Miller i *Saving Private Ryan* sitt liv inte bara för menige Ryan och hans blivande familj, utan därigenom också symboliskt för nationen och dess fortbestånd.<sup>39</sup> (För den som till äventyrs skulle ha missat detta budskap tonar efter slutscenen, där den åldrade Ryan med familj besöker Millers enkla soldatgrav, stjärnbaneret fram.) Hjälteodöden för nationen – vilket i många amerikanska filmer är synonymt för mänskligheten – visar sig också vara central i en annars till synes mer dubbelbottnad film som *When Trumpets Fade* (1998). Här är hjälten, Private Manning, en krigstrött, uppkäftig ensamvarg vars mod, lojalitet och kompetens ifrågasätts av i synnerhet en kollega. Han visar dock sin extraordinära militära kapacitet – förnekad av honom själv men uppskattad av hans överordnade – när det kommer till handling, och hans mod och initiativkraft (samt icke reglementsenliga metoder) räddar otaliga amerikanska liv från att spillas under en till synes utsiktslös militär operation. Manning själv såras dock svårt och dör på väg mot räddningen.

Det är värt att notera att det finns en viktig skillnad mellan krigshjälten och vad man kan kalla *den moraliske hjälten*. Även om jag alltså hänför Private Manning till den första kategorin – framför allt genom betoningen på värdet av individens offer för kollektivet – finns också drag som påminner om den andra, i synnerhet hans ifrågasättande av som det verkar direkt vansinniga order. Det som framför allt diskvalificerar honom från att stiga upp till den moraliske hjälten nivå är dock att hans ambitioner, det utilitaristiskt föredömliga slutet till trots, begränsar sig till att i princip bara se strikt till den egna överlevnaden. I filmer som till exempel *Platoon* (1986), *Tigerland* (2000), *Cross of Iron* (1977), liksom i de två tyska filmer som jag tittat på – *Das Boot* (1981) och *Stalingrad* (1993)<sup>40</sup> – möter vi däremot vad som förefaller vara en moraliskt reflekterande och handlande krigshjälte. Denne uppvisar tydliga släktskap med den individualistiske actionhjälten så tillvida att han ensam står för grundläggande moraliska värden och slåss för dessa i en brutal och förråande omgivning, men samtidigt är solidariteten med kamraterna mycket viktig. I likhet med krigshjälten är den moraliske dito en kugge i maskineriet, ehuru mer komplex som person – han förefaller till och med kunna vara släkt, om än på håll, med några av Carlyles

andligen förfinade individer. Man förstår att han filosoferar och reflekterar över tingens ordning, och man skulle inte bli alldeles överraskad om det till exempel skulle visa sig att han närde en förkärlek för poesi. Samtidigt som han sålunda står ut från kamratgruppen genom sin renhårighet och sitt mod att när hans samvete så kräver ifrågasätta överhetens auktoritet är han dock en viktig del i den, en förebild och samtidigt en jämlike. Denna typ återfinns också i TV-serien *Band of Brothers* (2001), där de goda kvaliteterna hos en av huvudpersonerna, (den blivande) Major Winters, gör honom till inte bara en omtyckt kamrat utan också en värderad ledare. Det jag vill kalla den moraliserande karaktär som kännetecknar denne sorts hjälte innefattar egenskaper som humanism, pacifism, rättvisa, genomskådande av överhetens uppblåsta retorik och förakt för äregirighet, dumhet och intrigerande. Han är en god kamrat och en självständig, reflekterande människa som alltid gör sitt bästa så länge som det inte går tvärt emot vad han anser vara rätt. Sin själsliga överhöghet visar han således genom att vara sann mot sig själv och stå för sina ideal, även om det kan kräva blod, svett, tårar, eller rent av kostar honom livet. I den mer tragiska varianten överlever han heller inte, som i Erich Maria Remarques litterära klassiker från första världskriget *Im Westen nichts Neues* (1929)<sup>41</sup> och i såväl *Das Boot* (1981) som *Stalingrad* (1993). Även om alla inte uttalat förespråkar pacifism finns ändå ifrågasättandet av kriget som företeelse som ett gemensamt drag inom denna kategori filmer, som för övrigt inte utgör något nytt påfund; en av de mer kända filmatiseringarna av Remarques roman är daterad 1930. USA:s nederlag i Vietnam och framväxten av en fredsrörelse brukar ses som en orsak till att ett kritiskt alternativ till den dittills dominerande bilden av kriget och krigshjälten rönt stor framgång genom filmer som *Apocalypse Now* (1979) och *The Deerhunter* (1977).<sup>42</sup>

Sammanfattningsvis förefaller krigshjältarna inom dagens populärfilm dels ha flera drag gemensamma med sina kollegor inom actiongenren, och dessutom kunna hänföras till en av två kategorier: en stereotyp idealiserad med tydliga drag av krigshjälten ur 1940-talets såväl amerikanska som tyska filmindustri (liksom även det officiella soldatidealet under första världskriget), och en av mer komplex karaktär där personligt moraliskt ställningstagande och humanistiska värderingar är centrala, med ideologiska rötter i Remarque och 1970-talets fredsrörelse. Vill man hårdra det skulle man med andra ord kunna frestas att hänföra skillnaden mellan de båda krigshjältetyperna till förhållandet mellan individ och kollektiv, liksom till graden av självständig intellektuell förmåga och karaktär (och inte minst officiell kontra alternativ ideologi). Där krigshjälten är en effektiv och icke ifrågasättande kugge i maskineriet må den moraliske hjälten vara minst lika kapabel när det gäller, en god kamrat men desto knepigare att passa in i det formella systemet.

Detta är ett intressant fenomen som förtjänar närmare undersökning; här finns dessvärre inte utrymme till sådan eftersom det nu är dags för den avslutande del som tar upp dataspel. Data-/TV-spel och film är på flera sätt besläktade medier, inte minst genom det stora mått av intertextualitet som genomsyrar dem – populära teman från filmer återkommer i spel och tvärtom. Det är därför givande att titta på hur dagens krigshjälteideal ser ut inom detta område.

## Den postmoderne hjälten i dataspel

Under de senaste 20 åren har data- och TV-spel vuxit fram som en av de största branscherna inom den kommersiella populärkulturen. En hastig överblick av det ständigt växande utbudet ger vid handen att en stor andel av de mest populära spelen utgörs av mer eller mindre actionbaserade äventyrsspel i någon form. I regel har dessa specifikt utformade hjältefigurer som man som spelare ska sköta och i en del fall, som i spel med förstapersonsperspektiv, rent av "vara" på skärmen. Nu ska det också sägas att hjälte typerna i spelvärlden är av flera olika sorter, framför allt beroende på vilken typ av spel det rör sig om. Den kategori som jag här tittar närmare på utgörs av hjältar i fyra spel med tema andra världskriget: *Medal of Honor: Frontline* (2002), *Commandos 2: Men of Courage* (2002), *Prisoner of War* (2002) och *Return to Castle Wolfenstein: Tides of War* (2003). *Medal of Honor* och *Return to Castle Wolfenstein* är båda så kallade First Person Shooters, på svenska förstapersonsskjutare (FPS), det vill säga actionspel med olika uppdrag som i princip går ut på att man med ett förstapersonsperspektiv ska skjuta och spränga så mycket som möjligt. *Commandos* är ett realtidstrategispel (RTS), vilket innebär att man ur ett fågelperspektiv sköter ett antal figurer som ska utföra olika typer av handlingar för att föra berättelsen vidare. *Prisoner of War* slutligen är ett äventyrsspel där man ur andrapersonsperspektiv hanterar en figur som ska klara sig igenom ett antal utmaningar.<sup>43</sup>

Vilka är då dessa den virtuella världens krigshjältar? I spelmanualerna brukar finnas en kortare eller längre presentation, vilken i *Medal of Honors* fall definitivt hör till de mer sammanfattande: "Som löjtnant Jimmy Patterson åtar du dig de viktigaste fritagningarna, spaningsuppdragen och sabotageuppdragen i de allierades desperata försök att återta Frankrike, stoppa tyskarna, ta reda på deras planer och stjäla deras hemliga vapen."<sup>44</sup> *Medal of Honor* utgör en serie med andra världskrigs-FPS där alla har ungefär samma upplägg, och löjtnant Patterson återfinns både i *Frontline* och den allra första versionen av *Medal of Honor* för PlayStation 1 (1999). Han är ganska anonym och finns inte ens omnämnd i baksidestexten till *Frontline*, vilket skiljer detta spel från de övriga jag tittat på. Det framkommer

heller inte något under spelets gång – Patterson får uppdragen eftersom han är en förträfflig elitsoldat, punkt slut. Det enda tillfälle då man får se honom i *Frontline* är på spelets omslag, som snett underifrån visar en ung, vit amerikan iförd stridsmundering och något sotsvärtad om kinden. Med ett av sina ”autentiska vapen från Andra Världskriget”<sup>45</sup> i högsta hugg skuttar han genom drivorna så att snön yr. Munnen är halvöppen och blicken stadigt fästad framåt-uppåt mot fjärran. En kamrat syns suddigt i bakgrunden.

Hjälten i *Return to Castle Wolfenstein* är betydligt mer ryktbar än den anonyme Patterson, vilket till en betydande del har att göra med spelets status som uppföljare till ett av de mest omtalade ”kultspelen”, klassikern *Wolfenstein 3D* från 1992. Baksidestexten till versionen *Tides of War* förkunnar:

You are B.J. Blazkowicz, a US Army Ranger recruited by the OSA and the Allies' top specialist in covert operations, heavy weapons and assassination. Hitler's head of the SS, Heinrich Himmler, is twisting science and the occult into an army capable of annihilating the Allies. The balance of victory is in your hands.<sup>46</sup>

I manualen får man dessutom veta att hans grad är ”Captain”.<sup>47</sup> Det gamla *Wolfenstein 3D* har fortfarande en ansevärd skara fans och inte minst fansidor på Internet, där man kan finna ytterligare upplysningar om vår hjälte. På ”The Wolfenmania Chronicle” under rubriken *The Wolfenstein 3D Trivia* citeras ur spelmanualen följande tämligen detaljerade biografi:

William Joseph Blazkowicz was born August 15, 1911, to Polish immigrants. Blazkowicz was a top spy for the Allied Forces, receiving the Congressional Medal of Honor and other accolades for heroism. ”B.J.” (as he was called by his friends) married after World War II, at age 40, to Julia Marie Peterson. Their son, Arthur Kenneth Blazkowicz, became a television talk show personality in Milwaukee.<sup>48</sup>

Skribenten fortsätter med att fundera över B.J.s utseende och konstaterar att det skiftar från en spelversion till en annan. Gemensamt är dock – utifrån de bilder jag sett – att B.J. är vit och av synnerligen muskulös ”serietidningshjältetyp” med kantigt ansikte och stubbat, för det mesta blont eller rödlätt hår. På omslaget till *Tides of War* (liksom i spelet) har hans hårfärg blivit något mörkare röd och vi ser honom rakt framifrån, orakad och beslutsamt mötande betraktarens blick, samt – som alltid – med ett rejält skjutvapen (av något slag som jag i egenskap av icke vapenkunnig inte kan identifiera) i beredskap. I den brandgula bakgrunden syns *Wolfenstein*-spelets ”riksörnaktiga” logotyp och ett antal skuggsoldater; ljuset faller



snett bakifrån så att B.J. verkar röra sig ifrån någonting stort som brinner. Själva spelet präglas av ganska mycket "serietidningsaction" och överdrivna eller fantastiska inslag – samt naturligtvis massor av blod och spektakulära effekter. Det är med andra ord inte särskilt seriöst, även om det handlar om en strid på liv och död.

I *Commandos* är alla de åtta rollfigurerna (nio, om man räknar in hunden Whiskey) du sköter synnerligen bemärkta: "Sergeant Jack 'Butcher' O'Hara and his elite group of veteran soldiers must combine their expertise and venture deep into enemy territory in an attempt to change the course of World War II."<sup>49</sup> I manualen konstateras vidare att "They are all exceptional and have been thoroughly trained for missions behind enemy lines." O'Hara och hans kollegor uppvisar de mest fantastiska egenskaper: tungviktsmästare i boxning, sprängämnesexpert, en av de bästa krypskyttarna i världen och så vidare.<sup>50</sup> Flera av dem är också rebelliska till sin karaktär; så till exempel sägs om James "Fins" Blackwood:

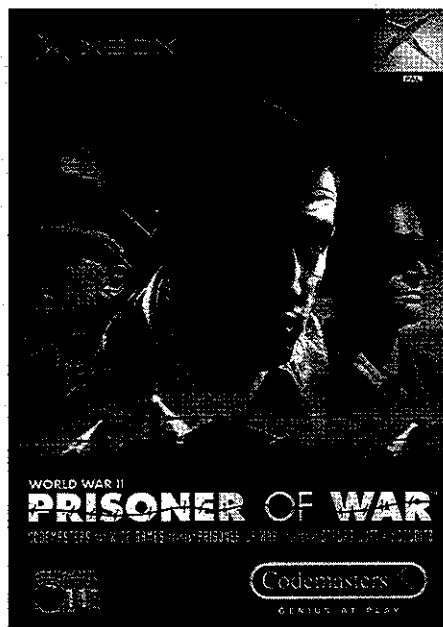
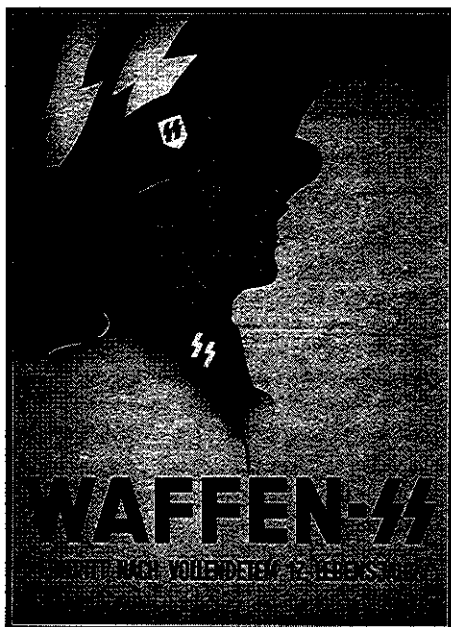
He joined the navy where his ability to swim and row greatly accelerated his promotion to the rank of captain. Two years later, his aggressive character and his repeated disobedience were to blame for his demotion to the rank of private within the Commandos group.<sup>51</sup>

Men bakom den stökiga fasaden rymms en karaktär av sällsynt kvalitet – beskrivningen fortsätter:

In 1943 he was honoured with the Military Cross, after his heroic evacuation of 45 men from the beach of Dunkirk after it had been taken by the enemies.<sup>52</sup>

De porträtt av hjältarna som återfinns i manualen samt som symboler i spelet är alla sammanbitna; dock har de i likhet med personbeskrivningarna ganska mycket av distans och lek med schabloner över sig, vilket är ett ganska vanligt grepp såväl inom spelvärlden som i populära filmer. Själva spelet skiljer sig en hel del från de andra genom att det handlar om taktik och strategi snarare än äventyr och action, men inte desto mindre finns hjälterollerna där.

*Prisoner of War*, slutligen, har ett omslag som uppvisar vissa likheter med en av de mer kända värnningssaffischerna till Waffen SS (se illustration). Där återfinns inte bara spelets hjälte utan också två tyska militärer, och det är dessa som stadigt åt var sitt håll blickar ut i fjärran medan kapten Lewis Stone (i mitten) snarast ser osäker ut. Han är mörkhårig, iförd skinnjacka och vit halsduk, har halvöppen mun och ett par dagars skäggstubb. Naturligtvis har



*Likheterna mellan bilderna accentueras av att bakgrundsfärgen i dem är närmast identisk, något som tyvärr inte framgår i svartvitt tryck.*

Stone anledning att inte se allt för stursk ut, han är förvisso fånge i Stalag Luft och sedermera Colditz och ska försöka ta sig därifrån eftersom hans uppdrag är att förstöra "the enemy's devastating new super-weapon".<sup>53</sup> Porträttet på baksidan är dock mer fördelaktigt: där har han visserligen inte heller stängt munnen men ser betydligt mer klämkäck ut i Elvisfrisyr och ett stort fint tygmärke på sin skinnjacka. Vi får veta att kapten Lewis Stone är 32 år gammal, har gröna ögon och mörkt hår samt tillhör US Army Air Force. Hans psykologiska profil är följande:

Over the course in his career, Stone has demonstrated a distinct lack of respect for authority. While his insubordination has occasionally landed him in trouble, his fierce determination, independence and resolve have been considered valuable assets. It is these traits which have made him perfect for solo and small-unit missions.<sup>54</sup>

Också detta spel driver en hel del med schabloner, både i fråga om Stones överdrivet hjältemässiga attityd och inte minst i fråga om tyskarna, som både är ganska korkade och talar engelska med brytning. Referenserna till klassiska nazisttyper på film känns genomgående uppenbara.

Sammanfattningsvis kan vi konstatera att de fyra spelen sinsemellan uppvisar såväl likheter som skillnader i fråga om hjältefigurerna, och att dessa i princip också förefaller följa de två krigshjältetyper som föreslogs i det förra avsnittet. Även om krigshjälten är den övervägande finns på sina ställen också vissa drag av den moraliske hjälten, trots att själva spelformen inte lämnar något utrymme för spelaren att självständigt gå vidare och utveckla dessa. Jag ska nu gå över till en avslutande diskussion utifrån dessa karaktärsdrag.

## Diskussion

Hjältarna i de fyra olika spelen tillhör alla den militära eliten redan från början. De kan delas in i två grundläggande kategorier: en där hjälteegenskaperna är mer uttalat överdrivna och schablonmässiga (*Return to Castle Wolfenstein*, *Commandos*, *Prisoner of War*) och en mer anonym men där hjälteegenskaperna ändå finns som en förutsättning för figurens existens (*Medal of Honor*). Gemensamt för de tre förstnämnda är att hjälten/hjältarna ska utföra uppdrag av sådan dignitet att det egentligen handlar om att personligen rädda världen. I synnerhet B.J. och elitsoldaterna i *Commandos* är klara actionhjältetyper: de är extremt vältränade, dådkraftiga och så vidare, samtidigt som de framställs som individer som emellanåt också är klart ickekonformistiska. De skickas djupt in i fiendeland, och B.J. har till och med i uppgift att ensam bekämpa Hitlers allra ondaste vasall Himmler och dennes ockulta elitförband, "SS Paranormal division".<sup>55</sup> Här är det verkligen fråga om en gränslandsmyt, där den driftige hjälten ska rensa upp bland otyget och bringa lag och ordning. Löjtnant Patterson har visserligen utsetts till de svåraste uppdragen, men om världen räddas är det inte specifikt hans förtjänst. Jämfört med filmhjältarna och det klassiska soldatidealet har han åtskilligt gemensamt med dessa, såväl i äldre som nyare tappning. Nationen, plikttroheten, offerviljan, modet, kollektivet framför individen – allt känns bekant. Att individen Patterson är av sekundär betydelse i förhållande till de överordnade idealen blir särskilt tydligt om man tittar på hur själva spelen ser ut. Kapten Stone, slutligen, skulle jag vilja beskriva som en kombination av actionhjärte och moralisk hjärte – redan det att han måste använda huvudet i betydligt större utsträckning än råstyrka talar för detta. Han är inte heller särskilt muskulös, och även om han säger kaxiga saker i själva spelet är hans framtoning ändå lite vek (i synnerhet med tanke på omslagsbilden). Han har lätt att få kamrater, och jag skulle inte bli förvånad om han till och med läste poesi emellanåt. Samtidigt som han besitter framstående hjälteegenskaper är han också en stark individualist som utmanar överheten och går i land med det.

Det är ganska intressant att se hur karaktärerna framstår i själva spelen. Även om som sagt *Commandos* skiljer sig en del från de övriga genom att tillhöra en annorlunda spelgenre är det ändå *Medal of Honor* som står ut mest genom att vara det enda spel där man som åskådare aldrig får se hjälten agera, till exempel i någon filmsekvens. Både i *Commandos* och *Prisoner of War* visas figurerna företrädesvis i andrapersonsperspektiv, medan *Return to Castle Wolfenstein* som sagt är en förstapersonsskjutare och spelaren alltså "är" hjältefiguren i spelet – det enda man då ser av "sig själv" är händerna och det vapen man för tillfället håller i. I fallet B.J. intar vi dock emellanåt i olika filmsekvenser också en utomstående betraktares position – vi får till exempel se B.J. träffa sina överordnade eller sin tillfällige kamrat Agent One. Detta förstärker känslan av berättat äventyr: jag kliver in i det och övertar hjälten roll, inklusive alla hans fantastiska egenskaper som jag alltså emellanåt får se demonstrerade för mig. Men dessutom följer detta den klassiskt manliga form av arbetsfördelning som Laura Mulvey diskuterar i "Spelfilmen och lusten att se"<sup>56</sup> och som Anja Hirdman vidareutvecklar i sin studie av herr- respektive tjejtidningar: maskulinitet är i vår kultur förknippat med aktivitet.<sup>57</sup> Mannen för berättelsen framåt, han får saker att hända och fungerar därmed som en maktens representant. När män ser på män (och dessa spel utgör verkligen en manlig domän) är deras blickar sällan riktade mot publiken; de etablerar inte någon personlig relation till betraktaren utan är hela tiden i färd med att göra något. Blicken ska inte riktas mot deras ansikte och kropp, utan mot deras handlande.<sup>58</sup> Om de faktiskt möter betraktarens blick – som B.J. på omslaget till *Tides of War* – är det i utövandet av vad Susan Bordo kallar en "face-off masculinity", en kamp mellan viljor där segern går till den starkare: "Many models stare coldly at the viewer, defying the observer to view them in any way other than how they have chosen to present themselves: as powerful, armored, emotionally impenetrable."<sup>59</sup> Också de symboliska representationerna av elitsoldaterna i *Commandos* som under spelets gång visar vilka rollfigurer som är aktuella uppvisar denna typ av maskulinitet.

I fallet Patterson är det dock knappast fråga om någon kamp om dominans, eftersom vi aldrig ser honom. Vår blick i spelet är hela tiden densamma, nämligen hans. *Medal of Honor* lyfter som tidigare nämnts fram realism och den föregivet autentiska upplevelsen som en viktig del i spelets marknadsföring: "You don't play, you volunteer" är en flitigt använd slogan.<sup>60</sup> Graden av immersion, alltså spelarens upplevelse av att själv vara inne i spelet, är förvisso hög, och förstärks sannolikt ytterligare av denna blickens ständiga förankring i ett förstapersonsperspektiv. I sammanhanget bör emellertid nämnas att spelarens identifikation med rollfiguren, tvärt emot vad man kanske kan föreställa sig, inte förefaller öka i motsvarande grad.

Man kliver in i hjältens *roll*, men man tar inte på sig hans persona.<sup>61</sup> Det är dock fortfarande intressant att fundera över vad Pattersons anonymitet innebär sedd i relation till de övriga spelen. I *Medal of Honor* befinner man sig i princip oavbrutet i rollen som agerande elitsoldat, vilket möjligen skulle bidra till den utlovade upplevelsen av att själv göra en virtuell tidsresa. Rollfiguren Patterson blir då ganska ovidkommande i sig, eftersom det är du "själv" som är inne i spelet och också till stora delar styr vad som händer i detta, inklusive om du verkligen lever upp till hjälterollen och förintar alla fiender eller misslyckas och i värsta fall dör som en simpel nolla. I *Return to Castle Wolfenstein* hoppar man däremot ständigt in och ut ur rollen som den karismatiske B.J., vars karaktär av hjälte förstärks i de återkommande filmsekvenserna. Skulle man själv råka klanta sig är det inte hela världen, B.J. som karaktär är fortfarande stenhård. Jämförelsen blir ännu tydligare om man som exempel tar Indiana Jones-spelen, där spelaren inte nödvändigtvis behöver identifiera sig fullt ut med filmhjälten Indiana Jones, men däremot temporärt lånar dennes välbekanta hjälteegenskaper. Om man ser till Mulveys beskrivning av seendet i filmen blir kopplingen till övermänsklig actionhjärte och den njutning som finns i identifikationen med en sådan tydlig i *Return to Castle Wolfenstein*:

När åskådaren identifierar sig med den manlige protagonisten, så projicerar han sin blick på dublettens, sin ställföreträdares synvinkel. Den manlige protagonistens makt att styra händelserna blir då ett med den erotiska blickens makt. Båda ger en tillfredsställande känsla av omnipotens.<sup>62</sup>

Däremot skulle Pattersons och spelarens gemensamma blick, i synnerhet i ett krigsscenario som det föreliggande, tyckas förstärka den sorts voyeurism kopplad till sadism som Mulvey beskriver. Denna grundar sig i en lust att fastslå skuld, ta kontrollen och tvinga den skyldiga personen till underkastelse, vilket man förvisso kan tycka passar in i spelets bakgrundskontext. Sadismen, säger nämligen Mulvey,

kräver en berättelse. Den är beroende av att något händer, av att tvinga en annan person att ändra sig, av en kraftmätning mellan viljor, av seger/nederlag, allt längs en tidsaxel med en början och ett slut.<sup>63</sup>

Jag vill understryka att jag med detta inte påstår att *Medal of Honor* skulle bygga på sadistiska böjelser hos spelarna; däremot finner jag parallellerna intressanta ur ett vidare perspektiv där det handlar om hjältens motivation till att utföra våldsamma handlingar. Så vad finns då för relationer till de tidigare diskuterade hjälteidealerna? I synnerhet *Medal of Honor* förefaller

hedra det klassiska soldatidealet med plikttrogenhet, lydnad, disciplin och så vidare; en duktig kugge i det stora militära maskineriet som får sitt värde genom sina prestationer i nationens tjänst. Löjtnant Patterson verkar inte vara lagd åt personliga reflektioner eller moraliserande. Han är inte heller den som sätter sig upp emot överheten: det hans chefer säger åt honom gör han. Är han dessutom riktigt duktig och samtidigt med sabotageverksamheten dödar varje tysk han kan leta upp, får han också medalj för det – det är detta som hela spelet går ut på. Det som jag finner lite oroväckande här är att detta ideal av ovillkorlig lydnad i ett svartvitt good guys/bad guys-scenario kombineras med en tyngdpunkt på realism och autenticitet i spelupplevelsen. Man kan undra varför det bara verkar vara element ur det enkelspåriga, klassiska krigshjälteidealet med rötter i första världskriget som hyllas, och inte någon mer sammansatt, reflekterande moralisk hjälte av den typ jag diskuterat ovan. *Return to Castle Wolfenstein* och de övriga spelen ligger däremot betydligt närmare äventyrsfilm och fiktion, och innehåller också något mer av variation i fråga om karaktärerna. Också B.J. gör förvisso vad han blir tillsagd, men han har åtskilligt av actionhjärte över sig. (Vad B.J.:s polska ursprung har för betydelse i sammanhanget är intressant att spekulera över; med tanke på den historiska bakgrunden skulle man förvisso här kunna tänka sig något slags parallell till actionhjältens personliga erfarenheter och motiv för hämnd.) Tyskarna är i *Return to Castle Wolfenstein* inte bara onda: det finns civila också som man inte får skjuta, så B.J. måste använda hjärnan lite mer än Patterson, som skjuter på allt som pratar tyska och rör sig. Det fantastiska elementet understryks genom att B.J. bland annat har övernaturliga väsen som zombies att strida emot, och man kan se hans äventyr i fiendeland som just en gränslandsmyt, där han rensar upp bland otyget. Hjältarna i *Commandos* förefaller höra till den kategori krigshjältar som är individualister och emellanåt lite rebelliska men ändå så fantastiska soldater att man ser genom fingrarna med detta – det finns för övrigt klara likheter mellan denna disparata samling elitsoldater och hjältarna i *The Guns of Navarone*.

Intressant nog förefaller slutligen den stilige (tvåfagre) kapten Stone i *Prisoner of War* utgöra något av en syntes mellan flera olika typer. Han är inte mycket till actionhjärte; däremot uppvisar han egenskaper både från den nymodige amerikanske moraliske hjälten och från den nazityske krigshjälten. Stone är en individualistisk Elvis-look-alike som klarar sig i alla väder. Han är inte någon råbarkad cowboy som B.J. eller macho-militär som *Commandos*-killarna, utan snarare en cool rockerstyp. Man skulle kunna föreställa sig att han ägnar sig frekvent åt damer, drycker och dans när han väl är på permission mellan de svåra specialuppdragen, men han är också ytterst våldisciplinerad, modig och dådkraftig när det gäller. Han

verkar således nästan aspirera på ett förkroppsligande av den ideala överensstämmelsen inre-yttre skönhet i det att han desutom är den ende av dem som i sin avporträttering uppvisar vissa tecken på känslighet – dock utan att fördenskull förlora sin manlighet. Skulle kapten Stone kunna tänkas skriva brev hem till sin mamma och uppskatta klassisk musik, sin tuffa populärkulturella image till trots? Det är fullt tänkbart, men han är ändå en riktig man. Jag skulle tro att olydnaden och de förmodat hedonistiska dragen (liksom det svarta håret) direkt skulle diskvalificera Stone från en teoretisk karriär som nazitysk krigshjälte, men annars finns det – kanske något överraskande – stora överensstämmelser.

George Mosse diskuterar vad han kallar den postmoderna manligheten i det avslutande kapitlet "Toward a new masculinity?" i sin bok *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity* (1996) och konstaterar där att de tidigare förhärskande manliga idealen i dag håller på att luckras upp.<sup>64</sup> Mosse menar att det framför allt är inom ungdomskulturen som en blandning av olika uttryck för män och manlighet står att finna, och att dessa utgör alternativ till den etablerade normativa manligheten. Gaykulturen utgör naturligtvis ett annat, och med tanke på dagens plötsliga stora mainstream-intresse för homosexuella män som experter i reality-TV:s stylingprogram är det intressant att fundera över hur också alternativen placeras in i olika stereotypa fack. Det är dock ganska spännande att stöta på ett manlighetsideal som kapten Stone inom en narrativ genre – krigsäventyret – där hjältarna oftast håller sig till den etablerade normen. Det är dock viktigt att i fråga om den medieform som här används, alltså data-/TV-spelen, hålla isär den tematiska spelgenren andra världskrigspel och de underliggande, sinsemellan mycket olika genrerna FPS/förstapersonsskjutare, RTS/realtidsstrategi och äventyr. En hjältetyp som Stone är inte ovanlig inom äventyrs- och rollspel, och den skulle möjligen kunna tänkas i en RTS. Däremot skulle den inte fungera i en FPS, eftersom det handlar om helt skilda spelupplevelser och därmed förväntningar från spelaren.

Krig kan som bekant återges i flera olika skepnader, från äventyr till hjältesaga med tunga ideologiska förtecken. Kanske får man med tanke på detta i en analys bortse från kriget som ram och i stället fokusera på typ av berättelse – på DVD-utgåvan av *The Guns of Navarone* säger förvisso också huvudrollsinnehavaren Gregory Peck att han betraktade filmen mer som en äventyrsfilm än som en krigsfilm. Men är en äventyrshjälte i grunden något annat än en actionhjälte, eller en krigshjälte? Tillämpar man Campbells modell över hjältens väg baserad på separation-initiering-återkomst och det han kallar "the monomyth" spelar det ingen större roll: huvudpersonen får en utmaning, går från den vardagliga världen till den fantastiska/speciella, råkar ut för äventyr och utmaningar och vinner en avgörande seger,

varefter han/hon återvänder hem som hjälte.<sup>65</sup> Det verkar i vilket fall som helst kunna vara ganska givande att studera hjältarna och utvecklingen av dessa i dagens dataspel relaterat till tidigare representationsformer, som kanske i synnerhet film, om man är intresserad av att undersöka populära mansideal och eventuella förändringar i dessa – liksom inte minst den något mer brännande frågan om vilka soldatideal och -myter som är de rådande och/eller förespråkas i vårt samhälle.

## FILMER

- All Quiet on the Eastern Front.* Lewis Milestone, USA, 1930.  
*Apocalypse Now (redux).* Francis Ford Coppola, USA, 1979; director's cut 2001.  
*Band of Brothers.* TV-serie i 10 delar. David Frankel, Tom Hanks m.fl., USA, 2002.  
*Casablanca.* Michael Curtiz, USA, 1942.  
*Cross of Iron.* Sam Peckinpah, USA, 1977.  
*Das Boot.* Wolfgang Petersen, Tyskland, 1981  
*Days of Glory.* Jacques Tourneur, USA 1944  
*Der Feldzug in Polen.* Fritz Hippler, Tyskland, 1940.  
*Die Große Liebe.* Rolf Hansen, Tyskland, 1942.  
*Enemy at the Gates.* Jean-Jacques Annaud, USA/Tyskland/Storbritannien/Irland, 2001.  
*Hans Westmar.* Franz Wenzler, Tyskland, 1933.  
*Hell is for Heroes.* Don Siegel, USA, 1961.  
*Hitlerjunge Quex.* Hans Steinhoff, Tyskland, 1933.  
*Leibstandarte Adolf Hitler im Einsatz,* Tyskland 1941.  
*Platoon.* Oliver Stone, USA, 1986.  
*Pearl Harbor.* Michael Bay, USA, 2001.  
*Rambo III.* Peter MacDonald, USA, 1988.  
*Saving Private Ryan.* Steven Spielberg, USA, 1998.  
*Sieg im Westen.* Svend Noldan, Tyskland, 1941.  
*Stalingrad.* Joseph Vilsmaier, Tyskland, 1993.  
*Stukas.* Karl Ritter, Tyskland, 1941.  
*The Deerhunter.* Michael Cimino, USA, 1978.  
*The Desert Rats.* Robert White, USA, 1953.  
*The Guns of Navarone.* J. Lee Thompson, USA, 1961.  
*This Is Your Enemy.* USA, 194?.  
*Tigerland.* Joel Schumacher, USA, 2000.  
*Triumph des Willens.* Leni Riefenstahl, Tyskland, 1934.  
*Why We Fight.* Serie i sju delar. Frank Capra/Anthony Weiller/Anatole Litvak, USA:  
*Prelude to War,* 1942; *The Nazis Strike,* 1943; *Divide and Conquer,* 1943; *The Battle of Britain,* 1943; *The Battle of Russia,* 1943; *The Battle of China,* 1944; *War Comes to America,* 1945.  
*When Trumpets Fade.* John Irvin, USA, 1998.  
*Wing and a Prayer.* Henry Hathaway, USA, 1944.



## SPEL OCH SPELMANUALER

- Commandos 2: Men of Courage*. Eidos Interactive, UK 2002.  
*Medal of Honor*. EA Games, USA, 1999.  
*Medal of Honor: Frontline*. EA Games, USA, 2002.  
*Prisoner of War*. Codemasters, UK; 2002.  
*Return to Castle Wolfenstein: Tides of War*. Id Software, USA, 2003.  
*Wolfenstein 3D*. Id Software, USA, 1992.

## NOTER

- 1 Thomas Carlyle, *Om hjältar, hjälte dyrkan och hjältebragder i historien* (Stockholm: Hugo Gebers, 1901).
- 2 Jfr mytforskaren Joseph Campbells indelning i hjälten som krigare, älskare, kejsare och tyrann, världens frälsare respektive helgon i *The Hero With a Thousand Faces* (London: Fontana 1993 [1949]).
- 3 David Tjeder, "Passionerna som hotade manligheten och det borgerliga fundamentet", i *Tvårsnitt* nummer 1/2004, ss. 14–25.
- 4 Se till exempel Ronny Ambjörnsson, *Mansmyter. James Bond, Don Juan, Tarzan och andra grabbar* (Stockholm: Ordfront, 2001), s. 13; Susan Bordo, *The Male Body. A New Look at Men in Public and in Private* (New York: Farrar Straus & Giroux, 1999); Erik Hédling, *Brittiska fiktioner. Intermediala studier i film, tv, dramatik, prosa och poesi* (Stockholm: Symposion 2001), ss. 19–20; George L. Mosse, *Fallen Soldiers. Reshaping the Memory of the World Wars* (New York, Oxford: Oxford U. P. 1990), samt *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity* (New York, Oxford: Oxford U. P. 1996); Tjeder ibid.
- 5 Mosse, *Fallen Soldiers*, s. 67.
- 6 Vidare om Männerbunde som företeelse, se till exempel Stefan Arvidsson, *Ariska idoler. Den indoeuropeiska mytologin som ideologi och vetenskap* (Stockholm: Symposion 2000), ss. 222–230; Peter Cornell, *Den hemliga källan. Om initiationsmönster i konst, litteratur och politik* (Hedemora: Gidlunds 1981), ss. 30–31, 108–110; Allan Ginzburg, *Myths, Emblems, Clues* (London: Hutchinson Radius, 1990 [1986]), ss. 135–137; Mosse, *The Image of Man*, ss. 142 ff samt passim. Jämför även Jonas Frykman, "Disciplinerade borgare", i Jonas Frykman & Orvar Löfgren: *Den kultiverade människan* (Lund: Liber, 1979). Jakob Staberg visar i sin avhandling hur C. J. L. Almqvist och kretsen kring honom ingick i ett sådant manligt sällskap, Manhem: *Att skapa en ny man. C. J. L. Almqvist och MannaSamfund 1816–1824* (Stockholm: Symposion, 2002).
- 7 Se till exempel Orvar Löfgren, "Medierna i nationsbygget: Hur press, radio och TV gjort Sverige svenskt", i *Medier och kulturer*, red. U. Hannerz (Stockholm: Carlssons 1993 [1990]); Staberg, *Att skapa en ny man*, s. 186 ff.
- 8 Mosse, *Fallen Soldiers*; Ernst Cassirer, "From Hero Worship to Race Worship", kapitel XVI i *The Myth of the State* (New Haven: Yale U. P. 1961 [1946]).
- 9 Mosse, *Fallen Soldiers*, ss. 70 ff. samt passim.; Mosse, *The Image of Man*, s. 167. Se även Frederick Spotts, *Hitler and the Power of Aesthetics* (London: Pimlico, 2003), ss. 114–117.
- 10 Översikter ur ett skandinaviskt/tyskt perspektiv finns i Justus H. Ulbricht, "Men denna gång kommer ljuset inte från öster. Om Nordenmyten i den 'völkische' rörelsen", samt Gerd Wolfgang Weber, "Det nordiska arvet – Försöket att konstruera en 'nationell' identitet i Skandinavien och Tyskland med hjälp av forntidsmyter och historia", bägge

- i *Skandinavien och Tyskland 1800–1914. Möten och vänskapsband*, red B. Henningsen, J. Klein, H. Müssener & S. Söderlind, Nationalmusei utställningskatalog 599 (Berlin: Jovis Verlagsbüro, 1997). Se även John Evert Härd, "Inledning", i *Nibelungensången* (Göteborg: Natur och Kultur, 1993), s. 21.
- 11 Härd, "Inledning", ss. 21–22.
  - 12 Se till exempel Arvidsson, *Ariska idoler*, s. 234; Carl Gustav Jung, "Wotan" (1936) i *Res Publica* nummer 21, november 1992; George L. Mosse, *Nazi Culture. Intellectual, Cultural and Social Life in the Third Reich* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1966), ss. 119–122; Mosse, *Fallen Soldiers*, s. 73; David Welch, *The Third Reich. Politics and Propaganda*, 2<sup>nd</sup> ed. (London: Routledge, 2002). Det ska för övrigt noteras att kvinnor med klara hjältnnekaliteter förvisso förekommer i den europeiska folkdiktningen – se till exempel Eddan, *Nibelungensången* och kanske i synnerhet Kalevala! Såvitt jag kan förstå utan att ha studerat saken närmare anpassades dessa dock efter de borgerliga nationella mytologierna så att inte den patriarkala ordningen stördes.
  - 13 Richard Slotkin, *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America* (New York: Harper, 1993), s. 638.
  - 14 Slotkin ger åtskilliga exempel på hur gränslandsmyten gestaltats i amerikansk populärfilm under 1900-talet och hur detta har utnyttjats för politiska syften. Se även Geoff King, *Spectacular Narratives. Hollywood in the Age of the Blockbuster* (London: I.B. Tauris, 2000) ss. 22–40. Ett feministiskt perspektiv ges i Janice Hocker Rushing, "Evolution of 'The New Frontier' in Alien and Aliens: Patriarchal Co-optation of the Feminine Archetype", i *Screening the Sacred. Religion, Myth, and Ideology in Popular American Film*, red J. W. Martin & C. E. Ostwalt, Jr. (Boulder: Westview Press, 1995). I Hedling, *Brittiska fiktioner*, ss. 23–26, tas gränslandsmyten upp i samband med en diskussion utifrån Alfred Tennysons dikt *The Charge of the Light Brigade* (1854).
  - 15 Jay W. Baird, *To Die for Germany. Heroes in the Nazi Pantheon* (Bloomington: Indiana U. P. 1990); Mosse, *Nazi Culture*, ss. 93 ff; Mosse, *Fallen Soldiers*, ss. 70–73; David Welch, *Propaganda and the German Cinema 1933–1945*, 2<sup>nd</sup> ed. (London: I.B. Tauris, 2001), ss. 40–75.
  - 16 Baird, *To Die for Germany*, ss. 202 ff samt 172–201. Se även Mosse, *Fallen Soldiers*, ss. 201 ff; Welch, *Propaganda and the German Cinema*, s. 56 samt passim.
  - 17 Flera teman från *Stukas* återkommer också i en av Zarah Leanders stora succéfilmer, *Die Große Liebe* (1942), där hon blir förälskad i en officer från Luftwaffe och i en sekvens gör ett bejublat framträdande vid en Wehrmachtkonsert.
  - 18 Jfr beskrivningen hos Baird, *To Die for Germany*, ss. 172–180 samt 196–198, liksom Welch, *Propaganda and the German Cinema 1933–1945*, s. 181.
  - 19 Svensk översättning i Howard K. Smith, *Sista tåget från Berlin* (Stockholm: Tiden, 1943), s. 142.
  - 20 Det kan i sammanhanget noteras att det på ALB (Statens arkiv för ljud och bild) i Stockholm finns en amerikansk film från tidigt 1940-tal betitlad *This Is Your Enemy*. Enligt den inledande amerikanske kommentatorn är syftet att det amerikanska folket ska få se hur tyskarna verkligen är, och det genom att visa en av fiendens egna propagandafilmer utan några andra förändringar än en pålagd översättning. Den som har tagit del av några dylika alster i original slås dock ganska raskt av att nazityska kommentatorer knappast låter så överdrivet "Hollywood-nazistiska" som den hojande och domderande tyska rösten i denna.
  - 21 Jfr Baird, *To Die for Germany*; Robert Fyne, *The Hollywood Propaganda of World War II* (Lanham, Md.: The Scarecrow Press, 1997); Slotkin, *Gunfighter Nation*; Welch, *Propaganda and the German Cinema 1933–1945*.

## MÖRDARMASKIN, MORALIST ELLER MITTEMELLAN?

- 22 Fyne, *The Hollywood Propaganda of World War II*, s. 55.
- 23 Ibid; Slotkin, *Gunfighter Nation*. I Fyne, ss. 163–219, finns dessutom en sammanställning med kort beskrivning av 153 utvalda amerikanska krigsfilmer från perioden december 1941 till augusti 1945. Det ska noteras att idealet i stor utsträckning levde kvar också fortsättningsvis; se till exempel filmen *The Desert Rats* (1953). Jag har här valt att inte ta upp den annars klassiske hjälteikonen John Wayne. Slotkin ägnar ett helt kapitel åt honom: "Conquering the New Frontiers: John Kennedy, John Wayne, and the Myth of Heroic Leadership, 1960–1968", ss. 489–533.
- 24 Fyne, *The Hollywood Propaganda of World War II*, s. 178.
- 25 Leif Furhammar & Folke Isaksson, *Politik och film* (Stockholm: PAN/Norstedts/Svenska Filminstitutet 1971), s. 8.
- 26 Inom parentes sagt verkar det för övrigt som att ju mer mänskliga nazityska officerare i efterkrigstida andra världskrigsfilmer ska vara, desto mer "vanliga" är de till sätt och utseende, medan de riktigt onda följer stereotypbilden (med eller utan monokel). Se till exempel *The Guns of Navarone* (1961), *Cross of Iron* (1977), *Enemy at the Gates* (2001) och för den delen även den tyska *Stalingrad* (1993). I *Cross of Iron* är för övrigt klassperspektivet tydligt markerat.
- 27 Fyne, *The Hollywood Propaganda of World War II*, s. 78. Den kristna ikonografin är dock mer eller mindre påtaglig och beror naturligtvis också på huruvida de skildrade allierade soldaterna är amerikanska eller av någon annan nationalitet. I *Saving Private Ryan* (1998) är för övrigt en av huvudpersonerna uttalat kristen; i en minnesvärd scen sitter han uppe i ett kyrktorn och skjuter sammanbitet och effektivt prick på de annalkande tyskarna samtidigt som han ber högt till Gud.
- 28 Det kristet religiösa inslaget återfinns – föga förvånande – också som en viktig del i den klassiska amerikanska propagandafilmsserien *Why We Fight* (1942–1945); se Thomas William Bohn, *An Historical and Descriptive Analysis of the "Why We Fight" Series* (New York: Arno Press, 1977). Det är sammanhanget en smula överraskande att Slotkin knappt alls berör kristendomen i relation till den amerikanska nationella identiteten.
- 29 I *Wing and a Prayer* (1944) kombineras rent av flera beundransvärda attribut: hjälten är inte bara en modig, skicklig och stilig stridspilot utan dessutom i sin civila tillvaro filmstjärna från Hollywood. Se även Slotkin, *Gunfighter Nation*.
- 30 Fyne, *The Hollywood Propaganda of World War II*, s. 64 samt passim., speciellt kapitel 3 och 4; Slotkin, *Gunfighter Nation*. Se även Bohn, *An Historical and Descriptive Analysis of the "Why We Fight" Series*, för en jämförelse med den officiellt sanktionerade propagandabilden (vilken inom parentes sagt är i princip densamma som inom spelfilmen).
- 31 Se Bohn, *An Historical and Descriptive Analysis of the "Why We Fight" Series*, ss. 99–100 beträffande de direktiv som slogs fast av USA:s generalstab inför produktionen av propagandaserien *Why We Fight*, samt regissören Frank Capras vidareutveckling av dessa. Serien består i princip enbart av ihopklippt material från framför allt journal- och dokumentärfilmer, och framställdes i syfte att undervisa de amerikanska trupperna om bakgrunden till det andra världskriget och därmed höja stridsmoralen. De totalt sju filmerna (vardera cirka 50 minuter lång) visades också för arbetare inom krigsindustrin; tre av dem – *Prelude to War* (1942), *The Battle of Britain* (1943) och *The Battle of Russia* (1943) – gick dessutom upp på biografer för allmänheten.
- 32 Ian Kershaw, *The 'Hitler Myth'. Image and Reality in the Third Reich* (Oxford: Oxford U. P. 1997); Mosse, *Nazi Culture*, s. 235 ff; Mosse, *Fallen Soldiers*, ss. 97–98.
- 33 Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film* (1947) (Princeton: Princeton U. P. 1974), s. 280 ff. Även Fyne, *The Hollywood Propaganda of World War II*, passim.

- 34 I *The Battle of Britain* respektive *The Battle of Russia* är det dock förhållandevis gott om heroiskt kämpande briter, framför allt RAF-flygare, och ryssar.
- 35 Fyne, *The Hollywood Propaganda of World War II*, ss. 148 ff. – Här finns inte utrymme för att närmare utreda den tyske krigshjältens nära förhållande till sin mor; det är dock ytterligare en intressant företeelse som bland annat tas upp av Baird, *To Die for Germany*, ss. 228–236 och även ges exempel på i filmen *Die Große Liebe* (1942).
- 36 Richard Dyer, *White* (London: Routledge, 1997), s. 148 ff. Se även Mosse, *The Image of Man*, ss. 49–51 om manlighetsideal.
- 37 Jfr Anja Hirdman, *Tilltalande bilder. Genus, sexualitet och publiksyn i Veckorevyn och Fib aktuellt* (Stockholm: Atlas, 2001), ss. 273–274.
- 38 Som synes är de tre filmer som omnämns här samtliga äldre. Det vore intressant att se huruvida den ”rebelliske” krigshjälten förändras över tid – klassmotsättningar utgör till exempel en mycket tydlig referens i *Cross of Iron*, medan olydnaden i de bägge äldre filmerna härrör från individuella erfarenheter av annat slag. I *Tilltalande bilder* har Anja Hirdman ur ett annat perspektiv visat hur mansidealet i *Fib aktuellt* tydligt har genomgått vissa faser över årens lopp, och det är inte osannolikt att anta att det finns något slags överensstämmelse mellan olika populärkulturella genrer och samhällsklimatet i stort.
- 39 Likaväl som den egna sidan utgör ett kollektiv är även fienden ett sådant: ”tyskarna”, ”japanerna”, ”gulingarna” etcetera. Fiendesidan är dessutom genomgående ond och har en benägenhet att begå råa krigsförbrytelser.
- 40 Två tyska filmer utgör naturligtvis ett för litet underlag för att kunna säga något egentligt om sådana över lag. Dessa två hör dock till de få krigsfilmer av icke-amerikanskt ursprung som har fått internationell spridning och därmed enkelt går att få tag på.
- 41 Svensk översättning Erich Maria Remarque, *På västfronten intet nytt* (Stockholm: Aldus/Bonniers, 1963 [1929]). Flera filmversioner finns; en av de mest kända är *All Quiet on the Eastern Front* (1930).
- 42 Slotkin, *Gunfighter Nation*, s.314, ss. 613–623, ss. 636–637.
- 43 Samtliga dessa spel är till Xbox, något som dock inte spelar någon roll eftersom de egenskaper som här är aktuella inte skiljer sig mellan de olika plattformarna.
- 44 *Medal of Honor: Frontline* (EA Games, USA, 2002), manual s. 6.
- 45 De föregivet autentiska vapnen utgör ett centralt inslag i spelets marknadsföring.
- 46 *Return to Castle Wolfenstein: Tides of War* (Id Software/Activision, USA, 2003), baksidestext på omslaget.
- 47 *Return to Castle Wolfenstein*, manual s. 7.
- 48 [www1.linkclub.or.jp/~clubey/Mac%20Wolf/wolf.trivia.html](http://www1.linkclub.or.jp/~clubey/Mac%20Wolf/wolf.trivia.html) (besökt 2004-04-28).
- 49 *Commandos 2: Men of Courage* (Eidos Interactive, UK, 2002), baksidestext på omslaget.
- 50 *Commandos 2*, manual ss. 24–28.
- 51 *Ibid.* s. 26.
- 52 *Ibid.*
- 53 *Prisoner of War* (Codemasters, UK, 2002), baksidestext på omslaget.
- 54 *Prisoner of War*, manual s. 6.
- 55 *Return to Castle Wolfenstein*, manual s. 7.
- 56 Laura Mulvey, ”Spelfilmen och lusten att se” (1975), *Modern filmteori 2*, red. L. G. Andersson & E. Hedling (Lund: Studentlitteratur, 1995).
- 57 Hirdman, *Tilltalande bilder*.
- 58 *Ibid.* s. 255.
- 59 Bordo, *The Male Body*, s. 186. – Ett stort tack till Anja Hirdman för detta uppslag.
- 60 Se till exempel <http://www.eagames.com/official/moh/frontline/us/home.jsp> (tillgänglig

## MÖRDARMASKIN, MORALIST ELLER MITTEMELLAN?

2004-06-21)

- 61 Jag grundar mig här på vad som hittills framkommit under mitt eget pågående avhandlingsarbete, då jag bland annat intervjuar personer som spelar olika spel med tema andra världskriget.
- 62 Mulvey, "Spelfilmen och lusten att se", s. 37.
- 63 Ibid. s. 38.
- 64 Mosse, *The Image of Man*, ss. 181-194.
- 65 Campbell, *The Hero With a Thousand Faces*, s. 30.

# Mediekonvergens, digitala bilder och Vilém Flusser

Av Mikael Reberg

3:s mobila tjänster är anpassade för öga och finger snarare än öra och mun. Det betyder alltså att du inte bara pratar och lyssnar i mobilen, utan också mer och mer använder den för att titta på rörliga bilder.<sup>1</sup>

Citatet ovan är hämtat från mobiloperatören 3:s hemsida vintern 2003/04 och tydliggör några för medieforskningen intressanta fenomen. Det ena är att utveckling av ny teknik har konsekvenser för våra invanda förhållningssätt till medier och kommunikationsteknik<sup>2</sup>. Vad dagens medier är, och hur de kan användas, skiljer sig i hög grad från hur mer traditionella kommunikationskanaler som press, radio, television eller telefoni är beskaffade. Genom teknikens utveckling behöver även våra mediekategorier omprövas och utvecklas. Det andra är att en utveckling i riktning mot bild och bildlik kommunikation framträder.

Utvecklingen av kommunikationsteknik och medier är sammanvävd med framväxten av det moderna samhället och onekligen är det så att olika typer av informationssystem spelar en viktig roll för många av våra aktiviteter i vardagen. Sociologen Manuel Castells talar om  *nätverkssamhälle*  som ett sätt att definiera samtiden – i detta samhälle är informationsnätverk och informationstjänster centrala.<sup>3</sup> Andra forskare beskriver människan såsom omgiven av, och varande användare av "communication everywhere", "media everywhere", "transactions everywhere" och "information everywhere".<sup>4</sup>

Vad gäller medieutvecklingen befinner vi oss i dag i en tredje fas av "mediamorphosis"<sup>5</sup>, där en ny klass av språk – de digitala – är tongivande. Medan andra klasser av språk (expressiva, talade, skrivna) är inriktade på att möjliggöra kommunikation mellan människor, är det digitala språket inriktat på att möjliggöra kommunikation mellan maskiner och deras komponenter. Detta leder till förändrade förutsättningar för utvecklingen av ny kommunikations- och medieteknik, både vad gäller form, riktning och hastighet. I diskussionerna om mediernas digitala karaktär, beskrivs utvecklingen ofta genom begreppet *konvergens*. Det faktum att digitalisering innebär en

anonymisering av information – allt blir ett och nollor – för med sig att unika modaliteter såsom ljud, bild eller text nu kan bearbetas på i princip samma sätt i datorer, och distribueras på samma sätt i olika nätverk. Tanken om konvergens innebär därmed att nya former av medier kan uppstå och att traditionellt olika mediegenerer kan uppgå i varandra.

Denna artikel söker explorativt gripa an Vilém Flussers<sup>6</sup> (1920–1991) fenomenologiska mediefilosofi, som omfattar infallsvinklar på den tekniska bilden i en postindustriell kultur, och med detta som utgångspunkt gripa an den riktning som ger bilden och den bildlika kommunikationen prioritet inom den så kallade mediekonvergensen.

Inledningsvis beskrivs denna riktning om bilden i mediekonvergensen. Därefter presenteras de huvudsakliga linjerna i Flussers mediefilosofi, vilket avslutningsvis ställs i förhållande till mediekonvergens och den digitala bilden.

## Bilden i mediekonvergensen

Medietekniken är central som kulturbärare och som förmedlare av symbolvärden i det moderna samhället. Ulf Hannerz, professor i socialantropologi, menar att ”medier är kulturens särskilda teknologi”, och definierar kultur såsom varande ”de sociala företeelser som har att göra med medvetande och kommunikation”<sup>7</sup>. Kultur definieras av antropologen Clifford Geertz som ”an ordered system of meaning and of symbols, in terms of which social interaction takes place”.<sup>8</sup> Kultur kan således ses som ett mönster av betydelser vilka förkroppsligas genom symboler. Symboler bär en dubbel roll genom att de både är modeller *av* verkligheten, men även modeller för hur vi ska förhålla oss *till* verkligheten. Symboler är således både representativa och preskriptiva. Människors medvetande, det vill säga de idéer, föreställningar och värderingar om och uppfattningar av verkligheten som finns implicit hos alla och envar, måste iklädas en yttre form för att kulturen ska göras explicit och bli social, i stället för individuell och enskild. Kultur alstras därmed när människor tolkar varandras produktioner av yttre form, och ger dem mening.

Mediernas innehåll har ofta betraktats som mer eller mindre tillförlitliga bevis på hur karaktären på den kultur och det samhälle vari det producerats är beskaffad. Mediernas innehåll kan studeras som en reflektion av sociala och kulturella värderingar och föreställningar rådande vid en specifik tid och plats, eller inom en specifik social grupp.<sup>9</sup> Medietekniken är därmed att betrakta som ett instrument vari den rådande kulturen kommer till uttryck, ges yttre form, men är även i sig själv ett uttryck för denna kultur. Kommunikationstekniken är inbäddad i kulturen.

Konvergens är i hög grad en teknisk företeelse, digitalisering och konvergens är två aspekter av samma sak, men den diskuteras även på andra plan. I den svenska konvergensutredningen (SOU 1999:55) indelas konvergensen i nätkonvergens, tjänstekonvergens, apparatkonvergens samt marknads-konvergens. I Europeiska kommissionens strategidokument för informationssamhället (KOM 1997:623) anges med utgångspunkt i teknikutvecklingen fyra konvergensstadier: teknik och nätplattformar, industrisamarbete och fusioner, tjänster och marknader samt slutligen politik och reglering. Den tekniska mediekonvergensen relateras i detta strategidokument till övergripande ekonomiska och sociala förändringar.

En tydlig rörelse i samhällsutvecklingen är att tekniken griper in i samtliga samhällssfärer genom terminaler och nätverk för tjänster, information och kommunikation, genom en expansion av teknisk infrastruktur från den industriella sfären.<sup>10</sup> En ytterligare och sammanlänkad rörelse rör estetiseringen av vardagslivet och dess teknologier genom kommersialisering och materialisering av kulturen. Terje Rasmussen, professor i medier och kommunikation vid universitetet i Oslo, ser hur kommunikationstekniken som uttryck för både kulturella processer och som konsumentprodukter, reproducerar denna tekniska integrering och estetisering:

Communication technologies such as telephones, computers, fax machines, and mobile telephones reproduce and are themselves products of aesthetisation and technical integration processes. Therefore, as cultural forces are recognised as motors of social change, technologies of communication are in the midst of precisely those areas.<sup>11</sup>

I linje med detta kan samtidskulturen även ses som en bildens kultur, en "image culture".<sup>12</sup> Vardagens konsumtion fungerar som en arena där två kulturella sfärer möts: mediekultur och konsumtionskultur. I allt högre utsträckning blir konsumtionskulturen laddad med bilder. Produkter förpackas i, och deras konsumtionsvärde förstärks genom starka symbolvärden och betydelser. Denna process förstärks genom mediekulturens flöden, där olika åtråvärda livsstilar och identiteter presenteras, vilka även förbinds med konsumtion av produkter och varor. Att som företag befinna sig i denna konsumtionskultur präglad av ökande medieflöden och konkurrerande köpbudskap kräver också ett estetiskt visuellt förhållningssätt till marknadsföring.<sup>13</sup> I de två sfärernas brytningspunkt skapas en kapitalistisk bildkultur vari gränserna mellan tid och rum, högt och lågt samt kultur och ekonomi allt mer suddas ut.<sup>14</sup>

Riktningen mot en bildens kultur blir konkretiserad i utvecklingen av medietekniken. Medierna är beroende av utveckling inom tre specifika teknikområden: datateknik, telekommunikationsteknik och informations-



presentationsteknik. Av de olika typerna av presentationstekniker är utvecklingen och produktionen av olika slags *skärmar* i dag förhärskande.<sup>15</sup> Skärmar kan betyda allt från displayer på mobiltelefoner, dator- och TV-skärmar till Sonys Jumbotroner, och används för att presentera allt som är visuellt kommunicerbart. Skärmar är således ett slags visualitetens mångsysslare där olika mediegenrer återges var för sig, eller samtidigt – skärmar visar grafik, text, stillbild och/eller rörliga bilder. Skärmen är intimt förbunden med såväl television som ”multimedia”.

Tyngdpunkten i medieteknikens utveckling har även förflyttats från produktions- till konsumtionsledet.<sup>16</sup> Den övergripande utvecklingen rör sig i riktning mot utveckling och design av innehåll och interaktiva tjänster, vilket av de kommersiella aktörerna ses som de främsta och viktigaste argumenten för bibehållen konkurrenskraft. Genom att varierande grader och former av funktioner för interaktivitet tillförs medierna blir ytterligare en tendens att gränserna mellan produktion och reception allt mer bleknar.<sup>17</sup>

Det vi ser kan uttryckas som en värddeförflyttning från teknik mot tjänst och estetik. De interaktiva tjänsterna ska således designas, ges en yttre form, för att komma till uttryck i bildskärmar och displayer genom datorteknikens användargränssnitt.

Dessa gränssnitt omfattar både konventioner hämtade från traditionella kulturella kommunikativa former (symboler, metaforer, funktioner) och konventioner hämtade från mer instrumentellt orienterade kunskapsfält som människa-datorinteraktion. Gränssnittens design återspeglar därmed en social logik och kulturell föreställningsvärld som genom användning också reproduceras över tid och återförs till samhället.<sup>18</sup>

Samspelet mellan dator och människa manifesteras huvudsakligen genom representationer i det *grafiska* gränssnittet, i *skärmbilden*.

Människan samspekar vidare med medie- och kommunikationstekniken på olika nivåer. Johan Fornäs, medieforskare och professor i kulturproduktion, väljer att definiera detta samspel, denna interaktivitet, såsom varande social, teknisk och kulturell.<sup>19</sup> Den *sociala* interaktionen rör medieanvändare som kommunicerar med varandra, den *tekniska* interaktionen rör användarens samspel med maskiner och apparater (tekniken). Slutligen har den *kulturella* interaktionen betydelse för hur vi tolkar, upplever eller reagerar på de texter som kommunikationen består av. Dessa nivåer är sammanlänkade i det faktiska användandet av tekniken. Detta blir särskilt tydligt i konvergensens medier där exempelvis en mobiltelefon innehåller tjänster för Internet och fotografi – och där displayen, skärmen, blir den symboliska yta där både den sociala, tekniska och kulturella interaktiviteten koncentreras.

I bildtelefonens skärm kan vi se vår samtalspartner (social interaktion), i skärmen visas användargränssnittet med de valmöjligheter och tjänster som

står till förfogande (teknisk interaktion), samt de bilder/fotografier som lagrats, skickats till oss eller som vi själva fotograferat kan visas i displayen och tolkas (kulturell interaktion).

Skärmar är centrala för de produkter och tjänster som utvecklas i konvergensens mediekultur. Deras innehåll är varierat, dynamiskt och föränderligt, men i varje skärm, i varje enskilt ögonblick kan vi, oavsett innehåll, tala om en bild inom skärmens ramar.

## Vilém Flusser's mediefilosofi – en orientering

Bilder är till för att göra världen tillgänglig och föreställbar för människan. Men i samma stund de gör det ställer de sig mellan människa och värld. De är tänkta som kartor, men blir i stället skärmar. I stället för att presentera världen för människan, så re-presenterar de den; de sätter sig själva i världens ställe, så till den grad att människan lever som funktion av de bilder hon producerat.<sup>20</sup>

Genom sina fenomenologiskt inriktade analyser av medieteknologier som kamera och fotografi, bild och apparatur, ser Vilém Flusser övergången från ett industriellt till ett postindustriellt samhälle. I en alltför avsmunad samtida europeisk medieteoretisk diskussion är hans tankar stimulerande inlägg och en påminnelse om att teknikutvecklingen och dess ”nya medier” ska granskas kritiskt och diskuteras. Flussers filosofi har dock totalitära drag, är ofta motsägelsefull, men också inspirerande och mångbottnad. Varje försök att bryta sig ur hans resonemang kan ses som en lek med en allomfattande apparaturs möjligheter, där varje kritik blir en del av en programmerad funktion att pröva dessa möjligheter för att förbättra sig själv. Hans teorier blir på så sätt ett självstödande system – det får drag av ideologi – kritikern har ett falskt medvetande.

### Bildens universum

Flusser's utgångspunkt är att människan inte har direkt tillgång till den verkliga världen. Bilden är den länk som gör verkligheten tillgänglig och föreställbar. Genom att reducera verklighetens fyra dimensioner i rum och tid till två, blir bilder signifikanta ytor som betecknar något i verkligheten.

Förmågan att skapa tvådimensionella ytor från en fyrdimensionell rum-tid, och att kunna projicera en sådan abstraktion på verkligheten kallar Flusser föreställningsförmåga (imagination), det vill säga ”förmågan att producera och dechiffrera bilder, förmågan att kodifiera fenomen med hjälp av tvådimensionella symboler, och därefter avkoda dessa symboler”.<sup>21</sup>

Denna förmåga har utvecklats med mänskligheten själv. När människan greppade ett föremål ”där ute” för första gången och höll det stilla i sin hand och lät blicken betrakta föremålet, förde detta med sig att betraktaren blev subjekt. Och med forandet av ett ”objekt” i verkligheten, kom även förmågan att skapa en subjektets abstrahering av detta objekt, en mental bild. Koordinationen mellan hand och öga, mellan handling och perception, mellan praktik och teori, är existensens kärna.

Denna handling, denna *gest*, det första kommunikativa initiativet att gripa tag och betrakta, ser Flusser som ursprunget till bildens specifika kodning. Ursprunget till alla kommunikationsformer eller betydelsebärande mönster går att finna i mönster av gester, specifika för respektive medium eller kod. Enligt Flusser är gesten den första och mest basala koden.<sup>22</sup>

Då en bild är en sammansättning av abstraherade dimensioner, måste dess yta avsökas för att dess djupare innebörd ska kunna rekonstrueras. Avsökningen formas av bildens struktur och av de avsikter betraktaren har. Bildens symbolkomplex lämnar därmed rum för tolkning eftersom olika bildelement kan avläsas i olika ordning och tillskrivas mening i relation till varandra. Bildens rumsliga dimensioner skapas genom att meningsfulla relationer mellan olika delar i bilden byggs upp, och den avsökande blicken förvandlar bildens tidsdimension genom att återvända till olika bildelement och avläsa dem i olika ordning. ”En dylik rum-tid rekonstruerad från bilder är likvärdig med magi, där allting upprepar sig självt och där allting deltar i ett betydelsemättat sammanhang”.<sup>23</sup>

Genom att bilder har denna *magiska* innebörd kan de inte ses som frusna händelser. I stället översätter bilder händelser till *situationer*, till *scener*. Eftersom människan inte medvetet tolkar sina bilder med avseende på deras magiska innebörder, och dessutom åter projicerar dem på verkligheten blir densamma alltmer bildlik, den blir ett sammanhang av situationer och scener. ”Människan glömmer att hon producerar bilder för att finna sin väg i världen, och hon försöker nu i stället finna sin väg i bilderna. Hon dechiffrerar inte längre sina bilder, utan lever i deras funktioner”.<sup>24</sup> Människan i bildens universum lever i *idolatri*.

Bildens universum blir därmed magiskt. Det finns inget före eller efter, tidsuppfattningen är cirkulär och ickelinjär. Bildelementen står i relation till varandra – när tuppen gal stiger solen.

### Textens universum

Flusser ser att den mänskliga civilisationen har genomgått två fundamentala vändpunkter sedan tidernas begynnelse: uppfinnandet av skriften och uppfinnandet av tekniska bilder. I uppfinnandet av skriften ser Flusser en ny förmåga födas – det *konceptuella* tänkandet – förmågan att abstrahera

linjer från ytor och att producera och dechiffrera texter.

Skriften uppkommer som ett försök att bekämpa den förvrängda verklighetsuppfattning bilden skapat. Genom skriften kan magins ickelinjära tidsuppfattning omkodas till historiens linjära.

Skriften skapas genom att slita ut element från bildytan och ställa upp dem i rät linje. Den abstraheras således ur de bilder som den river sönder, ur de bilder från vilka den härstammar. Genom detta uppnår människan inte sina syften med skriften – i stället för att blottlägga verkligheten från bildens re-presentation, blir resultatet det omvända. Människan tar genom uppfinnandet av skriften ytterligare ett steg bort från verkligheten. Det konceptuella tänkandet är mer abstrakt än bildtänkandet. När texten bekämpar bilden blir den oföreställbar, och textens universum blir ett tomt universum där människan lever som en funktion av sina texter. Människan i textens universum lever i *textolatrici*.

Kampen mellan texten och bilden fortsätter in i moderniteten – Flusser exemplifierar med religionens kamp mot hedendomen och vetenskapen mot ideologierna, men menar också att denna kamp är dialektisk och att när ”vetenskapligt tänkande analyserar magiskt tänkande för att bli av med det, så infiltrerar sig magiskt tänkande ändå för att göra det vetenskapliga tänkandet föreställbart”.<sup>25</sup> Denna dialektik leder till att den högsta graden av föreställningsförmåga finns i just vetenskapliga texter och att den högsta graden av konceptualisering finns i bilder som producerats av avancerad teknik som datorer.

## De tekniska bildernas universum

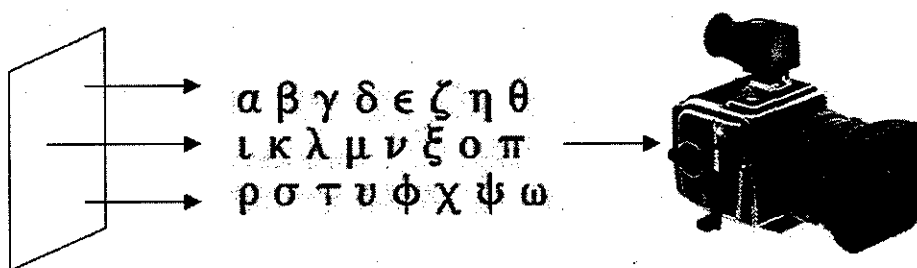
Tekniska bilder skiljer sig från traditionella bilder genom att tekniska bilder betecknar begrepp snarare än fenomen. Medan traditionella bilder är en första gradens abstraktion av den sinnliga världen, är tekniska bilder en tredje gradens abstraktion. De tekniska bilderna är abstraherade från texter som i sin tur är abstraherade från bilder som är abstraherade från den konkreta världen. Tekniska bilder är texters metakoder.

De tekniska bilderna uppstår i det Flusser benämner *historiens kris* under 1800-talet, då texten, omkodningen av bilder till begrepp, nått sin höjdpunkt. När det konceptuella tänkandet slutligen avmystifierat bildernas verklighet, när texterna inte längre kan förklara verkligheten eftersom texten inte kan föreställas, upphör historien. De tekniska bildernas uppgift blir då att åter göra texterna föreställbara, och att ladda dem med magi.<sup>26</sup> För att göra detta måste bilderna ta över vissa egenskaper från de tryckta texterna – de måste kunna produceras och reproduceras mekaniskt och distribueras effektivt. Deras värde måste ligga i informationen och inte i deras materialitet. Bilder måste bli pamfletter.

Konstnären, artisten, bildskaparen måste därmed samarbeta med teknikern i skapandet av de nya bilderna. Teknikern har förmågan att designa apparatur för detta, men har ett förhållningssätt till sin omgivning som bygger på specifika vetenskapliga infallsvinklar, som i grund och botten är baserade på numeriska värden.<sup>27</sup> Detta får konsekvenser för bildernas karaktär.

De första kamerorna kunde endast producera svartvita bilder, och detta är en illustration för hur en teknisk bild är en tredje gradens abstraktion, som begreppsligen översätter optisk teori till bild snarare än representerar en konkret verklighet. De teoretiska begreppen svart och vitt, som inte är verkliga fenomen, omkodas till en *bildlik* situation. Genom den tekniska utvecklingen och den kemiska teorins framsteg kan vi i dag producera tekniska färgbilder, vilket enligt Flusser ändå inte leder till bilder som närmare presenterar verklighetens sanna natur. I stället leder detta tekniska framsteg endast till att "ju 'sannare' färgerna i ett fotografi är, desto mer lögnaktiga är bilderna. De döljer sitt teoretiska ursprung än mer effektivt".<sup>28</sup> Ett färgfotografi har en högre abstraktionsgrad än ett svartvitt, och varje fotografis egentliga innebörd är att det är programmerade begrepp skapade genom *apparatur*.

Människan kommer således inte heller genom de tekniska bilderna närmare verkligheten. Bilden förblir antihistorisk i den meningen att den inte skiljer sig från traditionella bilders ickelinjära och magiska karaktär. När vi upplever vår omgivning genom bilden förnimmer vi den som en scen, inte som en process. Inte heller de rörliga bilderna som film och video upplevs som en process utan som en serie av scener, vars inbördes ordning vi kan möblera om.<sup>29</sup>



*Tekniska bilder är enligt Vilém Flusser en tredje gradens abstraktion av verkligheten. Det konceptuella tänkandet och den linjära texten abstraheras ur ickelinjära bilder som är abstraheringar av verkligheten. Tekniska bilder är teoretiska begrepp skapad av apparatur.*

## Information och apparatur

Flusser gör en historisk distinktion mellan två typer av kulturella objekt: konsumtionsvaror och de verktyg som används för att producera dessa varor. Verktygen är förlängningar och simuleringar av mänskliga organ som sträcker sig längre in i naturen och plockar objekt från naturen mer effektivt och snabbare än människokroppen. Verktygen avlägsnar ting från naturen och placerar dem där människan är – för att producera dem. I denna process förändras objektens ursprungliga form och de får en ny (onaturlig) form. Verktygen *in-formerar* objekten – de blir kulturella objekt. Utvecklingen av verktyg har gått i den riktningen att genom empiriska simuleringar, genom den industriella revolutionen förs vetenskapliga teorier in – verktygen blir tekniska, mer effektiva, men också större och dyrare. De blir maskiner.

Genom detta inverteras förhållandet mellan människa och verktyg. Före den industriella revolutionen omgavs människan av verktyg, efter omges maskinen av människor. Flusser menar att det är just detta som är innebörden av ”revolution”.<sup>30</sup>

Handen, verktyget, maskinen och slutligen roboten lyfter således in ting från naturen som bearbetas, ges form, informeras, för att bli kulturella objekt. Flusser beskriver riktningen mot det post-industriella samhället genom att understryka den allt större fokuseringen på design (form-givning), och där design-kultur är en kultur där konst och vetenskap samarbetar mot naturen genom att ge artificiella former till materia.<sup>31</sup>

Design-kulturen är också en kultur som bedrar människan. I en design-kultur förlorar människan vad som är riktigt, sant och äkta. Kultur (som består av informerade objekt) konsumeras. Under konsumtion förbrukas informationen, tills endast avfallet återstår, det vill säga avfall blir de ting som inte längre har form, som är utan information. Avfallet blir därmed ting som hör hemma i naturen och återförs dit. Denna cirkulära och destruktiva process (natur – kultur – avfall – natur) kan endast brytas genom att skapa information som inte är konsumerbar, det vill säga information som är möjlig att minnas utan att vara lagrad i ting.<sup>32</sup>

Apparatur, som kameran eller datorn, skiljer sig från verktyg och maskiner. Apparaturens innebörd är inte att vara verktyg för att producera/informera konsumtionsvaror/naturobjekt. I stället är dess essens automatisering, den uppfanns med avsikten att den skulle vara ”fri från mänsklig intervention”.<sup>33</sup> Människan skulle uteslutas från dess funktioner. Apparaturens syfte är inte att förändra världen utan snarare att förändra världens *innebörd* – dess avsikt är symbolisk.

Även om apparaturen ursprungligen producerades av industrin och programmerades enligt mänskliga avsikter så har dessa avsikter försvunnit

genom andra och tredje generationens apparatur. Flusser menar att den nu i hög utsträckning fungerar automatiskt för sig själv, med målet att förbättra och föreviga sig själv. Apparatur går även utöver fysiska artefakter – industri, reklam, politik, sociala strukturer och administration är även detta att betrakta som apparatur, som matas av *informationsunderlag* från annan apparatur.<sup>34</sup> Apparaturens effektivitet och omfattning gör att den producerar det mesta av samhällets informationsunderlag, samt att den kan kontrollera och organisera arbetet som sådant. Människan blir därmed sysselsatt med att underhålla apparaturens kontrollerande och *programmerande* aktivitet.

Industrisamhällets grundläggande kategori är enligt Flusser således arbete – verktyg och maskiner arbetar. I apparaturen ser Flusser i stället en hänvisning till det post-industriella samhället, där den grundläggande kategorin blir *information*. Även om det går att argumentera för att apparatur ofta producerar någonting fysiskt, som i kamerans fall en bild, ett fotografi, så menar Flusser alltså att ett sådant föremål inte konsumeras utan snarare används som *underlag för information*. Bilderna är inte mål i sig själva – de är endast medel, de är media. Fotografiet är ett cirkulär, det är producerat för att vandra från hand till hand, det är producerat för informationsspridning. Så länge fotografiet cirkulerar som en reproduktion på ett papper bär det spår av industrialismen och dess fysikalitet och ting-likhet.<sup>35</sup> När bilder blir renodlat ”elektromagnetiserade” försvinner denna länk mellan industrialiserade objekt och ren information. Dessa typer av bilder kan ”syntetiseras på begäran och de kan manipuleras av mottagaren som ren information. Detta är ett äkta ’informationssamhälle’”.<sup>36</sup>

## Programmering

I en kamera finns två sammanvävda program: det ena består av den automatiska produktionen av bilder, det andra låter fotografen leka. Bakom dessa program finns metaprogram – det program som kameraindustrin komponerat för att skapa kameran, det program som det industriella komplexet skapat för att programmera kameraindustrin, programmet som är skapat för det industriella komplexet av det sociotekniska komplexet etcetera.

Kameraprogrammets kärna har därmed följande avsikter: (1) att koda bilder av programmets alla möjligheter; (2) att använda fotografen för dessa syften (om inte kameran är helt automatiserad); (3) att distribuera dessa bilder på ett sådant sätt att samhället kan fungera som feedback på apparaturen själv för att (4) successivt förbättra dess funktioner för att slutligen producera bättre fotografier, bilder.<sup>37</sup>

Därmed måste hela samhällets beteende programmeras för att svara mot dessa avsikter – samhället måste omfattas av rutiner som svarar mot apparaturens syften. Fotografens lek med kameran är således att betrakta

som ett utforskande av kameraprogrammets möjligheter, en lek med att kombinera programmets variabler och symboler.

I leken med apparaturen blir det inte världen "där ute" som blir verklig för människan. Det är heller inte apparaturens inre – de programmerade begreppen – som blir verklighet. Bilden blir verklighet, symbolen blir verklighet, det som är betecknande.<sup>38</sup> I distributionen av bilder kodas dessa som en del av apparaturens output och programmering för att passa många olika kanaler. Därmed präglar också kanalen bildens slutliga innebörd.<sup>39</sup>

Det universum som apparaturen och den tekniska bilden präglar karaktäriseras därmed av en färgrikedom och en kalkylerbar mosaik av bilder som är ständigt föränderlig. Detta kommer sig av den fotografiska gesten – den kodning som det specifika mediet kameran opererar under. Fotografen försöker i sin lek med kameran finna olika kombinationsmöjligheter i dess program. Helbild, halvbild, skärpedjup, perspektiv, exponeringstider och ljus är alla variabler som tillsammans med de val av motiv som fotografen gör, är del i programmets kombinationsmöjligheter. Varje bild blir således en punkt i programmet. All apparatur har funktioner som präglas av denna atomistiska punktlika uppbyggnad. Apparaturens funktioner och processer består egentligen av stegprocesser, punktsituationer, korn.

I varje dylikt universum är varje punkt, varje element, koordinerat med ett begrepp eller element i apparaturens program. Detta faktum kan lätt observeras i datorer och deras universum. Varje fotografi motsvaras av ett klart och distinkt element i kameran. [...] Denna typ av existens, där varje erfarenhet, varje bit av kunskap, varje värdering och handling, byggs upp av separata kornlika element, av "bits", är uppenbarligen robotartad. Fotografins universum (och varje apparatur-universum) transformerar människan och hennes samhälle till automater.<sup>40</sup>

## De digitala bildernas universum

Fotografen använder kameran för att koda sina föreställningar om verkligheten. Resultatet, bilderna, ska visas för andra för att tjäna som modeller för erfarenheter, kunskaper, värderingar och handlingar. Flusser skriver att "fotografens avsikt är att bli odödlig i andras minnen genom att informera dessa med hjälp av fotografier"<sup>41</sup>. Men Flusser ser också vidare från detta och fokuserar på det faktum att den produkt vi konsumerar när vi köper exempelvis en kamera är i själva verket apparaturens program – det är mjukvaran som vi betalar för, inte det fysiska materialet som kameran är tillverkad av. Man kan uttrycka detta som att det i allt högre utsträckning är den *programmerade tjänsten* vi betalar för, som intresserar oss. I funktionen som fotograf är själva leken med apparaturen primär för människan. Att



prova kameraprogrammets möjligheter är en del i apparaturens programmering av sina funktionärer.

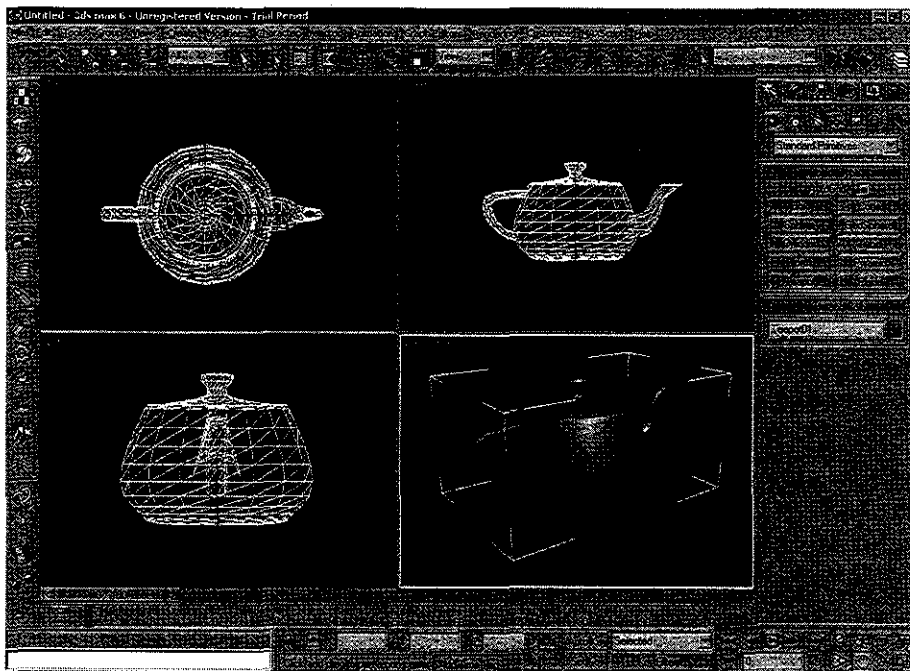
Frågan om programmering blir central i det postindustriella samhället. I bruket av medier baserade på digital teknik utsuddas gränserna alltmer mellan reception och produktion. Människan blir lika mycket en programmerare som en funktion av ett program. Detta möjliggörs genom mediernas digitala egenskaper. Martin Fransman, professor i ekonomi, tillhandahåller en illustration av detta genom att visa hur Internet som en plattform för utveckling (programmering) av nya innovationer, möjliggör att nya tjänster kan utvecklas, lanseras och direkt bli tillgängliga för miljoner användare. Utvecklingsprocessen blir här en kollektivt samverkande, experimentell och öppen process, till skillnad från en traditionell utvecklingsprocess som är mer tidskrävande, kostsam och stängd.<sup>42</sup> Även Manuel Castells understryker att "ny informationsteknologi är inte bara verktyg att tillämpa utan processer att utveckla. Användare och utvecklare kan vara samma personer".<sup>43</sup>

Programmering som aspekt av den nya medietekniken betonas även av medieforskaren Lev Manovich. I dennes fall genom att isolera och betrakta varje enskilt digitalt medieobjekt utifrån sina principiella egenskaper. De är för det första *numeriska representationer*. Varje medieobjekt kan beskrivas matematiskt, och kan bearbetas genom algoritmiska manipulationer, det vill säga medier kan bli programmerbara. För det andra har medieobjekt en *inneboende modularitet*. Medieobjekten är kombinerbara oberoende enheter som i sin tur består av mindre oberoende enheter. De kan uppgå i varandra utan att förlora sina unika egenskaper. För det tredje *automation*. Kombinationen av modularitet och numerisk representation möjliggör att arbete med att skapa, manipulera eller bruka medier i hög grad kan automatiseras. För det fjärde *variabilitet*. Medieproduktioner är aldrig slutgiltiga utan föränderliga, och kan potentiellt finnas i ett oändligt antal variationer. Slutligen består de nya medieobjekten av flera lager – det kulturella lagret som består av informationens karaktär i relation till människans konventioner/förståelse genom bland annat genre och komposition, samt det lager som datorn använder för att klassificera och behandla informationen, det vill säga datastruktur, paketering, sortering, matchning och metainformation – information om informationen.<sup>44</sup>

Dagens bilder är inte bara tekniska, de är digitala medieobjekt och därmed kalkylerbara på helt nya sätt än tidigare: "Recently, the entire situation was radically changed. The numeric code broke out of the alphabetical code, freed itself from the pressure of linearity, and switched over from numerical to digital".<sup>45</sup> Detta föranleder Flusser att återvända till gesten, till medieteknikens specifika kodning.

De digitala bilderna skapas i en gest som är diametralt motsatt tidigare gester. Den digitala bilden är rena idéer, ren estetik som skapas genom en *konkretiserande* gest. Digitala bilder skapas genom att noll-dimensionella element samlas och sprids ut på en yta, och mellan dem fylls tomrummet i. Digitala bilder är således tvådimensionella projektioner av nolldimensionella beräkningar. Traditionella bilder är tvådimensionell abstrahering ur fyrdimensionell verklighet. De olika bildernas betydelser pekar därmed i varandras *motsatta* riktning.<sup>46</sup>

Människan befinner sig därmed i ett skede där hon ska kasta sig ur den linjära existensen och in i den noll-dimensionella. När den tekniska bilden i konvergensens medier tillhandahåller tjänster och funktioner, när interaktiviteten fokuseras till displayen och dess digitala bilder, skulle man kunna argumentera för att denna Flusserska programmering, som människan är en funktion av, förstärks. Människan kastas in i "computation" och dess koder och kvanta.



*Det grafiska gränssnittet i datorprogrammet 3D Studio Max 6. Med programmet skapas digitala bilder som byggs upp av punkter och vektorer, och där tomrummet mellan dessa fylls i genom en s.k. renderingsprocess. Gränssnittet är i sig själv en digital bild.*

The codified world in which we live no longer signifies processes, or becoming. It does not tell any stories, and living in this world does not mean acting. The fact that it does not mean this any longer is called a "crisis of values"; for we are still generally programmed by texts, and thus for history, for science, for a political program, for "art". We "read" the world, for example, as logical and mathematical. But the new generation, which is programmed by techno-images, does not share our "values". And we still do not know for what meaning the techno-images that surround us are being programmed. [...] That is what we mean by the "crisis of values": that we step out of the linear world of explanations and into the techno-imaginary world of "models".<sup>47</sup>

Flussers vision om det postindustriella är varken dystopisk eller utopisk. I det nya samhälle som kan skönjas i den nya tekniken ser Flusser möjligheter för mänskligheten. Människan kommer att vara funktioner i apparaturens program, ja, men programmen blir hela tiden bättre, mer förfinade, med allt fler möjligheter. Programmering är en lek där symboler permuteras<sup>48</sup> och tangenter är de verktyg som permuterar symboler och gör dem mottagliga. För att bruka tangenter behövs människans fingerspetsar. Programmerarna (i apparaturens olika nivåer) skulle därmed kunna bli en kulturell elit av teknokrater, mediaoperatörer och opinionsmakare som skulle kunna manipulera ett omedvetet samhälle, men Flusser tycks se optimistiskt på upplysning och på teknikens spridningsprocess och ger en historisk parallell: "The hegemony of the literati was breached thanks to the invention of the printing press: everyone became a literatus. The same is possible today: everyone can become a programmer."<sup>49</sup>

I en post-industriell kultur där människan programmerar och programmeras av apparaturens digitala bilder kommer människan således närmare verkligheten i ett avseende – de digitala bilderna är ren estetik, ren information, ren konceptuell design som i sin visuella framställning är mer konkret än sina konceptuella noll-dimensionella beräkningar. Detta är en avgörande skillnad från traditionella eller mekaniska bilder. Möjligheten att själv programmera, att befinna sig i en värld där informationen skiljts från sin ting-likhet innebär även ett annat paradigmskifte: Människan lämnar industrialismens fundamentala kategori *arbete* bakom sig för att i en värld bestående av scener och situationer, som "arbetslös" söka förnimmelser och informationer i form av upplevelser och lek.

The only things left of his hands are the tips of his fingers, which he uses to tap on keys so as to play with symbols. The new human being is not a man of action anymore but a player: homo ludens

as opposed to homo faber. Life is no longer a drama for him but a performance. It is no longer a question of action but of sensation.<sup>50</sup>

## Vilém Flusser och mediekonvergens – en avslutning

Teknik och teknikutvecklingens förhållande till samhälle och individ har ofta betraktats utifrån mer eller mindre enkla linjära samband. Tekniken ses då närmast som autonom i förhållande till samhället. Den objektifieras och får en egen dynamik och en egen logik – när tekniken utvecklas förändrar den enkelriktat sin omgivning. Ett sådant perspektiv präglas av *teknik- eller mediedeterminism*. Omvänt kan samhällsfaktorer som ekonomi eller politik ses som enkelt determinerande för teknikens utveckling. Oavsett riktning är dessa typer av linjära samband inte tillfredställande. Medieforskaren Michele Jackson belyser problemet och vill diskutera i termer av teknik-kontext: det vill säga enkla tekniska, eller andra linjärt deterministiska perspektiv har det gemensamt att de bortser från att teknologi och dess kontext ömsesidigt konstruerar varandra.<sup>51</sup>

Ett alternativ till teknikdeterminismen är den *sociala konstruktivismen*, där människans flexibla tolkningar av tekniken fokuseras. Genom den sociala konstruktivismen betraktas tekniken som en verklighet utan på förhand given innebörd. Teknikens mening ges av begrepp, kategorier och tolkningar konstruerade av människan. Detta synsätt bortser dock från de materiella strukturer som existerar i den fysiska verkligheten även om de inte ges någon särskild betydelse av människor.

Tidigare omnämnde Terje Rasmussen anser att samhällsvetenskaperna måste omvärdera sina begrepp och teorier för att förstå de nya medierna. De till synes motsatta positionerna mellan det sociala och det icke-sociala, mellan kulturell pessimism eller naiv instrumentalism kan alla förkastas då dessa positioner bygger på en tydlig dualism mellan teknik och samhälle, och mellan användaren och verktyget.<sup>52</sup>

Communication technology are neither merely 'tools', nor are they deterministic systems. Rather they should be considered as media, as 'tool-systems'; a peculiar combination of the two enhancing socio-technological mediation, that is, of social meaning. [...] The instrumental or functional construction of communication technologies is never determined by the technical design itself, although design may 'suggest' its social organisation.<sup>53</sup>

Flussers medieteorier är i detta sammanhang ett intressant komplement för förståelsen av medierna i samhället. Flussers mediefilosofi kan tyckas

ha en klar deterministisk linje: människan blir genom teknikens utveckling förvandlad till automat, till robot. Samtidigt är tekniken ett instrument som produceras av människan i syftet att nå en "sann" verklighet. Detta är en tragisk historia eftersom varje ny teknisk "innovation" – bilden, texten, den tekniska bilden avskärmar människan allt mer från sitt mål.

Vilém Flusser argumenterar därmed i en annan riktning än vad en klassisk medieteoretiker (och determinist) som Marshall McLuhan gör i sina reflektioner om medieteknikens utveckling. Hos McLuhan är konsekvenserna av den nya medieteknikens utveckling kunskaper som inte blir medvetandegjorda förrän efter tid och användning. Flusser ser att människan efter en tid snarare *glömmer bort*, blir omedveten om hur medierna förändrar människans verklighet. Den nyligen uppfunna tekniken används mycket medvetet och är således i någon mening ofarlig. Medietekniken förändrar dock över tid hur vi uppfattar verkligheten, hur den presenteras för oss och det är när vi glömmer bort detta, som vi måste vara på vår vakt. Flusser uppmanar oss således till en form av mediekritik för att *förbli medvetna* om hur vi använder medier och vad de är skapade för.

Mediekonvergensens förutsättningar vilar i den digitala tekniken. Informationens digitala karaktär medför att information blir möjlig att bearbeta i datorer oavsett informationens ursprungliga modularitet. De skilda medieformerna blir i datorn objekt som kan manipuleras, programmeras och förändras i ett närmast oändligt antal olika varianter. Dessa medieobjekt kan rent principiellt ingå i varandra, skalas om och kombineras utan att förlora sina unika egenskaper.

Mediekonvergensens färgas också av den ekonomiskt villkorade och övergripande riktningen mot tjänsteutveckling och estetik. Detta i en allt mer visuellt orienterad och kommersiellt inriktad kultur (image culture). Möjligheterna för mediebrukare att välja tjänster (kanaler, innehåll, format, funktioner, betalningssätt, överföringshastigheter med mera) leder också till att gränserna mellan reception och produktion av medieinnehåll blir alltmer flytande. Produktion, distribution, bearbetning och konsumtion av digital information kan därmed ses som allt mer programmerbara och designbara processer och flöden, som i varierande grad är möjliga att automatisera. Detta möjliggörs genom de digitala medieobjektens numeriska/kalkylerbara egenskaper, och genom den metainformation (information om informationens egenskaper) som objekten definieras av i datorernas hantering av dem.

Bilden och den bildlika kommunikationen är central i de konvergerande mediernas uttryck. Samspelet, interaktiviteten i brukandet, koncentreras till displayer och skärmar. Kontrollen, programmeringen, designandet och användandet av interaktiva tjänster, och de medieobjekt som ingår däri,

är i stor utsträckning ett samspel som tar plats i datorgenererade grafiska gränssnitt där symboler, meningsbärande element bygger upp signifikanta ytor, det vill säga digitala bilder. Bilden blir i sin digitala form vad Flusser skulle karaktärisera som ren information. Bilder som byggs upp av datorer saknar förankring i en fysisk materialitet. Detta är för Flusser tongivande för "informationssamhället".

Traditionellt sett åtskilda medieuttryck och genrer som tillåts sammanstråla i skärmars och displays visuella återgivning blir därmed i Flussers mening att betrakta som varande bilder av ren konceptuell design och information. Detta leder till att mediekonvergensen uttryck presenterar en verklighet som är konkretiserad snarare än abstraherad. Mediekonvergensen digitala bilder är mer "äkta" och "tätare" än de föregående tekniska och traditionella bilderna, som är abstraherade ur en sinnlig verklighet. Den verklighet som de konvergerande medierna visar är dock inte den fysiska, sinnliga verklighet som tidigare tekniska innovationer ställt sig i vägen för. Den är snarare parallell eller alternativ.

I skärmens digitala bilder koncentreras teknisk, kulturell och social interaktivitet. Inom skärmens ramar sker både produktion och reception. Via skärmen blir användaren/publiken/brukaren/människan del av ett konvergerande medie- och tjänsteflöde på ett sätt som även kan ställas i relation till Flussers resonemang om program och apparatur, av vilka människan är en funktion. En sådan tanke indikerar att mänskligheten rör sig mot att bli programmerade programmerare som intar olika stegvisa positioner för att utpröva och ge återkoppling till en apparaturs program och metaprogram, som verkar för att förbättra sig själv. Denna programmerade och programmerande tillvaro handlar i allt högre utsträckning om lek och underhållning. Dessa kategorier skiljer sig från industrisamhällets arbete. Frågan om mediekonvergensen innehållsliga karaktär och genreutveckling blir given.

Konvergens som fenomen beskrivs i offentliga dokument som en utveckling tydlig inom olika tekniska och samhällsliga sfärer. Teknik och nätplattformar, industrisamarbete och fusioner, tjänster och marknader samt politik och reglering ingår alla i konvergensen, om än på olika sätt. Ett möjligt förhållningssätt till dessa olika men sammanlänkade områden skulle i en Flussersk riktning kunna tolkas som att "konvergens" därmed bara är olika aspekter av (ett) metaprogram som styr olika slags apparatur (tekniska system, industrikomplex, utvecklingsprocesser, politiska och ekonomiska institutioner, marknadsföring och reklamverksamheter etcetera), vilka matas av information från övrig apparatur. De sammanlänkade programmen och deras metaprogram söker fortlöpande förbättra och utveckla sig.

Den digitala skärmbilden blir i ett sådant resonemang ett gränssnitt där informationsunderlag både produceras, sprids och samlas in av människan

till förmån för flera olika samverkande program och apparaturer. Mediekonvergens blir således ett naturligt och rationellt steg för att fortlöpande, effektivt och med samtidighet producera, sprida och samla in informationsunderlag för flera tidigare mer åtskilda apparaturer, för att just utveckla dem och förbättra dem och deras samarbeten/sammangående. I displayens digitala skärmbilder tillhörande den mobila telefonen (med kamera och Internet) samverkar nätverksapparat, innehållsapparat, industriapparat, nyheter, underhållning, ekonomi, politik och så vidare.

## NOTER

- 1 Mobiloperatören 3:s hemsida, [www.tre.se](http://www.tre.se), 2003-11-25.
- 2 I texten hanteras begrepp som medier, kommunikationsteknik, medieteknik, informationsteknik m. fl. ofta synonymt. Detta kan ur en begreppslig diskussion vara problematiskt, men denna text betonar den digitala teknikens principiella möjligheter att sammanföra traditionella massmediers kommunikativa egenskaper, med den synkrona kommunikation som präglar kommunikationsteknik som exempelvis mobiltelefoner. Jag vill argumentera för att distinktionen och uppdelningen av å ena sidan massmedier och den andra interpersonell kommunikation blir problematisk i förhållande till den digitala medieteknikens möjligheter. På en strukturell nivå förutsätter också medier och mediernas innehåll en teknisk infrastruktur och i realiteten blir det för den diskussion som förs här inte fruktbart att särskilja dem åt. Medier tillhör även kategorin "essentially contested concepts" – begrepp som till sin natur är sådana att de inbegriper många definitioner, men som detta till trots är förståeliga och användbara.
- 3 Manuel Castells, *Informationsåldern. Ekonomi, samhälle och kultur, Band 1: Nätverks-samhällets framväxt* (Göteborg: Daidalos, 2000).
- 4 Erik Bohlin, m. fl. "Convergence in Communications and Beyond: an Introduction" i *Convergence in Communications and Beyond*, red. E. Bohlin m. fl. (Amsterdam: North-Holland, 2000), s. 6.
- 5 Roger Fidler, *Mediamorphosis. Understanding New Media* (Thousand Oaks: Pine Forge, 1997), s. 71.
- 6 Vilém Flusser föddes 1920 i Prag, studerade filosofi och lämnade sin födelsestad i samband med andra världskrigets utbrott 1940 för att via England bosätta sig i Brasilien 1941. Från 1959 verkade han som föreläsare vid universitetet i São Paulo. Här blev han sedermera professor i kommunikationsfilosofi. Han skrev och publicerade filosofiska essäer om lingvistik, design och kommunikation på portugisiska, tyska och flera andra språk, men fick inte sitt europeiska genombrott förrän den tyska publiceringen 1981 av boken *Für eine Philosophie der Fotografie* (svensk översättning 1988 – *En filosofi för fotografien*). Här lade Flusser fokus på bilden och apparaturen, genom en analys av

- kameran och fotografin. Genom dessa medieteknologier beskrev Flusser övergången från ett industriellt till ett post-industriellt samhälle. På väg hem efter en gästföreläsning i sin födelsestad Prag i november 1991 omkom Vilém Flusser i en trafikolycka. Han hade då lämnat Brasilien för Frankrike sedan 20 år tillbaka, föreläst vid många, främst västeuropeiska universitet och producerat ytterligare texter, varav till dags dato inga blivit publicerade på svenska.
- 7 *Medier och kulturer* (Stockholm: Carlssons, 1990), s. 7.
  - 8 Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures* (New York: Basic books, 1973), s. 144.
  - 9 Denis McQuail, *McQuail's Mass Communication Theory* 4<sup>th</sup> ed. (London: Sage, 2000), ss. 304-305.
  - 10 Jfr Castells *Informationsåldern*.
  - 11 Terje Rasmussen, *Communication Technologies and the Mediation of Social Life. Elements of a Social Theory of the New Media* (Oslo: University of Oslo, 1996), s. 6.
  - 12 André Jansson, *Image Culture. Media, Consumption and Everyday Life in Reflexive Modernity* (Göteborg: Göteborgs universitet, 2001).
  - 13 Bernd Schmitt & Alex Simonson, *Marketing Aesthetics. The Strategic Management of Brands, Identity and Image* (New York: Free press, 1997).
  - 14 Jansson, *Image Culture*, s. 61.
  - 15 Nils Enlund, "Morgondagens teknik finns i dagens laboratorier", i *På väg mot medievärlden 2020 - journalistik, teknik, marknad* (Lund: Studentlitteratur, 2002) ss. 109-123.
  - 16 *Ibid*, s. 109.
  - 17 Kirsten Drotner, "New Media, New Options, New Communities? Towards a Convergent Media and ICT Research", i *Nordicom Review*, nr. 2-3, 2002.
  - 18 Lev Manovich, *The Language of New Media* (Cambridge: MIT press, 2001).
  - 19 Johan Fornäs, "Digital Borderlands. Identity and Interactivity in Culture, Media and Communications", i *Nordicom Review*, red. U. Carlsson (Göteborg: Nordicom, 1998), ss. 27-38.
  - 20 Vilém Flusser, *En filosofi för fotografin* (Göteborg: Korpen, 1988), s. 13
  - 21 *Ibid*, s. 11.
  - 22 Bram Ieven, "How to Orientate Oneself in the World: a General Outline of Flussers's Theory of Media", issue 6. *Image & Narrative*, [www.imageandnarrative.be/mediumtheory/bramieven.htm](http://www.imageandnarrative.be/mediumtheory/bramieven.htm), 2003-12-16.
  - 23 Flusser, *En filosofi för fotografin*, s. 12.
  - 24 *Ibid*, s. 13.
  - 25 *Ibid*, s. 15.
  - 26 *Ibid*, s. 16.
  - 27 Vilém Flusser, *Writings* (Minnesota: University of Minnesota Press, 2002), s. 127-128.
  - 28 Flusser, *En filosofi för fotografin*, s. 47.
  - 29 Flusser, *Writings*, s. 128.
  - 30 Flusser, *En filosofi för fotografin*, s. 27.
  - 31 Vilém Flusser, *Shape of Things. A Philosophy of Design* (London: Reaktion, 1999), ss. 19-20.
  - 32 *Ibid*, s. 90.
  - 33 Flusser, *En filosofi för fotografin*, s. 79.
  - 34 *Ibid*, s. 77.
  - 35 *Ibid*, s. 54.
  - 36 *Ibid*, s. 56.



## MEDIEKONVERGENS, DIGITALA BILDER OCH VILÉM FLUSSER

- 37 Ibid, s. 49.
- 38 Ibid, s. 40.
- 39 Ibid, s. 57-9.
- 40 Ibid, s. 73-6.
- 41 Ibid, s. 49.
- 42 Martin Fransman, "Convergence, the Internet and Multimedia: Implications for the Revolution of Industries and Technologies" i *Convergence in Communications and Beyond*.
- 43 Castells, *Informationsåldern*, s. 54.
- 44 Manovich, *The Language of New Media*, s. 27-48.
- 45 Flusser, *Writings*, s. 113.
- 46 Ibid, s. 114.
- 47 Ibid, s. 40.
- 48 Flusser, *Shape of Things*, s. 92.
- 49 Flusser, *Writings*, s. 131.
- 50 Flusser, *Shape of Things*, s. 89.
- 51 Michele H. Jackson, "The Meaning of 'Communication Technology' - the Technology-Context Scheme", *Communication Yearbook*, 19, 1995, ss. 229-267.
- 52 Rasmussen, *Communication Technologies*, ss. 27-28.
- 53 Ibid, s. 28.

# Romanen som fiktion, romanen som prosa

Sebald och Solstad

Av Arne Melberg

Den första åtgärden för att avgränsa fenomenet "roman" brukar vara att låta *fiktion* ingå i definitionen. Fiktion: resultatet av en process, där författaren avlägsnat sig från verkligheten (eller rentav negerat verkligheten) för att i stället upprätta ett imaginärt rike, som nog kan simulera verklighet men som likafullt är en självständig och självstyrande provins inom det stora verklighetsriket, en självständighet som vunnits på bekostnad av den verklighet som var utgångspunkten. Å andra sidan: när "litteratur" ska definieras så vänder man sig till dikten. Där finner man den "poeticitet" och "litteraritet" som utnämns till specifik för det litterära språket. Sådana avgränsande definitioner hör förstas den moderna tiden till: i klassisk tid karaktäriserades litteratur i stället som *mimesis* och dikten var bara ett av de många sätt som kunde användas för att litterärt "efterbilda" verkligheten eller naturen eller den föredömliga litteraturen. Det ligger en hel del historiska ironier i dessa förhållanden: vi uppfattar nog dikten som det viktigaste litterära uttrycksättet under klassisk tid – vilket inte hindrade att litteratur definierades som *mimesis*, något som bara med svårighet kan appliceras på det vi uppfattar som dikt, men i gengäld kunde duga till att beskriva den litterära form som bereder väg för den moderna litteraturen, nämligen just romanen. Medan den moderna litteraturen i gengäld definieras som dikt, samtidigt som litteraturens viktigaste uttrycksätt inte längre kan sägas vara dikt, utan snarare fiktion. Eller kanske *prosa*. För diktens modernisering och frigörelse från det klassiska formspråket har ju inneburit att dikten har närmat sig prosan. Påfallande nog skedde de flesta försöken att definiera litteratur som dikt och poeticitet just när dikten moderniserades i prosaisk riktning, det vill säga på 1930-talet.

Men vad är då *prosa*? Med tanke på prosans dominans i den moderna litteraturen, är det med förvåning man måste konstatera att litteraturteorin tigger still. Jag har inte lyckats upptäcka någon anstormning av försök att definiera prosa, vare sig som fenomen, som historiskt faktum eller som tendens. Det finns förstas storartade försök att ringa in den berättande prosans karaktär, alltifrån Viktor Sklovskijs *Prosans teori* (1929) till Tzvetan

Todorovs *Prosans poetik* (1971), och kanske kan man se all den "narratologi", som utgått från Gérard Genettes arbeten, just som försök att bestämma den berättande fiktionsprosans egenskaper. Men när jag nu vill hävda att den moderna litteraturen är invaderad av prosa, tänker jag inte bara på berättande fiktion, som förstås är en viktig medlem i familjen prosa men ändå bara en av många medlemmar i en familj som också omfattar dikt och essä och biografi och historieskrivning och mycket annat, däribland en hel del av det som vi med ett vagt uttryck kallar sakprosa.<sup>1</sup>

Så: vad är prosa? Jag vill här bidra till ett svar genom att undanröja några vanliga missförstånd; varefter jag tar två aktuella och i mitt tycke föredömliga romanexempel på prosa som överskrider fiktionens gränser och betonar sin karaktär av prosa: W. G. Sebalds *Austerlitz* och Dag Solstads *16.07.41*.

Till "missförstånd" utnämner jag tre uppfattningar om vad prosa är (eller inte är), uppfattningar som jag vill kalla dogmatiska eftersom de blivit en del av vårt kulturella undermedvetna och fungerar som bestämmande självklarheter för våra uppfattningar av fenomenet "litteratur", dogmer som kan avläsas i de institutionella reflexer varmed vi sorterar och värderar litteratur i till exempel bibliotek, bokhandel, litteraturkritik, litteraturanalys och litteraturundervisning.

1. *Prosa är skriftspråkets normaltillstånd.* Enligt denna uppfattning skulle prosa vara identiskt med skriftspråk eller med "text" generellt, ett missförstånd som leder till flera: att prosa inte skulle vara (eller kunna vara) ett litterärt arbete med språket utan att det litterära språkarbetet består i att förvandla prosa till fiktion eller till dikt. Historiskt sett förhåller det sig snarare tvärtom: prosa uppstår när man på medeltiden kommer på att knyta samman liturgins versrader eller när man översätter dikt till en sammanhängande framställning. Prosa är sålunda ingen neutral grundform utan redan en mer eller mindre litterär bearbetning av språkligt material. I stället för att tänka sig prosa som språkligt råmaterial eller litterär "grundform" så kan man föreställa sig prosa som *bakgrund* till olika former av litterär bearbetning (vilket är vad Jeffrey Kittay & Wlad Godzich föreslår i *The Emergence of Prose. An Essay in Prosaics*, 1987). Fördelen med en sådan metaforik är att prosa då framstår som en del av den samlade litteraturen eller av det litterära "fältet", för att använda en annan metafor som gjorts gångbar av Pierre Bourdieu (i *Les règles de l'art*, 1992). Och kanske får vi lättare syn på prosan som konstruktion och tendens om vi inte (som Bourdieu) tänker oss "fältet" som en uppsättning mekanismer som reglerar "litteraturen" utan i stället tar fasta på metaforens andra möjligheter. Som till exempel Roland Barthes i den berömda uppsatsen "Från verk till text", där han polemiserar mot "verket" som litterär "substans" och i stället lanserar "texten" som "metodologiskt fält".<sup>2</sup> Kanske man kunde se det lit-

terära fältet som ett kulturlandskap, där litteraturen betingas av *fältarbete*; eller som en uppsättning modaliteter som förstås kan tas i bruk på invanda sätt, vilket producerar den litteratur som vi känner igen som litteratur. Men som också kan kombineras på nya och ovana sätt med formflyt och gränsöverskridande litteratur till resultat.

2. *Prosa och poesi är motsatser*. Det är visserligen riktigt att prosa en gång uppstod som manipulerad eller rentav negerad poesi, men därav följer inte att dessa litterära former skulle utesluta varandra: snarare är de inneslutna i varandra i ett permanent spänningsförhållande. Prosan är, som Walter Benjamin en gång uttryckte saken, "poesins idé".<sup>3</sup> Även om detta slår mig som överdrivet idealistiskt fångar det ett sammanhang mellan prosa och poesi, som också Nietzsche diskuterat i *Die fröhliche Wissenschaft* (nr 92): "Man skriver bara god prosa i poesins perspektiv!" Ty denna befinner sig i ett oavlatligt välartat krig med poesin: all dess charm består i, att man hela tiden undviker och motsäger poesin". Den goda prosan kräver således ett aktivt förhållande till det som inte är prosa, nämligen poesi, och omvänt kräver poesin ett aktivt förhållande till prosan. Om poesin i klassisk tid var den starkare parten i detta utbyte så måste man säga att prosan i modern tid har tagit överhanden och att poesin har *prosaiserats* i takt med sin modernisering. Denna tendens kan avläsas i all den *prosadikt* som skrivits från Baudelaire och framåt som ett slags experimentverkstad för utbytet mellan prosa och poesi. Och den kan avläsas i all den prosa som så att säga sjuder av poesi, som *också* är poetisk och påminner om att vår dogm borde kunna vändas till denna minimala tes: *Prosa är icke icke-poesi*.

2. *Litterär prosa är fiktion*. Sådan är den seglivade dogm som jag inledningsvis skisserade: enligt den är fiktionsprosan den egentliga litteratur som kallas "skönlitteratur" medan "sakprosan" rymmer all den prosa som refererar till en verkligare verklighet. Vilket är missvisande av flera skäl: inte bara för att dagens romaner misstror fiktionen utan också för att en rad varianter av "sakprosa" tar till litterära medel också, och inte minst, när det gäller att ge trovärdighet åt en sant och sakligt framställd verklighet.

Exempel: Primo Levi berättar i *La tregua* (1963; sv. *Fristen* 1991) om den nästan årslånga resa som 1945 transporterade honom och andra lägerfångar från Auschwitz till Vitryssland, Rumänien, Ungern, Österrike innan han äntligen kommer tillbaka till sitt Turin. Han berättar konstlöst, sakligt, trovärdigt. Han använder inte ens presens för att understryka att han verkligen var där. I den tidigare boken *Se questo è un uomo* (1947; sv. *Är detta en människa?* 1988), där han ger oss en av de mest berömda lägerskildringarna, oöverträffad i sin detaljrika saklighet, använder han gärna presens för att understryka att berättarens position är vittnets; inte "jag var där", således, utan *jag är här*. Reseberättelsen får i stället drag av

pikareskroman, där bisarra, rörande och ibland underhållande episoder avlöser varandra längs resenärens väg. Men även om Levi nu inte utnyttjar presens, så tar han ofta till den direkta anföringen för att ge åskådlighetens litterära liv åt sina episoder.

Presens och direkt anföring hör i själva verket till den verklighetsorienterade litteraturens allra vanligaste grepp, verksamma i vittneslitteraturen men också i till exempel reselitteraturen. Man vill ge intryck av omedelbar närvaro: att man befinner sig mitt i händelserna. Påfallande många reseböcker konstrueras som dagböcker eller loggböcker för att vi på så vis ska komma nära resans *nu* och att vittnets *jag var där* ska uppfattas som *jag är här*. Samtidigt är det förstås en självklarhet att det är ett tidsavstånd mellan resan och reseberättelsen; och reseberättaren tar till sina litterära grepp för att hantera detta avstånd. Reseberättaren *fiktiviserar* för att motarbeta intrycket att han/hon har skapat en berättad värld, det vill säga en fiktion. Några gör det genom att simulera berättelsens sammanfall med händelsen, som när Kristian Petri håller sin reserilogi från början av 1990-talet (*Djungeln, Resan till Sachalin, Den sista ön*) i ett slags permanent presens. Andra utnyttjar resans *nu* till att ge trovärdighet åt det som annars lätt framstår som konstruktion, som när Sven Lindqvist försöker kartlägga folkmordens historia i *Utrota varenda jävel* (1992) och vill ge intryck av att boken, som är en typisk biblioteksprodukt, tillkommer under en mödosam resa genom Sahara i sällskap med en laptop och "100 disketter" (!). Återigen andra kan leka med samma grepp: "Enough of this for the moment", utropar Robert Byron i reseklassikern *The Road to Oxiana* (1937; sv. *Vägen till Oxanien* 2003) och låtsas ge intryck av att han smäller igen den (dag)bok som vi läser (och som han förstås skriver långt senare).

En av mina reselitterära favoriter är polacken Ryszard Kapuściński: jag tänker främst på böckerna om hans resor i Afrika (*Heban* 1998; sv. *Ebenholts* 2003) och det sönderfallande Sovjetunionen (*Imperium* 1993; sv. *Imperiet* 1993). Båda böckerna är litterärt sofistikerade konstruktioner av fragmenterade minnesbilder med lösa tidsangivelser och en vag kronologi. Båda använder dessutom flitigt grepp som presens, direkt anföring och Kapuściński låter gärna den egna framställningen ta färg av den andres språk. Exempel: i Turkmenistan ger han ordet åt en figur han kallar "den gamle" men håller ändå framställningen i tredje person: "Han vet vad törst är och vad det innebär att vara mätt." "Han har sett öknen och han har sett oasen, vilket betyder att han har sett hela världen, som när allt kommer omkring kan reduceras till denna distinktion."

Vem är det som talar i sådana fraser? Kapuściński eller "den gamle"? Frågorna är välbekanta från romanhistorien: Flaubert använde flitigt detta grepp (som professionen döpt till *style indirect libre*) och gjorde det svårt

för läsaren att hålla i sär Madame Bovary från hennes berättare. Det är i båda fallen fråga om en *fiktivisering*, som i Kapuściński's fall ingalunda används för att installera fiktion utan för att demonstrera en övertygande närvaro och för att gestalta resenärens interaktion med den främmande kulturen. Kapuściński antyder därmed en paradox: ju mer litterärt konstruerad (eller ju mer raffinerat litterär), desto trovärdigare blir framställningen. Vilket skulle visa att fiktionen har en förmåga att infiltrera verklighetsframställningen och att trovärdigheten är litterärt betingad.

Andra reseberättare "fiktiviserar" betydligt mer än Kapuściński, återigen andra "dokumentariserar": insisterar på berättelsens *nu* som rena rama verkligheten, precis som den var och är. Men också den dokumentära effekten är en effekt som måste produceras. Dagens bildmedia har vant oss vid den dolda kameran, dokumentärfilmerna arrangerar och fiktiviserar sin dokumentation och nyhetsprogrammen tar efter så att de enklaste reportage kan likna "doku-såpa". Vi möter samma tendens i dagens reseberättelse, till exempel Åsne Seierstads *Bokhandlaren i Kabul* (2002), vilket åtminstone i Norge föranlett en omfattande diskussion om den dokumentärlitterära sanningen (en diskussion som påminner om den som en gång utlöstes av Enqvists *Legionärerna*). Seierstad gör sig till en osynlig kamera och undviker allt, som kunde påminna läsaren om att hon skriver. Och att hon skriver i efterhand. Här är det direkt anföring och presens som gäller: "Jeg er sytten år, tenker han. Og livet er ferdig før det har begynt." Presensframställningen motiverar att berättarens tolkning av situationen ("livet er ferdig") alls inte uppfattas som en tolkning, inte heller som citat, utan som sprunget direkt ur sjuttonåringens huvud. Dvs framställningen eftersträvar att uppfattas som autentisk verklighet, som dokument. Här är det inte fråga om fiktionens "all likhet med verkligheten är tillfällig", inte heller vittnets *jag var där* eller vissa reseberättelsers *jag är här* utan om docu-deklarationen: "detta är en sann historia". Den dokumentära fiktionen sopar undan spåren av sitt litterära fältarbete.

Samtliga exempel har anförts för att demonstrera hur vanskligt det kan vara att åstadkomma sanning och trovärdighet på det reselitterära fältet. Fiktionen står inte i motsats till sanningen, som i stället betingas av fiktiviserande grepp. Det är således hanteringen av litterära grepp och strategier och perspektiv som gör skillnad; det är det litterära fältarbetet som installerar fiktion men också sanning och trovärdighet. Sanning är inte (eller inte enbart) en fråga om framställningens referentiella överensstämmelse med historisk verklighet. Också sanningen måste produceras. Det finns inga privilegierade vägar till sanning och verklighet, det finns – som Nietzsche uttrycker saken i *Till moralens genealogi* – "bara ett perspektiviskt seende, bara en perspektivisk 'kunskap', och ju fler affekter vi låter komma till orda

om samma sak, desto fullständigare blir vårt 'begrepp' om denna sak, vår 'objektivitet'.<sup>4</sup>

Dessa observationer betyder emellertid *inte* att dogmen om den litterära prosan som fiktion borde vändas till sin motsats: att *all prosa är fiktion*. I själva verket bearbetar fiktionen bara delar av det litterära fältet och alla litterära grepp skapar inte fiktion. Dessutom händer det att fiktionen inte nöjer sig med att vara fiktion. I romanens historia konstrueras inte bara omfattande fiktioner men där bryts och provoceras lika gärna fiktionen: redan *Don Quijote* anmäler sig som ett påfallande exempel på en roman som provocerar fiktionens gränser. Och i dagens romanlitteratur kan man observera en hunger efter verklighet, som inte håller till godo med det som dogmatiskt brukar avgränsas som fiktion. Prosans arbete på det litterära fältet kan leda till fiktion men prosan kan också nöja sig med fiktiviserande inslag eller helt och hållet avstå från fiktion utan att därför sluta vara litteratur.

\*

Mitt första romanexempel är *W. G. Sebald*, en tyskspråkig författare som levde sitt vuxna liv i England, och som skrev en svårbestämd prosa, som på intressant vis vandrar mellan minne, biografi, dokumentation och fiktion. Hans sista bok, som väl har blivit hans mest kända, heter *Austerlitz* (2001; sv. 2003) och kallas *Roman*.<sup>5</sup> Hans närmast föregående bok, *Die Ringe des Saturn* (1995) har i stället underrubriken *En engelsk vallfärd* och är en klassisk reseberättelse så tillvida som att den har en fotvandring genom Suffolk som förutsättning och ram. Men fotvandringen är också en tankevandring, ungefär som den en gång var för J. J. Rousseau i *Les rêveries d'un promeneur solitaire*: vandringen i det engelska landskapet är sammanvävd med en kulturhistorisk vandring i tid och rum mellan till synes alldeles disparata stationer, som exempelvis naturhistoriska utredningar om almsjukan och om sillfiskets uppgång och fall, om 1600-talsmelankolikern Thomas Browne, om Chateaubriand i England, den folkskygge Swinburne och den minst lika excentriske Edward Fitzgerald, som översatte Omar Khayyam, om imperialismens historia i Kongo och i Kina, om silkesodling och om militära installationer. Berättare och författare är en och densamma, vilket till och med dokumenteras fotografiskt: texten är uppbruten av ett ganska stort antal svartvita fotografier, som fungerar som visuella kommentarer, och långt fram i boken får vi en tio år gammal bild av författaren, "ännu okunnig om de obehagligheter, som därefter har hänt".<sup>6</sup>

I *Austerlitz* är berättarjaget betydligt nerotonat eller rättare sagt fördubblat i en romangestalt, Jacques Austerlitz. Eller är det kanske en verklig

person? Sebald utrustar sin Austerlitz med en utförlig biografi, som inte kan kallas privat eller fiktiv eftersom den på varje punkt svarar mot den moderna europeiska historien. Mer än så: liksom i *Die Ringe des Saturn* är texten uppbruten av ett ganska stort antal svartvita fotografier. Fiktionen – fiktionen? – är att Austerlitz är en intresserad fotograf som gärna dokumenterar sina visuella intryck, vilket betyder att bokens omfattande diskussion av modern arkitektur vad gäller järnvägsstationer, befästningar, myndighetskomplex, bibliotek och fångläger tillförs fotografiska argument. Dessutom dokumenteras Austerlitz själv: vi får en bild av hans bokfyllda arbetsrum i London (s. 51) och åtminstone två bilder på honom själv, en där han sitter med i en gruppbild av den engelska skolans rugbylag (s. 114) och en som dyker upp när han finner moderns ännu levande väninna i Prag: ”Ja, och det här, på det andra fotografiet, sade Vera efter en stund, det är du, Jacquot, i februari månad 1939.” (S. 266) På fotografiet, som också brukar användas till romanens omslag, ser man en liten pojke utstyrd till teaterpage, stående på en anonym äng. ”Jag kände mig”, berättar Austerlitz enligt berättaren, ”genomborrad av den forskande blicken från denne page, som kommit för att kräva tillbaka sin rätt.” (S. 268)

Situationen – att vi får bilder av den fiktive huvudpersonen – är ovan, kanske unik<sup>7</sup>, i romansammanhang. Ett foto, kommenterat med ”det är du”, är ju någonting annat än en beskrivning eller en illustration, det är snarare en utpekande dokumentation (låt vara att det är huvudpersonens mytiska historia som dokumenteras). Vilket väl måste uppfattas som att berättaren insisterar på berättelsens autenticitet med sådana medel att man tvekar att kalla berättelsen för fiktion: huvudpersonen är visserligen huvudperson i en roman men tilldelas ändå ett slags verklighet, som överskrider fiktionens gränser.

I *Die Ringe des Saturn* var det Sebald själv som tog ansvar för bilderna men som också, ibland, identifierar sig med de personer han träffar eller berättar om. I *Austerlitz* har vi en anonymiserad och diskret berättare, som i glidande övergångar mellan Jag och Han underordnar sig sin huvudperson, Jacques Austerlitz, som genomgående är den som för ordet. Hela roman-texten om dryga 400 sidor presenteras i en enda följd utan kapitelindelningar eller ens nya stycken. Jag har noterat sammanlagt tre asterisker som markerar pauser och tidsförskjutningar i texten samt några enstaka tankestreck. Meningarna är gärna ringlande långa. Den längsta är på närmare tio sidor och staplar information om Terezín (Theresienstadt), där Austerlitz i sina forskningar efter sin egen historia funnit spår av sin mor. Men denna överväldigande mening bryts upp av en hel sida som fotografiskt dokumenterar en sociologisk uppställning av 52 yrkesverksamheter i lägret samt ytterligare ett foto, som visar ett frimärke från Theresienstadt med idylliserande motiv.



Vilket skulle visa att bokens fotografier utöver sin dokumenterande och utpekande och kommenterande funktion också fungerar som visuella pauser i den annars kompakta texten. Man kanske kunde säga att texten utgör en enda lång vandring med bilderna som vilopauser (men om ögat dröjer länge uppstår förstås kommenterande och oroande effekter).

Liksom i *Die Ringe des Saturn* kan man tala om en framställning som rör sig släntrande-vandrande-irrande i den europeiska historien. Romanen irrar till och med mellan språken: den är förstås skriven på tyska men använder ogenerat engelska och franska, någon gång också flamländska och tjeckiska (som dock översätts). Det är en roman som också är en kritisk diskussion av politisk, arkitektonisk och kulturell europeisk historia, och som också är en biografi. Det gäller förstås Jacques Austerlitz' mer eller mindre fiktiva biografi, sådan han gradvis och fragmentariskt får rekonstruera den i sina olika möten med den anonyma berättaren, utsträckta över 30 år och alltid på olika platser i Antwerpen, London, Paris. Austerlitz, visar det sig, har skeppats som krigsbarn från Prag till England där han växer upp i en dystert pietistisk miljö i Wales, innan han hamnar i Oxford och London. Och innan han börjar sina efterforskningar efter de försvunna föräldrarna, som leder honom till Prag och återigen till Paris. Det är inte tal om en sammanhängande resa eller en resa som kommer fram till ett mål: när romanen ebbar ut har Austerlitz bara hunnit en liten bit på sina efterforskningar i den historia som är hans och Europas. Identitet, förstår vi, är en fragmenterad och föränderlig storhet som kräver ett arbete utan slut för att över huvudtaget kunna påbörjas. Och det gäller personlig identitet likaväl som europeisk identitet. Romanresan är just ett sådant arbete. Vilket betyder att den traditionella bestämningen av romanen som fiktion inte känns träffande. Sebalds romanarbete får mig i stället att tänka på konstruktioner, eller kanske rekonstruktioner.

\*

I norske *Dag Solstads* roman *16.07.41* (2002) möter vi en provokation som påminner om den som Sebald företar genom att visa bilder på sin fiktive – fiktive? – huvudperson. Solstad använder inga bilder, men som roman-titel använder han sitt eget födelsedatum. Och därmed pekar han förstås ut sig själv som ämne för den roman som han själv berättar, samtidigt som födelsedatum i vår kultur, genom födelsenumret, definierar vår medborgerliga identitet. Boken är rubricerad *roman*, men redan den demonstrativa identifieringen av författaren med berättaren sätter fiktionen i gungning: varje litteraturstudent vet att förutsättningen för att förstå och studera romanen som fiktiv roman är att man skiljer på författare och berättare och

håller författaren utanför fiktionsanalysen (dit i gengäld berättaren hör). Solstad startar således sin roman genom att bryta det kontrakt, som skulle göra texten till fiktiv roman.

Nu är förstås fiktionsbrott ingalunda ovanliga i fiktionslitteraturen och håller vi oss till romanhistorien är återigen *Don Quijote* en föregångare. Solstad står med andra ord, liksom Sebald, i en gedigen tradition också när traditionen provoceras. Samtidigt inställer sig funderingen om de ändå inte står för någonting historiskt nytt eller att de försöker att på nytt, och återigen, göra den historiska erfarenheten (Sebald) och den personliga identiteten (Solstad) till skrivandets utgångspunkt och syfte. I alla händelser kommer det inte som någon överraskning att det hos Solstad som hos Sebald är resan som utlöser romanens projekt och som provocerar dess fiktionskaraktär.

Solstadromanen inleds med en flygresa från Oslo till Frankfurt, daterad 1990, som emellertid irrar bort sig i molnen så att det blir landning i Berlin i stället. Fortsätter med en "guidad tur" genom Berlin anno 2000, där berättarjaget nu bor och varifrån han sen reser tillbaka till Norge, först till litteraturfestival i Lillehammer, därefter per tåg till klassträff i barndomsstaden Sandefjord.

Redan denna enkla sammanfattning visar att resan markerar varje scenförändring i berättelsen samt att resan varierar som flygresa, tågresan och fotvandring – alla resebestyr är tämligen utförligt beskrivna och fotvandringen ett slags älskvärd parodi på den guideade turen. Resorna *irrar*: den första flygresan hamnar fel och kulminerar dessutom i en fantasi om ett himmelskt landskap, där berättarjaget återupptäcker sin far: "Jeg var bare elleve år da han døde, og hadde aldri trodd jeg skulle få se ham igjen." (S. 23) Under Berlinvandringen irrar han till synes planlöst i staden och lägger dessutom ut en del falska spår (exempel nedan). Resan till Sandefjord träffar inte målet såtillvida som han aldrig hittar den gamla skolklass som firar jubileum, i gengäld träffar han (återigen) sin far, dvs minnet av sin far. Och vi förstår, omsider, att det är detta möte och detta minne som romanen syftar till. Den konklusion som Solstad drar efter minnesmötet med sin far är lika irrande-förrvirrande som resan: "Jeg kan bare innrømme det: jeg har ikke vært meg selv siden far døde. Jeg har vært forfatteren Dag Solstad. Jeg har hatt en oppgave å utføre, og den har jeg ennå ikke fullført." (S. 211)

Jag har kallat berättarjaget för berättarjaget av gammal vana: det är så vi brukar rubricera den som för ordet i en fiktionsberättelse. Men Solstad anfäktar dessa spelregler: han döper romanen med sitt eget födelsedatum och insisterar på att berättarjaget är "författaren Dag Solstad". Samtidigt problematiserar han "Dag Solstad" genom att i två långa fotnoter diskutera förhållandet mellan den Dag Solstad som skriver och berättar, och den som en gång upplevde det han berättar om. Redan det att han använder

långa och problematiserande/korrigerande fotnoter måste utnämnas till ett grepp som går över fiktionsgränsen: noten används ju normalt bara i en sakorienterad framställning med vetenskapliga anspråk, ungefär som den jag skriver här. Men Solstad drar sig således inte för att blanda diskursiva former: förutom att "störa" sin berättelse med fotnoter lägger han in ett långt föredrag om "romanen", som han säger sig ha hållit på den litteraturkonferens i Lillehammer dit han reser från Berlin. Noterna problematiserar dessutom berättarjaget: "Jeg som skriver, er ikke identisk med jeg'et som handler, selv om begge er forfatter, og vel heter Dag Solstad" står det i not 1 (s. 32). Och i not 1b (!) skriver han in alternativa romanöppningar som skulle visa att han "forsøkt å få til en åpning som inkluderte identitetens oppløsning i møte med tid. En slags dystre lek, som ... åpent har dreid seg om min egen identitet [...]". (S. 33)

Eller han kan använda noter till att korrigera sitt eget irrande i Berlin, som när han i en not påpekar att *Faust* ingalunda spelas på Frank Castorfs *Volksbühne*, som det påstås i "brödtexten", utan på Peter Steins *Arena*. Men att detta "misstag" ändå skulle innehålla en "litterär sanning" som motiverar notens utläggning om teaterkulturen i Berlin. Däremot bryr sig Solstad inte om att korrigera andra "litterära sanningar" som knappast stämmer med den verklighet han kan ha observerat under sina vandringar genom Berlin. Som när han sitter på kafé och observerar två ensamma herrar med två identiska dokumentportföljer vid bardisken; och hur den först ankomne tar den andres portfölj när han går ut. "Den andre drakk rolig videre av sitt øl." (S. 93) Med andra ord en klassisk filmscen – en typisk *fiction* – som Solstad roar sig med att ta med på sin guidade tur, kanske för att påminna om att den trots alla sakinformationer ändå ingår i något som han vill kalla roman.

"Romanen" är en rymlig kategori som säkert får plats också med de bångstyriheter som Solstad ägnar sig åt. Likväl vill jag ställa frågan om verkligen "romanen" träffar den "oppgave" som "forfatteren Dag Solstad" tagit på sig att utföra alltsen hans far dog, vilket väl bör läsas som att hans författarskap ska uppfattas som ett försök att söka eller konstruera eller rekonstruera en förlorad tillhörighet och identitet. Jag använde liknande ord för att karaktärisera Sebalds projekt, som likaledes verkar anfakta våra föreställningar om romanen som en produktion av imaginära – fiktiva – föreställningar och som en negation av den verkligare verkligheten. Sebald och Solstad verkar, på sina olika sätt, ge mig underlag för misstanken att romanen inte längre kan avgränsas som fiktion. Fiktionen sätts åt sidan när dokumentära inslag får breda ut sig och när författare och berättare blir en och samma. Både Sebald och Solstad prövar litterära konstruktioner som ska tillåta framställning av historisk och geografisk verklighet och som

inkluderar de autentiskt biografiska element, varmed de nyformulerar den mest klassiska av litteraturens alla frågor: vem är jag? Deras romaner, om nu "roman" är rätta ordet, är varken fiktionsprosa eller sakprosa men utför ett verklighetsarbete likaväl som ett fantasiarbete, i alla händelser ett pågående arbete eller en *recherche*. Och *recherche* var ju den term som Marcel Proust fastnade för när han ville finna på ett nytt sätt att skriva roman, som varken var roman eller essä eller biografi men som ändå innehöll allt detta.<sup>8</sup> Mitt eget förslag är förstås *prosa*, som den term som fångar upp något av tendensen i det arbete, som Sebald och Solstad företar i sina romaner; *prosa* i betydelsen grammatisk, syntaktisk och motivisk sammanlänkning av de erfarenheter, som annars förblir disparata och fragmenterade. Sebalds tio sidor långa mening på temat, minnet och erfarenheten Theresienstadt slår mig som ett heroiskt exempel på modern prosa. Solstads försök att länka samman så disparata storheter som biografi, identitet, stadsvandring och romanspekulation lockar inte fram så stora ord men är likafullt exempel på den moderna erfarenhet, som finner sitt adekvata uttryck som just prosa.

*Artikeln är baserad på en föreläsning vid Universitetet i Oslo i februari i år, vilket följdes av en livlig offentlig debatt i Norge kring fenomenet "prosa". En tidigare version har tryckts i Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift 2004:2.*

## NOTER

- 1 Sklovskij avslutar *Prosans teori* med ett kort kapitel om "Essay and Anecdote" där han tar upp det som i den engelska översättningen (1990) kallas "plotless prose". Och Sklovskij varnar för för det som den litterära utvecklingen gjort till ett faktum: en blandning av "literature of fact" med "high literature" (alias fiktion).
- 2 Roland Barthes, "De l'œuvre au texte", *Revue d'esthétique* 1971. ["Le Texte, lui, est un champ méthodologique."]
- 3 Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik*. I *Gesammelte Schriften I:1* (Frankfurt am Main, 1991), s. 101.
- 4 Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, Dritte Abhandlung: 12, *KSA* 5: s. 365.
- 5 Det gäller åtminstone den tyska pocketversionen av *Austerlitz* varifrån jag citerar i egen övers. (Fischer, 2003): där är *Roman* kraftigt markerat på omslaget, men försvunnet från titelsidan.
- 6 W. G. Sebald, *Die Ringe des Saturns* (Fischer, 1997), s. 313.
- 7 Postmoderna författare som amerikanske Dave Eggers och norske Erlend Loe har dragit in sig själva, med adress, telefon och foto, i arbeten som presenteras som romaner. Men jag tror att Sebald är ensam om att dokumentera en fiktiv (?) huvudperson fotografiskt.
- 8 Roland Barthes har understrukit Marcel Prousts *recherche* som en "tredje väg" i essän "Longtemps je me suis couché de bonne heure", *Le Bruissement de la langue* (Paris, 1984).

## Recensioner

RICHARD A. BARTLE  
*Designing Virtual Worlds*  
Indianapolis  
New Riders  
2003

Miljontals människor har i dag ett andra hem i en virtuell spelvärld. Där levs parallella liv via parallella identiteter. Richard Bartle var medkonstruktör till den första textbaserade virtuella världen, Multi User Dungeon (MUD), 1978. Sedan dess har otaliga världar konstruerats för olika syften, men främst för spel. I *Designing Virtual Worlds* ger Bartle på drygt sjuhundra sidor den mest fullständiga och insiktsfulla genomgången av fältet virtuella världar som skrivits till dags dato.

I världar med tusentals samtidiga och återvändande personer utvecklas subkulturer, sociala strukturer, ekonomier, berättarformer och medskapande i konstruerade och reglerbara miljöer. De mest namnkunniga världarna är Ultima Online, EverQuest och Star Wars Galaxies. Dessa utövar en stark lockelse på forskare från olika discipliner – här finns ett fält där basen för verkligheten, själva regelverken, kan utformas och styras. Här studeras frågor intressanta för sociologi, socialantropologi, psykologi, genusstudier,

ekonomi, politik, teologi, litteraturvetenskap, rollspelsteori, dramaturgi, människa-datorinteraktion, filosofi, juridik, pedagogik, systemvetenskap och artificiell intelligens.

I *Designing Virtual Worlds* vänder sig Bartle i första hand till personer som konstruerar virtuella världar. Han ger en historik och en övergripande och praktisk bild av hur konstruktionen av en virtuell värld går till. Han sätter stort fokus på spelarna, de virtuella världarnas invånare och på de liv som dessa lever i världarna. Bartle går steg för steg igenom de viktigaste besluten som behöver fattas under arbetet med att bygga en värld. Hans bakgrund inom artificiell intelligens och gedigna erfarenhet som konstruktör gör att det är lätt att som läsare att känna tillit till de råd han ger. Bartle gör också en gedigen genomgång av de perspektiv som olika discipliner har anlagt på de virtuella världarna och vilka frågor som genom dessa perspektiv blivit intressanta att studera. Just detta att Bartle går igenom frågor som har debatterats länge i olika typer av fora är i sig värdefullt. Att frågorna debatteras i så många olika sammanhang beror på de virtuella världarnas allomfattande natur – de är intressanta för så många områden, alltså finns publikationer som berör

virtuella världar i en myriad av konferenser och tidskrifter. Det är därför vanligt att man debatterar frågor som kan belysas *via* den virtuella världen, men sällan sätts fokus specifikt på den virtuella världen som sådan. Bartle sammanfattar de diskussioner som förts och slutsatserna (eller bristen på slutsatser) från dessa diskussioner. Det är mycket viktigt för studiefältet virtuella världar att det ges en gemensam referensram.

Med utgångspunkt i denna sammanfattande beskrivning är Bartle i stånd att föreslå frågor som kan utgöra grundelement i en kritisk estetik för virtuella världar. Hur bedöms värdet och kvaliteten av erfarenheter i virtuella världar? Vilka regler är universella för virtuella världar och vilka begränsningar har dessa regler? Vilken typ av symbolik existerar inom den virtuella världen och vilka begränsningar finns för representation av denna symbolik? Med *Designing Virtual Worlds* har Bartle tagit ett långt kliv mot att legitimera studiet av virtuella världar för deras *egen skull*, som just virtuella världar och inte enbart som ett verktyg för att uppnå ett annat mål.

Under läsningen av Bartles bok har jag erfarit en känsla av lättnad, rent av tacksamhet. Kanske kan man äntligen sätta punkt för diskussioner som har verkat ändlösa och ofruktbara, oftast på grund av att de involverade haft mycket olika utgångspunkter. Tänk er till exempel följande personer försöka mötas i semiotikens förlovade land: (1.) en AI forskare som använder ett planeringsbaserat förhållningssätt; (2.) en postmodernist som hävdar den virtuella världens hyper- eller megarealitet; och (3.) en litteraturteoretiker svag för Propp och Greimas. Sådana punktsättningar innebär att diskussionen kan föras vidare och

man slipper dividera om grundläggande begrepp, föreställningar om förutsättningar för virtuella världar och deras natur samt olika versioner av historien. En sådan punkt är Bartles påstående om berättande i virtuella världar. Han slår fast att virtuella världar är *platser* som *spelare* bor och lever på.

Virtual worlds are places, not stories.  
You can have a story about New York, or a story set in New York, and New York can have a history, but New York is not itself a story.  
[...] Trying to impose a story on the inhabitants of a virtual world is as sensible as trying to impose a story on the inhabitants of New York.  
You can impose events, but not stories; people make their own stories.  
(S. 661)

Att till exempel försöka implementera en tre-aktsstruktur i ett sådant sammanhang är i det närmaste ogörligt. Däremot ger han sin syn på vad man *kan* göra när det gäller att ordna mindre temporala sekvenser av fiktiva handlinger. I virtuella världar är inte frågan om delat författarskap, som är ganska vanlig när interaktivt berättande diskuteras, intressant. Mer intressant är vem som äger världen. Vem har rätt att skapa material som berättelser kan vävas av, bara spelkonstruktören eller även spelarna? Om spelarna får det, hur mycket? Ligger materialet kvar för evigt eller raderas det? Blir också spelarnas material del av världshistorien? En omdebatterad fråga är huruvida skaparen av en virtuell värld kan se spelarna som delar av sitt verk. Bartle antar i frågan ett relativistiskt förhållningssätt: denna fråga, beror, liksom många andra, på vilka grundläggande paradigmer som utgör grunden för en specifik virtuell värld.

Förutom kartläggningen av den allmänna virtuella världen är den största behållningen av boken en klart lysande röd tråd om vad som är viktigast i virtuella världar: spelarens utveckling av en parallell identitet. "The celebration of identity is the fundamental, critical, absolute core point of virtual worlds." (S. 159) Denna identitet är den fokaliseringspunkt som den virtuella världen upplevs genom.

Bartles flitigt citerade publikation från 1996, *Hearts, Clubs, Diamonds, Spades: Players Who Suit MUDs*, delade upp spelare i fyra olika typer beroende av vilken typ av aktivitet den individuella spelaren föredrog, på vilket sätt spelaren utförde aktiviteter i den virtuella världen och hur han eller hon relaterade till sina medspelare. Genom detta kunde Bartle beskriva ett flödesmönster av olika spelartyper i en virtuell värld och ge råd för hur man kan balansera sin spelarbas för att uppnå balans för den specifika världen. I *Designing Virtual Worlds* utökar Bartle denna klassificeringsrymd med att lägga på ytterligare ett lager: grad av inlevelse. I detta stöder han sig på Nick Yees studier av spelare i virtuella spelvärldar. En spelare som ser sin representation i världen som en docka att styra har en *avatar*. En spelare som ser sin representation som en skapad person vars roll han eller hon kan anta har en *rollfigur* (character). På den högsta nivån av inlevelse saknas distinktionen för spelaren mellan sig själv och representationen i världen. En sådan spelare har en *persona*. "You're not role-playing a being, you *are* that being; you are not assuming an identity, you *are* that identity; you're not projecting a self, you *are* that self. [...] There is no level of indirection, no filtering, no ques-

tion: *You are there*." (S. 159)

Det är en konst att konstruera virtuella spelvärldar. Men det är också en konst att spela. Konstnärens uppgift är att skapa en värld där spelaren kan skapa en persona, ett verkligt jag i en fiktiv värld.

Mirjam Eladhari

JENNY BJÖRKLUND

*Hoppets lyrik. Tre diktare  
och en ny bild av fyrtioalismen:  
Ella Hillbäck, Rut Hillarp,  
Ann Margret Dahlquist-Ljungberg*  
Stockholm  
Symposion  
2004

Det litterära fyrtioalet har under de senaste decennierna varit ett populärt föremål för forskning. Det är inte så konstigt, de allra flesta forskare är överens om att det var med fyrtioalisterna som modernismen på allvar slog igenom i Sverige. Den totala brytningen med den svenska lyriska traditionen som Erik Lindegrens *mannen utan väg* (1942) innebar öppnade vägen för en helt ny grupp lyriker, som anammade modernismens formspråk såväl som dess tematik. Fyrtioalisterna, vilka främst utgjordes av kretsen kring tidskriften 40-tal, var dessutom skickliga på att marknadsföra sig själva och sitt budskap å ena sidan, och att förneka varje gemenskap inom gruppen å den andra, vilket ledde till en förvirring och en air av mystik som har bestått fram till våra dagar.

Otaliga är de utgångspunkter ur vilka man kan analysera fyrtioalet: form, tidsanda, internationella kontakter, krigets påverkan, orfiska

reträtter, enskilda författares sätt att förhålla sig till sin tid och en mängd andra aspekter har diskuterats och analyserats. En av de minst omskrivna och därmed mest angelägna torde dock vara den feministiska. Många kvinnliga fyrtiotalstryker kommer inom kort att helt falla i glömska om de inte tas fram och läses på nytt. Därför var Anneli Bränström Öhmans avhandling, *Kärlekens ödeland* (1998), så angelägen och viktig. I hennes bok diskuterades det kvinnliga litterära fyrtiotalet för första gången på den nivån och i den utsträckningen. Med tyngdpunkten lagd på Rut Hillarps (1914–2004) fyrtiotalsdiktsamlingar visade hon hur de kvinnliga lyrikerna, lika tidsmedvetna och med samma modernistiska anspråk som de manliga, marginaliserades och skars av från den litterära huvudfåran. De tvingades i stället in i en kvinnlig litterär tradition, där de kvinnliga lyrikerna nästan enbart jämfördes med varandra och med sina företrädare, främst med Karin Boye och Edith Södergran. För första gången behandlades i avhandlingsform framför allt Rut Hillarp, men också Maria Wine och Elsa Grave, som fyrtiotalister i egen rätt och på samma villkor som männen, framför allt Lindegren och Vennberg. Bränström Öhman visar hur dessa kvinnliga lyriker förhåller sig till sin tid och till det litterära klimatet.

Jenny Björklunds avhandling *Hoppets lyrik* kan sägas vara en fortsättning på Bränström Öhmans arbete. Till skillnad från henne vill Björklund, förutom att inkludera fler kvinnor, dessutom modifiera den vedertagna bilden av fyrtiotalet som mörkt och pessimistiskt. Genom läsningar och analyser av tre kvinnliga lyrikers diktsamlingar under åren 1942–1950, vill hon visa på en hoppfullhet och en

tro på liv som inte brukar diskuteras i samband med fyrtiotalet. Dessa tre poeter är Rut Hillarp, Ella Hillbäck, och Ann Margret Dahlquist-Ljungberg. De två senare verkar nästan helt ha glömts bort av såväl läsare som forskare, och det är modigt av Björklund att ge sig i kast med två så föga omskrivna lyriker. Däremot är det lite förvånande att Rut Hillarp återfinns här. Björklund diskuterar och analyserar samma diktsamlingar som Bränström Öhman gjorde för sex år sedan, och hennes slutsatser skiljer sig sällan radikalt från dem som framlades i *Kärlekens ödeland*. För varje dikt som analyseras refererar Björklund dessutom till Bränström Öhman, och jag får ibland känslan av att hennes beroende av den andras slutsatser är lite för stort. Detta beroende märks dock inte i alla analyser, och när hon blir mer självständig i sitt resonemang eller när hon väljer andra dikter ur diktsamlingarna blir det genast mer intressant. Hade jag fått välja skulle jag kanske hellre sett Anna-Greta Wide eller kanske Martha Larsson i stället för Hillarp, men till syvende och sist tycker jag nog att kapitlet om Hillarp kan motiveras.

Jenny Björklunds tes är att fyrtiotalismen är ljusare och mer hoppfull än vad som framkommer i handböckerna, från Erik Hjalmar Linders översikt i *Fem decennier av nittonhundratalet* (1966) fram till i dag. Handböckerna framställer en generaliserad bild, en schablon, av fyrtiotalet genom att fokusera på pessimismdebatten, ideologikritiken, tidsandan samt vanmaktens inför andra världskriget och den påtvingade neutraliteten.

Verkligheten ser annorlunda ut, menar Björklund. Hon medger att den forskning som behandlar enskilda författare presenterar en mer



nyanserad bild av perioden och dess företrädare, men menar att "eftersom översiktsverkens generaliserande bild av en tid har stort inflytande över uppfattningen om perioden blir det viktigt att relatera de kvinnliga lyrikerna just till denna, och inte till den mer nyanserade bild som förekommer på andra håll, till exempel inom forskningen" (s. 36). Det resonemanget har jag lite svårt att följa. För om det är så att forskningen har förändrats och inte handböckerna (vilka i stort sett tycks skriva av varandras beskrivningar av tidsperioderna), så borde det skrivas en ny handbok, och inte en avhandling till. Nu menar jag naturligtvis inte att Björklunds bok är onödig, tvärtom. Men den kanske är nödvändig av andra skäl än dem hon hade tänkt sig? Ingen av de poeter som Björklund behandlar i *Hoppets lyrik* har fått den uppmärksamhet som de med sin lyriska begåvning förtjänar och två av dem har inte varit föremål för någon forskning alls. Björklund lyfter fram dessa poeter och bidrar därmed till att bredda forskningen och fylla i några av litteraturhistoriens luckor. Det är hennes viktigaste insats. Därför är det synd att hon så totalt har inriktat sig på att finna hopp om förnyelse eller självförverkligande i varje enskild dikt. Detta gör att analyserna och tolkningarna blir onödigt ensidiga och att de ibland avlägsnar sig ifrån dikterna i stället för att närma sig dem, vilket får konsekvenser framförallt i avsnittet om Ella Hillbäck. Björklund menar att hoppet om förnyelse hos Hillbäck står att finna i naturens kretslopp, vilket, som hon menar, har en motsvarighet i diktsamlingarnas tematiska rörelse från pessimism till optimism. Det är en intressant tanke och det ligger mycket i den, men eftersom hon låter den ligga till grund för alla diktanalys-

erna hamnar hon ändå ofta fel. Det finns fler nivåer i dikterna än dem som ryms mellan polerna hoppfullhet och pessimism, och de går förlorade i Björklunds resonemang. Ett exempel är att Hillbäcks religiösa tro, som var viktig både för henne som person och för hennes lyrik, inte finns med som kontext i analyserna. När Björklund således hos Hillbäck finner ateism och religionskritik, till exempel i dikt 26 i första avdelning av diktsamlingen *Världsbild* (1947), känns det som om hon är långt från sanningen.

Ett annat problem med att inrikta sig på endast en aspekt av en dikt är att resultatet kan bli en aning krystat. Analysen anpassas efter det önskade resultatet, snarare än att fungera som instrument för att skapa en så fullständig bild av diktens innebörd som möjligt. Detta är återkommande främst i avsnitten om Hillbäck och Hillarp. Vissa av Hillarps dikter handlar, som Magnus William-Olsson påpekar i sin recension (*Aftonbladet* 7 juli 2004) helt enkelt inte om hoppfullhet eller pessimism, utan om begär. En så stark och brinnande känsla som det passionerade begäret har så att säga passerat och lagt bakom sig frågan om huruvida det finns ett hopp om kärlekens framtid eller inte. Man kan till exempel diskutera hur meningsfullt det är att applicera den frågeställningen på dessa rader i Hillarps dikt "Min älskare sover" från *Solens brunn* (1946):

Men ingenting kan stilla ömhetens  
blödande sår  
och begärets brinnande guld  
i mitt sköte  
Och den som ville befria mig  
skulle jag skratta åt

I slutet av sin analys av ovanstående dikt skriver Björklund att "Kvinnans lugna fasthållande vid klippan och begärets dominans i dikten antyder ett hopp om att kärleken trots allt ska leda till något positivt." (S. 198)

Björklund vill gärna att dikterna ska handla om kärlek, och ser hoppet i det eventuella förverkligandet av den. Men tyvärr blir frågan om det finns hopp eller inte, förverkligande eller inte, lycka eller inte, till och med kärlek eller inte, irrelevant. Där Bränström Öhman ser kärleken hos Hillarp som en sönderfallande ideologi, liksom alla andra ideologier som på fyrtioalet vägdes och befanns för lätta, vill Björklund se kärleken som ett alternativ till kristendomen för Hillarp, och därmed som en väg mot förnyelse. Det känns som att en sådan utgångspunkt är för snäv och för banal för dessa hillarpska känslostormar. Detta betyder inte att Björklund har fel, men att en bredare analys krävs för att nå en fullödigare förståelse av Rut Hillarps diktning.

Avsnittet om Dahlquist-Ljungberg är det bästa av de tre, kanske för att Björklunds tes lättast går att applicera på hennes diktning, framförallt på diktsamlingen *Djävulsdans* från 1950. Den är bångstyrig, vild, munter mitt i sorgen, den vimlar av referenser till folksagor, till bibeln och till den grekiska mytologin, på ett språk bestående av nybildningar av ord, stilbrott, stream of consciousness och nonsensvers. Björklund finner karnevaliska stämningar och groteskeri i dikterna där till och med det gudomliga tas ner på en mänsklig nivå, som i dikten "Fastlagsprocession". Högt språk blandas med lågt, som i dessa rader ur den långa dikten "Lördagsdans":

trappan är mörk som ett hål  
jag tror inte kärningen såg oss  
och det är sant att det bara hände  
en gång  
vi var alldeles rysta han luktade lök  
och kål.  
Men smällen när hans plommonstop  
föll  
hans måne månen i gluggen  
plötsligt stod jag där och höll  
tjugo kronor nylon toning av mitt  
hår  
och en blomma att du aldrig förstår  
jag önskar mig  
en blomma

Det är tydligt att Dahlquist-Ljungberg är inspirerad av både Eliot och Joyce, författare med vilka hon ständigt jämfördes. (S. 278) Det i sin tur ger en antydning om att hon åtnjöt ett större anseende än sina kvinnliga kolleger, som bara jämfördes med varandra.

Björklund menar att hoppfullheten och livsglädjen i Dahlquist-Ljungbergs diktning står att finna bland annat i bejakandet av mångfalden, dynamiken mellan motsatser som exempelvis gott och ont, tanken att död leder till pånyttfödelse (en uppfattning som hon även noterat hos de två andra) samt hyllandet av det mänskliga och av det faktum att tillvaron har och måste ha både onda och goda sidor. Björklund menar att mångfalden och motsatserna används som verktyg för att skapa sammanhang i en splittrad värld. Slutligen drar hon paralleller till Karl Vennberg och Elsa Grave, två andra lyriker vilka använt sig av motsatsernas dynamiska effekter av samma skäl, menar hon, som Dahlquist-Ljungberg gjorde det. Därmed anser hon sig ha bevisat att den senare ansluter sig till det litterära fyrtioalet och inte kan betraktas som avvikare, men att synen på fyrtioalet som pessimistiskt har fått sig ytterligare en törn. Även i de två

tidigare avsnitten används jämförelser med andra fyrtiotalstryker för att stärka argumenten. Hillarp jämförs med Erik Lindegren och Maria Wine i sin syn på kärlekens frälsande kraft och Hillbäck knyts till Erik Lindegren och Karl Vennberg på grund av den gemensamma tilltron till naturen.

Det är ett problem att översiktsverken ägnar sig åt generaliseringar. Men det är också en nödvändighet. Om vi vill behålla systemet med decenniebeteckningar och andra litteraturhistoriska periodindelningar, måste vi på något sätt kategorisera dem och sortera dem, annars blir systemet ohållbart, och dessutom meningslöst. Handböckerna är till för att beskriva vad som främst kännetecknar en periods särart, vad som skiljer den från tidigare perioder och vad som blev dess bestående insats. Med ny forskning justeras bilden, men den kan omöjligt rymma allt det som perioden i sig själv rymde. Att de kvinnliga lyrikerna så totalt har saknats i berättelsen om fyrtiotalet beror dock inte på en nödvändig generalisering, utan är ytterligare ett exempel på den ständiga marginalisering som kvinnor drabbas av, inte bara på det litteraturvetenskapliga fältet, utan inom praktiskt taget alla områden och i alla tider. Att justera ett sådant missförhållande är inte bara nödvändigt, utan brådskande: ju tydligare bilden av vårt förflutna är för oss, desto lättare blir det att förstå vår samtid.

Det är dock en annan diskussion. Vad gäller den förmenta pessimismen i fyrtiotalets litteratur, är bilden naturligtvis överdriven. Men det ligger ett korn av sanning i den, och generaliseringen är till för att vi ska förstå vari detta korn består. Den pessimistiska hållningen var inte till för sin egen skull, utan den var ett symptom på

en medvetandekris, en insikt om att det inte finns enkla lösningar på svåra frågor och att gamla livshållningar måste omprövas och rannsakas. En ny tid var i antågande. Modernismen slog igenom. Fyrtiotalisterna ville bryta med traditionen, de behövde bryta med den, eftersom världen inte längre såg likadan ut. Det är viktigt att handböckerna framhäver just detta även om det är problematiskt att det sker på mångfaldens bekostnad. Naturligtvis fanns det hopp, och glädje och tilltro. Det har forskningen redan visat och tids nog kommer handboks författarna att följa efter.

Har Jenny Björklunds avhandling förändrat bilden av det litterära fyrtiotalet genom att räkna Ella Hillbäck, Rut Hillarp och Ann Margret Dahlquist-Ljungberg dit? Hillarp verkar vara den som tydligast av de tre kan beskrivas som fyrtiotalist, med sitt färgstarka, närmast surrealistiska bildspråk. Dahlquist-Ljungberg kan kanske också räknas dit, särskilt med tanke på hur influerad hon är av Eliot och Joyce, och hur väl hon förvaltar dessa influenser. Hillbäck är kanske den mest aparta av de tre, om hon överhuvudtaget kan placeras i något decennium är väl kanske femtiotalet det som passar henne bäst, tematiskt och estetiskt. Nog var hon påverkad av sin tid, men i högre grad föräbadade hon en annan.

Min syn på fyrtiotalet har kanske inte förändrats väsentligt efter läsningen av *Hoppets lyrik*. Däremot skulle jag vilja påstå att Björklund utan tvekan har givit mig en breddad kunskap om tre betydande poeter, som det inte skrivs särskilt mycket om. Det är hennes viktigaste insats och avhandlingens behållning.

Emma Tornborg

*Brevkonst*  
 RED. PAULINA HELGESON OCH  
 ANNA NORDENSTAM  
 Stockholm  
 Symposion  
 2003

Håller brevskrivningens konst på att försvinna och vad är det då vi kommer att förlora? Denna undran infinner sig under läsningen av boken *Brevkonst*, sammanställd av Paulina Helgeson och Anna Nordenstam och med bidrag av en grupp litteraturvetare. Bokens tolv kapitel sätter in brevskrivning i olika sociala och historiska sammanhang, och visar exempel på hur brev som kommunikationsform under olika skeden utformats och använts för varierande syften.

Kapitlen är baserade på autentiska brevmaterial från både kända och mindre kända personer. Det rör sig ibland om större, ibland om en mindre mängd brev (extremfallet är ett enda brev). Ofta är endast den ena partens brev bevarade eller tillgängliga, medan i andra fall samma persons brev till flera mottagare har kunnat studeras, vilket gett intressanta inblickar i relationen mellan parterna. Exempelvis visar Ying Toijer-Nilsson hur Selma Lagerlöf systematiskt växlade mellan olika roller och tilltal i sina brev, beroende på om mottagaren var hennes mor, en annan författare som Heidenstam eller den nära vännen Sophie Elkan.

En bevarad brevväxling är ett viktigt tidsdokument, och kan samtidigt ge en mångfacetterad bild av förhållanden mellan människor. Carina Burmans bidrag om brevväxlingen mellan Johan Mortensen och Anna Berg med början strax efter sekelskiftet 1900 är en spännande berättelse om huvudpersonernas liv under flera decennier,

samt om hur breven kommit i Carina Burmans ägo.

Brevskrivning var länge starkt bunden av retorikens principer, men fick en friare form i flera steg fram till 1700-talet, enligt Stina Hansson. Medan brev under antiken skrevs som påbud för att läsas högt, ofta med avsikt att få mottagaren att verkställa någon handling, fick de under renässansen en mer privat och samtalslik prägel i allt tätare brevväxlingen mellan lärda personer. Dessa brev lästes tyst av mottagaren även om de också kunde kopieras och spridas. I Sverige behöll retoriken sitt grepp över skolundervisningen ända till 1800-talets slut. En intressant diskussion i Hanssons artikel berör det faktum att kvinnor länge sågs som bättre brevskrivare än män, med motiveringen att de inte var förstörda av för mycket formell retorisk skolning.

Att skriva brev kan ha en mångfald funktioner förutom de rent informativa. Brevet kan utgöra en offentlig kungörelse eller ett privat samtal; det kan också vara ett medel för att utveckla en kärleksrelation. Brevskrivningen mellan Julie Björckegren och Carl Sparre i slutet av 1700-talet beskrivs av författaren Tilda Maria Forselius som Julies sätt att konstruera sin sociala identitet under en förvandling från älskarinna till borgmästarfru. Här fanns också ofta en instrumentell funktion, såsom att be om pengar.

Brev kan också utnyttjas för att belägga teorier eller vederlägga myter om litteraturhistoriska skeenden, som i Hans Blomqvists analys av Kafkas brev till sin förläggare. Där visas att Kafka var aktivt engagerad i publiceringen av sina verk och ibland även var tvungen att kompromissa om tid och form för publicering.

Brevväxling kan användas som en

självständig litterär form, där hela romaner skrivs i form av brevväxlingar mellan fiktiva karaktärer. Yvonne Leffler ger i sin artikel tre exempel på sådana berättelser från 1600-talet och framåt. Brevformen ger utrymme för återgivning av skeenden samtidigt som brevskrivaren uttrycker sin subjektiva upplevelse och reaktion på händelser som utspelas. I ett av exemplen består romanen av flera olika personers korrespondens. Här formas berättelsen enligt Leffler i interaktionen mellan brevskrivarna, och ”de olika karaktärernas brev bidrar därmed kontinuerligt till att skapa, relativisera och omvärdera såväl dem själva som det återgivna händelseförloppet” (s. 217).

Brevet som bärare av en berättelse är ett återkommande tema i boken. Man kan enligt Jorunn Hareide se en långvarig brevväxling som en berättelse där deltagarna utvecklar en intrig. Materialet för hennes studie är en 25-årig brevväxling mellan Ellen Key och Magdalene Thoresen. Enligt Elizabeth J. MacArthur (som citeras av Hareide) konstruerar regelbundna brevskrivare roller för sig själva och motparten: ”They become co-authors of a narrative in which they, or rather epistolary constructions of themselves, also play the leading roles”. Med denna modell som utgångspunkt analyseras Ellen Keys och Magdalene Thoresens brevväxling ur ett mor-dotterperspektiv.

Kerstin Dahlbäck ger en bred och intressant översikt över variationsrikedomen i det så kallade litterära vänbrevet som genre, med exempel från många författares brevväxlingar. Här ses det muntliga meningsutbytet som förebild, och man använder sig av retoriska strategier som liknar samtalets. För författare har vänbrevet ofta varit en form av experimenterande

med friare uttrycksformer och variation i tilltalet. Dahlbäck nämner att sådana brev ibland skrivs utan något egentligt tilltal eller hälsningsfraser, ”i synnerhet under perioder då brevväxlingen intensifierats och brev utväxlas varje dag eller flera gånger om dagen” (s. 156). Detta kan tolkas så att ju oftare man utväxlar meddelanden, desto mer samtalslik blir kommunikationen. Detta är intressant att reflektera över mot bakgrund av våra tiders användning av e-post. Det lediga, skrivna samtalet via dator är en form som vi säkert kommer att få läsa mer om i litteraturen.

Anders Larsson ger ett historiskt perspektiv på hur författares och andra kända personers brev sparats och arkiverats genom tiderna. Den snabba utvecklingen mot alltmer e-post i stället för brev på papper reser många frågor i detta avseende. Kommer författares e-postbrev att ha något värde, och hur ska de värdefulla breven återfinnas i bruset av information på nätet? Hur ska brev kunna sparas för eftervärlden då de elektroniska medierna ständigt utvecklas och de flesta brev inte längre finns på papper? Kan författares e-postbrev förfalskas och vilka konsekvenser får det?

De vardagliga bestyren med brevskrivning har i stort sett upphört i vårt samhälle – en tyst revolution som skett under det senaste decenniet. E-post används för alltfler syften och i alla möjliga sammanhang, från personliga meddelanden till officiella dokument. Datormediet ger brevet nya möjligheter och begränsningar. Brevväxling via dator är ofta interaktiv och mindre planerad, vilket för oss närmare samtalet. Med datorn kan man svara direkt och med minimal ansträngning. Det går snabbt att knappa ned texten och brevet kommer fram direkt – men

läsningen kan också bli mer flyktig.

Brevskrivningens konst är inte död, men dess villkor har onekligen förändrats. Brevet har i en viss mening förlorat sin autenticitet och blivit oändligt reproducerbart. Vi kommer att sakna det handskrivna pappersbrevets påtagliga fysiska karaktär och dess många variationsmöjligheter. Exempelvis är det svårt att föreställa sig någon digital motsvarighet till Hjalmar Bergmans lekfullt spiralformade avslutning på ett brev till fästmon (Hanssons artikel, s. 163). I gengäld är det lättare att skriva brev med dator och antalet brev vi utväxlar med varandra kan mångfaldigas.

Kerstin Severinson Eklundh

CHARLOTTA BRYLLA  
*Die schwedische Rezeption  
 zentraler Begriffe der deutschen  
 Frühromantik. Schlüsselwort-  
 analysen zu den Zeitschriften  
 Athenäum und Phosphoros*  
 Acta Universitatis Stockholmiensis.  
 Stockholmer Germanistische  
 Forschungen 62  
 Stockholm  
 Almqvist & Wiksell International  
 2003

Fram till 1960-talet ansågs avhandlingar inom språkvetenskapen ofta relevanta även för litteraturhistoriker. Stiltforskare som Nils Svanberg och Sten Malmström utövade djup och varaktig påverkan också inom litteraturvetenskapen. Den nyare lingvistikens har inte på samma sätt lyckats väcka litteraturforskarnas intresse. Förklaringen är enkel: lingvisten intresserar sig för språket i allmänhet,

litteraturforskaren oftast för särdrag hos enskilda författare.

Men egentligen finns många gemensamma forskningsfält och det är därför glädjande att Charlotta Brylla, som nu disputerat på avhandlingen *Die schwedische Rezeption zentraler Begriffe der deutschen Frühromantik. Schlüsselwortanalysen zu den Zeitschriften Athenäum und Phosphoros* fokuserat ett av dem, nämligen begreppsanalys och begreppshistoria.

Brylla har valt att studera om och hur sex centrala begrepp fungerar som "Schlüsselwörter" (key words, nyckelord) i den tyska respektive den svenska romantikens två ledande tidskrifter, nämligen *Athenäum* (1798–1800) och *Phosphoros* (1810–1813). Begreppen är "Anschauung", "Einbildungskraft", "Phantasie", "Enthusiasmus", "Gemüt" och "Genie" samt deras svenska motsvarigheter.

Bryllas frågeställningar är fundamentala, nämligen hur och i vilken kontext begreppet användes, i vilka ordgrupper det uppträder och vilka konnotationer det har. Vidare diskuteras begreppets innehåll samt slutligen, och intressantast för litteraturforskaren, huruvida man kan konstatera en förskjutning mellan tyskt och svenskt bruk av begreppet.

Brylla ägnar åtskilligt utrymme åt en språkvetenskaplig diskussion av sina egna vetenskapliga termer, i synnerhet "Schlüsselwort". Hon stöder sig här på en tysk forskningstradition (Düsseldorfgruppen, Stötzel, Böke) som i huvudsak utgått från en helt annan typ av texter än den litterära romantikens, nämligen aktuella politiska texter från det sena 1900-talet. Brylla prövar sålunda de tyska lingvisternas kriterier för "Schlüsselwort" på ett nytt material. Kriterierna är: 1. neologism (är vokabeln ny i språket?);

2. ad-hoc-compositum (dyker vokabeln upp som led i tillfälliga sammanställningar?); 3. språkreflexivitet (blir ordet och bruket av det föremål för diskussion inom den analyserade texten själv?); 4. polysemi (kan många betydelser av vokabeln beläggas i textmassan?); samt 5. synonymi (finns det flera vokablar i textmassan som betecknar samma fenomen?) (s. 38, s. 46). Bland de forskare som återopas finns även Stephen Ullman.

Dessutom finns ett viktigt historiskt inslag i avhandlingen: begreppens semantiska historia diskuteras. Vad gäller tyska begrepp kan Brylla bygga på utmärkta termlexika, varav i synnerhet två är mycket användbara, nämligen J. Ritters m.fl. *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (1971-, 12 band A-Z, supplement under arbete) och det av K. Barck m.fl. utgivna *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden* (2000-, 5 band utkomna, A-Synästhesie), men hennes diskussion går på det aktuella området givetvis betydligt djupare in i detaljerna än dessa lexika. Vad gäller svenska begrepp har Brylla, i avsaknad av historisk-estetiska lexika, endast kunnat utnyttja gängse ordböcker, i synnerhet SAOB och dess excerptsamlingar; här kan hennes insats således betraktas som ett rent pionjärbete.

Bryllas undersökning baseras på en konkordans av de båda tidskrifterna som hon framställt. Generöst återges de avsnitt som rör de sex aktuella begreppen på sidorna 216–254.

Bruket av "Anschauung" i *Athenäum* visar att bröderna Schlegel m.fl. velat fördjupa en begreppsdiskussion som aktualiserats genom Kant och Fichte (*Wissenschaftslehre*). Begreppet har, som bekant, rötter hos Platon. Bland de sammanställningar där ordet

ingår märks särskilt "intellektuelle Anschauung" som åsyftar åskådliggörandet av något högre i symbolisk form. "Anschauung" är polysemt och kan vara synonymt med flera begrepp från "Betrachtung" och "Vorstellung" till "Erkenntnis".

Medan verbet "åskåda" används redan 1681 kan substantivet "åskådning" beläggas först 1795 (hos Benjamin Höijer) och dess bruk i *Phosphoros* (105 belägg) är filosofiskt-estetiskt (till exempel sammanställningen "ästhetisk åskådning"), medan bibetydelsen av "Erkenntnis" var mer dominerande hos Höijer. Såväl "Anschauung" som "åskådning" är språkreflexiva – Atterbom diskuterar begreppet till exempel i Ehrensverdupsatsen – och båda är begrepp under utveckling i texterna. "Åskådning" vetter än mer än "Anschauung" mot det estetiska, i synnerhet mot funktionen att förmedla det gudomliga genom konstverket, vilket förklaras med fosforisternas beroende av Schelling.

Begreppet "Einbildungskraft" är centralt i bröderna Schlegels program. Det förknippas med estetisk energi och kreativitet och är språkreflexivt. Det uppträder däremot inte i ad-hoc-composita. Svenskans "inbillningskraft" (36 belägg i *Phosphoros*) introduceras redan 1639 i en översättning av Comenius. Klassicisterna talar hellre om "inbillningsgåva", ett ord som saknas i *Phosphoros*, för att beteckna något snarlikt. Redan hos Höijer betecknar "inbillningskraft" en dynamisk kraft och i *Phosphoros* står "inbillningskraft" gärna för "poetisk kraft"; den gudomliga harmonin nås genom "inbillningskraften". Begreppet "inbillningskraft" tycks mera homogent och mera medvetet använt i *Phosphoros* än "Einbildungskraft" i *Athenäum*.

Begreppet "Phantasie" är delvis synonymt med "Einbildungskraft", men det refererar till något högre i den meningen att det mera markerar poetens skapande originalitet. I begreppet "Phantasie" ingår även det till svenska svåröversättliga "Witz" som betydelsekomponent. Liksom "Einbildungskraft" är "Phantasie" givetvis språkreflexivt.

I *Phosphoros* är "fantasi" (78 belägg) betydligt vanligare än "inbillningskraft"; hierarkin mellan begreppen motsvarar tyskans. Ordet finns belagt 1535. Phosphorosmaterialet visar såväl begreppets produktivitet i sammansättningar som "fantasi-poesi", "fantasi-spel" och "fantasi-grunden" som dess användning i eldens och svävandets metaforik: "fantasiens lägor", "fantasiens vingar". Ordet betecknar givetvis poetisk kraft eller bildningsförmåga.

Det ursprungligen grekiska begreppet "Enthusiasmus" har under medeltiden endast religiös betydelse och blir hos Luther liktydigt med "Schwärmerei". I estetiken återintroduceras det i 1700-talets diskussion av det sublimes och blir programmatiskt i *Athenäum* när man uppvärderar den poetiska processen (jämför Friedrich Schlegels begrepp "neue Mythologie"). Begreppets religiösa konnotationer finns kvar när romantikerna använder det för att beteckna "Inspiration", "Begeisterung", "Poetische Kraft" med mera.

Om begreppet "entusiasm" inlånades i svenskan via tyskan eller franskan går inte att fastställa. Användningen i *Phosphoros* (18 belägg) liknar i huvudsak bruket av "Enthusiasmus" i *Athenäum*. Ordet finns belagt 1761 och används av Höijer, men torde under romantiken ännu ha upplevts som ett främmande ord i svenskan,

mera främmande än "Enthusiasmus" i tyskan. I materialet används det uteslutande i estetiska sammanhang och är i båda språken polysemt; det konkurrerar med "inspiration", "inbillningskraft" och "fantasi".

Det mest speciella av avhandlingens sex begrepp och det enda där vi kan bevisa ett inlån i svenskan från tyskan är "Gemüth". Tidigt hade det betydelser som "Geist", "Seele", "Herz" och "Sinn" och på 1700-talet används det för att beteckna "människans hela inre värld". I motsats till "Verstand" och "Geist" har det ett samband med den inre känslan. Romantikerna tycks sedan försöka göra betydelsen trängre; hos dem får begreppet en biklang av "skapande förmåga".

Ordet "gemyt" har inlånats i svenskan vid flera tillfällen från 1500-talet och framåt, men varje gång i en ny betydelse. I *Phosphoros* förekommer ordet "gemyt" ("gemöt") blott två gånger. Betydelsen i detta sammanhang, nämligen "sinnelag", "karakter", visar att fosforisterna sökt införa det tyska begreppet i svensk estetisk diskussion, ett försök som dock misslyckades.

Ordet "Genie" (latin "genius", "ingenium"), åsyftande det konstnärliga skapandets högsta princip, förekommer i *Athenäum* inte så ofta som man med utgångspunkt i andra Schlegeltexter skulle ha skäl att tro. Men beläggen är många (61) och tydliga nog för Bryllas diskussion av ordets avgränsning mot å ena sidan "Geist", å andra sidan "Talent". Hon pekar även på skillnaden mellan "Genie haben" und "Genie sein", det vill säga ordet kan användas om såväl egenskap som person.

I *Phosphoros* konkurrerar orden "geni" och "snille" (tillsammans 172 belägg). Brylla vill på sidan 198 och



framåt med stöd bland annat i citatet "Konstens princip är Snillet (geni, genius) eller aktiv fantasi" (*Phosphoros* 1811, s. 576) se "geni" och "snille" som synonyma. Mycket må ligga i denna synpunkt, men en begrundan av Bryllas konkordans kan också ge stöd för att ordet "geni" har starkare utomvärldslig konnotation än "snille" (till exempel "hvarföre Geniets ursprung och konstitution ligger utom ägarns medvetande", s. 239). Uppenbart är att "snille" är mera frekvent. Neologier med tyska förebilder i *Phosphoros* är avledningarna "genialisk" och "genialitet". Förbindelsen mellan "geni" och konstnärlig handling tycks komma ännu starkare till uttryck i *Phosphoros* än i *Athenäum*. "Geni" blir det konstnärliga skapandets högsta princip.

På sidan 47 återger Brylla en längre förteckning på undersökta begrepp och litteraturforskaren kan bara beklaga att vissa av dem valdes bort. Någon annan grund än att Brylla ville belysa ideala exempel ges inte. Bland de bortvalda begreppen finns "Allegorie", "Humor", "Ironie", "Symbol" och "Transzendenz" och det är min förhoppning att Brylla så småningom också delger oss sin analys av dessa estetiska grundbegrepp, även om de inte på samma sätt fungerar som nyckelord enligt den lingvistiska modell hon valt.

Charlotta Bryllas doktorsavhandling är metodiskt ytterst medvetet skriven. De invändningar som kan riktas mot hennes från tysk lingvistik hämtade problemformulering och terminologi har hon i de flesta fall redan formulerat själv. På ett område som den litterära romantikens är helt nya rön knappast längre möjliga. Bryllas av noggrannhet och forskarenergi präglade undersökning är emellertid gjord utifrån ett lingvistiskt perspek-

tiv och betydligt mer minutiös än motsvarande begreppsutredningar hos våra klassiska litteraturforskare. Som god lingvist noterar Brylla *varje* exempel, inte bara de för resonemanget viktigaste. Det innebär att våra kunskaper om de sex aktuella begreppen, vilka alla uppvisar semantiska samband med varandra och bildar ett slags "kluster", betydligt fördjupas och nyanseras.

Uppenbart är att flera av de sex begreppen i viss utsträckning renodlas och får sin estetiska karaktär stärkt i *Phosphoros* i förhållande till *Athenäum*. Vid fokuseringen av språkbruket i *Phosphoros* framkommer en passant även andra litteraturhistoriska fenomen. Ett viktigt sådant är att Höijers centrala roll för romantikerna här visas vara *språklig*, icke endast idémässig. Framför allt betonar avhandlingen vikten av språkreflexivitetens, det vill säga det ständiga diskuterandet av begreppen i de estetiska traktaterna själva, centrala betydelse vid skapandet av en ny estetik, det må sedan gälla bröderna Schlegels Frühromantik eller Atterboms och Palmblads "fosforism".

Charlotta Bryllas framställning är stilistiskt tät och exakt, icke alls präglad av primärtexternas bildspråk, men författarinnan röjer trots detta såväl snille som entusiasm när hon visar begreppsutredningens vikt och värde.

Roland Lysell

JACQUES DERRIDA  
*Voyous. Deux essais sur la raison*  
 Paris  
 Galilée  
 2003

”Den starke har alltid rätt.” Så lär oss Jean de la Fontaines (1621–1695) fabel om vargen och fåret där det ondsinta gräbeten beskyller det klena lammet han påträffat vid den gemensamma bäcken för alla sina sorger och vägrar att lyssna på rationella motsägelser. Nej, nu är det slut med förklaringar:

[...] il faut que je me venge.  
 Là-dessus, au fond des forêts  
 Le Loup l'emporte, et puis le mange,  
 Sans autre forme de procès.  
 (Fables, Livre I, Fable X)

Vid början av 1990-talet började den amerikanska administrationen omvärdera sin militära strategi för att anpassa den till den nya situationen efter det kalla kriget. I stället för kärnvapenhotet från Sovjetunionen hade vi nu hotet från olika massförstörelsevapen hos ”skurkstaterna” längre bort i öster. Men förutom de ”irrationella” ledare som svarade för det nya ”skurkaktiga” hotet, blev irrationalismen också en viktig del av den samtida amerikanska militärdoktrinen. I en hemlig rapport från 1995 (”Essentials of Post-Cold War Deterrence”), som bland andra Noam Chomsky hänvisar till i sin bok *Rogue States* (2000), skriver en av Pentagons strategiska subkommittéer så här:

The fact that some elements may appear to be potentially ”out of control” can be beneficial to creating and reinforcing fears and doubts within the minds of an adversary’s decision makers. This essential sense of fear is the work-

ing force of deterrence. That the US may become irrational and vindictive if its vital interests are attacked should be part of the national persona we project to all adversaries.

Det är således inte bara fråga om nya oberäknliga faror i en global värld, utan också om hur den enda kvarstående stormakten försöker att ensidigt besvara hot mot sina egna intressen. Det är denna fördelade irrationalism och dess filosofiska förutsättningar som Derridas bok *Voyous* (”skurkar”) behandlar. Boken är en av de mest öppna politiska han någonsin har skrivit och är en fortsättning på en serie arbeten som klargör idén om den ”kommande demokratin” (démocratie à venir), ett tema som tidigare har dykt upp i *Spectres de Marx* (1993), *Force de loi* (1994) och *Politiques de l’amitié* (1994). I fjol ledde Derridas politiska engagemang också till ett sällsynt offentligt framträdande med Jürgen Habermas (”Europe – plaidoyer pour une politique extérieure commune”, *Libération*, 31 maj 2003). Boken *Voyous* består av två föredrag som Derrida framförde under 2002, och det är den första, ”La raison du plus fort” (en öppen hänvisning till La Fontaines fabel), som jag här tittar närmare på.

Enligt Derrida innehåller demokrati, förstått bokstavigt som ”folkets makt”, idén om hur en ’demos’ kan och/eller får suveränt bestämma vad den rätteligen är. Med andra ord, folket bestämmer sin ’ipseitet’. Den suveräna makt som tillhör demokratin innehåller ett slags cirkelgång då ett folk som anses redan existera beslutar vad dess innersta väsen består av. Men denna cirkelgång behöver också en skurkfigur för att fungera. Suveränitetens beslut vore nämligen

inneslutet i sig själv i brist på en roué (en samvetslös person) som står för hur allt som är suveränt ska demokratiseras. Denne roué finns i området utanför det organiserade samhället och som man alltid har anknutit med förstorad frihet och liberalism, det vill säga missgärning, skuld och en brist på lag. Derrida vill här framhålla att det är denna "skurkaktige" roué som överhuvudtaget möjliggör den frihet som är nödvändig för att kunna bestämma över sig själv. Men innan man kan bestämma något inom denna självdetermination, måste man också anta en mer allmän möjlighet att spela med olika möjligheter, en radikal indetermination och oavgörbarhet som ingår i själva demokratis begrepp.

Det som är demokratiskt i demokratin är detta farliga spelrum, och det leder också till något som Derrida kallar demokratis "auto-immunitet". Som erfarenheter från det algeriska parlamentsvalet 1992 har visat strävar demokratin ofta att förneka sig själv om den är hotad av något "skurkaktigt" parti som synes "odemokratiskt". I Algeriet var detta odemokratiska parti den islamiska rörelsen, i dagens USA de åtskilliga terroristiska hot som har möjliggjort den märkvärdiga inskränkningen av konstitutionella rättigheter och friheter med hjälp av PATRIOT-lagstiftningen. Då demokratin förnekar sig själv, sätts ett undantagstillstånd upp som skjuter åt sidan beviljade och uppnådda rättigheter. Detta auto-immunitetiska självmord uppenbarar också en paradigmatis process. Derrida påminner nämligen om hur flera fascistiska och nazistiska totalitära regimer faktiskt har kommit till makten genom formellt demokratiska förfaranden. Auto-immuniteten innehåller alltid en möjlig förvisning (renvoi) av demokratin, antingen till en annan

plats under förevändning att beskydda den från dess fiender eller ett uppskjutande till en kommande bättre tid.

Vem är egentligen den odemokratiska "skurken" som den samtida debatten talar om? Efter en spännande etymologisk läsning av det franska ordet 'voyou' sluter Derrida sig till att ordet sällan används på franska som ett substantiv i till exempel meningen att "x är en skurk". Egenskapen "skurkaktig" är nästan alltid ett attribut kopplad till en förklenande interpretation av en institution, och som sådan förbereder den till eller legitimerar en sanktion. Men om man förstår detta attribut som nonchalans för godkända demokratiska procedurer och mänskliga rättigheter, måste den enda möjliga slutsatsen vara att de mest perversa och våldsamma av alla "skurkstaterna" är USA och dess bundsförvanter. Derrida påminner emellertid samtidigt om att detta slags "skurkaktiga" maktmissbruk är inbyggt i själva suveräniteten. Det finns bara "skurkstater", antingen potentiella eller aktuella. "Skurken" är själva staten. Spelrummet som "skurken" avslöjar i suveräniteten är detsamma som opererar i Derridas écriture och påminner oss om förhållandet mellan rätten och litteraturen.

Derridas "kommande demokrati" hänvisar till ett oupphörligt projekt som söker "en annan suveränitet", en demokratisk makt som aldrig kan vara färdig. Den kämpar mot all sådan politisk naivitet och retorik som föreställer demokratin som något närvarande eller förekommande. Att demokratin är "kommande" betyder inte bara strukturellt ett löfte, utan också att demokratin inte kan existera som närvarande: dess struktur är alltid aporetisk. Men trots det är den det enda konstitutionella system som i princip

möjliggör rätten att kritisera allt öppet, till och med själva demokratins idé, begrepp, historia och namn.

Fastän *Voyous* i USA tycks vara en av Derridas viktigaste texter på länge, gör bokens språkliga ursprung den till en rätt dryg läsoplevelse. Förutom sina vanliga litterära manér, babblar Derrida alltför allomfattande med sin ivrigt lyssnande publik och citerar träget sina egna tidigare texter. Även om boken lider av sin talspråkliga och slaka stil, innehåller den också mindre pärlor, till exempel en skarpsinnig och kritisk läsning av Jean-Luc Nancys *L'Expérience de la liberté* (1988).

Likväl hävdar Derrida att "skurkstaternas" tid som började vid slutet av det kalla kriget också ändade abrupt den 11 september. När de två WTC-tornen rasade ner, bortföll också allt uppenbart behov att logiskt, semantiskt, retoriskt eller politiskt framställa en annan stat som "skurk". Redan på 1990-talet hade USA nämligen stipulerat att man genom ett slags "inhemsk jurisdiktion" ensidigt ska avgöra landets livsviktiga intressen, som kunde vara tillgång till väsentliga marknader, energiresurser eller strategiska faciliteter. För att berättiga denna suveräna ensidighet eller denna odelbara suveränitet som bryter mot alla normala demokratiska institutioner i FN, för att rättfärdiga denna resonering av den starke, räcker det att man fördömer en given stat som "skurk". "A rogue state is whoever the United States says it is", citerar Derrida en amerikansk professor.

"Sans autre forme de procès", skulle fabelns varg fortsätta.

Panu Minkkinen

MATTIAS FYHR

*De mörka labyrinterna*

*Gotiken i litteratur, film, musik och rollspel*

Lund

Ellerströms

2003

*Terror och horror* – i spänningsfältet mellan dessa två grundläggande begrepp utspelar sig Mattias Fyhirs avhandling om gotik, vars huvudtes kunde sammanfattas med att *horror* motsvarar samtidens skräckbegrepp medan *terror* uttrycker något som överskrider detta, och som Fyhr försöker ringa in just med gotikbegreppet: något dunkelt och förvisso fasansfullt, men samtidigt förfinat, som vetter åt det sublima.

Fyhirs studie kan delas in i två huvuddelar. I den första diskuteras gotikbegreppet främst ur litteraturhistoriskt perspektiv, men också i relation till de andra uttrycksformer som bokens titel anger. Författaren framträder här som en synnerligen trovärdig kännare av sitt ämne. Den historiska översikt han inledningsvis presenterar rymmer gedigna kunskaper om såväl gotiken som samlande term för skilda litterära verk som de litteraturvetenskapliga alster som hittills ägnats genren. Här återfinns också den teoretiska grundval som präglar resten av framställningen; Fyhr säger sig vilja sätta texten i fokus och därmed låta materialet styra analysen.

Den senare delen ägnas följdriktigt närläsningar av fyra svenska samtidsromaner: Inger Edelfeldts *Juliane och jag/Nattens barn*, Mare Kandres *Aliide, Aliide*, Per Hagmans *Volt* och Alexander Ahndorils *Jaromir*. På många sätt utgör denna del också avhandlingens centrala parti. Fyhr rör sig här mellan framställningar

med en uppenbar gotisk dimension och ett berättande som han snarare nytolkar i gotikens ljus. Det är här som han prövar sina vingar, den analytiska grund han lagt framför allt i det fjärde kapitlet, där en definition av gotiken formuleras. Understundom kan analyserna möjligen framstå som något fyrkantiga i sin tillämpning av definitionens olika led, och det faktum att Fyhr avstår från att summera sina insikter gör att läsaren blir berövad den vidare förståelse som en samlad tolkning av närläsningarna kunde ha erbjudit. Men här ges dock prov på stor uppfinningsrikedom och framför allt på djupgående insikt i gotisk tanke- och uttrycksstradition.

En ytterligare styrka i boken är avgjort dess vidgande av det i strikt mening litteraturvetenskapliga forskningsfältet, genom utblickarna från det renodlat litterära området mot bredare kulturanalytiska perspektiv. Gotiken blir här ett nav kring vilket många olika uttrycksmedel får kretsa. Det är onekligen en spännande ansats.

Men denna styrka innebär också en viss svaghet i studien genom att Fyhr så oerhört tydligt framträder som den litteraturvetare han är, som griper sig an andra områden utifrån ett mer amatörmässigt intresse. Både vad gäller film, musik och rollspel är det främst praktikern som talar, som äger ingående kunskap om titlar, upphovsmän eller artister, men med föga teoretisk ambition – eller kapacitet. För att ta filmens – mitt eget – område som exempel kan här bland annat det övergripande påståendet att *Frankenstein*-filmerna skulle vara först i skräckgenren (vilket föga övertygande beläggs genom en Karloffbiografi) ifrågasättas; Louis Feuillades totalserier *Fantômas* eller *Les Vampires* skulle till exempel ha

passat förträffligt i sammanhanget. Men man kan också ställa sig frågande inför den klassificerande uppräknings som utgör avsnittets centrala del, där såväl mer djupgående diskussioner som motiveringar saknas. Och varför en historisk ambition på filmområdet, men inte alls på musikens?

Trots sådana invändningar måste det ändå sägas att Mattias Fyhrs avhandling utgör ett viktigt litteraturvetenskapligt arbete, inte minst genom sin relevans också i en vidare forskningsmässig och populärkulturell kontext. Man kan hoppas på en utveckling av den solida grund han här lagt, såväl i hans egen fortsatta forskning som hos andra, inte minst inom de till litteraturvetenskapen angränsande disciplinerna.

Astrid Söderbergh Widding

YLVA GISLÉN

*Rum för handling. Kollaborativt berättande i digitala medier*  
Blekinge Tekniska Högskola  
2003

Nya kommunikations- och medieformer efterliknar till en början gärna äldre. Under de första decennierna av den tryckta bokens existens är det påfallande att boktryckarna försöker efterlikna handskrivna böcker. Det framgår exempelvis av att Gutenberg använde sig av flera olika bredder av samma bokstav för att kunna anpassa radlängden på samma sätt som handskrivarna gjorde. Ett annat exempel är hur man i tidiga typsnitt efterliknade sammanbindningar (ligaturer) av bokstäver. I många inkunabler finner man vidare inritade de stödlinjer som

hjälppte handskrivarna att skriva rätt. Dessa stöddlinjer har i den tryckta boken ingen annan funktion än att ge ett intryck av handskrift. Det skulle dröja en bit in på 1500-talet innan den tryckta boken hade funnit de former den har än i dag. I vår egen tid märks en liknande tendens i att e-böckerna (hitills) främst försöker efterlikna den tryckta boken och inte har utvecklat sin egenart som medium. Det är inte bara fråga om design: det handlar om tillgänglig teknik, konventioner och traditioner på bokmarknaden, och förstås även om gällande lagstiftning. På liknande sätt är det lätt att ta för givet att berättande i vår tids nya medier ska efterlikna berättande i (nu) traditionella medier, boken och filmen. I Janet H. Murrays redan smått klassiska studie *Hamlet on the Holo-deck* (1997) är detta perspektiv påfallande: de nya medierna fungerar som de gamla, "only better". Det är lätt att inse att det är ett ganska historielöst och naivt synsätt. Som Walter J. Ong noterade i *Orality and Literacy* (1982) är den moderna romanen en funktion av de läsvanor som följde den tidens 'nya' medium, den tryckta boken. Hur kommer digitala berättarmedier att se ut och hur kommer de att förändra framtidens berättarformer? Och hur kommer de att förändra vad vi (i dag) kallar litteratur?

I Ylva Gisléns avhandling *Rum för handling. Kollaborativt berättande i digitala medier* behandlas frågan om berättande i digitala medier från ett antal olika vetenskapliga perspektiv: formgivning, människa-datorinteraktion (MDI), kognitionsvetenskap, litteraturvetenskap, teatervetenskap och sociologi. Det största utrymmet ges frågor om berättande och om design och designprocesser. Avhandlingen är ett exempel på praktikbaserad

forskning där materialet till viss del utgörs av kollaborativa processer och verksamheter som forskaren själv deltar i eller leder. Avhandlingen är framlagd vid Blekinge tekniska högskola, men Gisléns avhandlingsarbete har varit knutet till Berättarstudion vid Interaktiva institutet i Malmö och till Malmö högskola.

Avhandlingens första tre kapitel behandlar de begrepp och teorier som informerat avhandlingsarbetet, liksom de vetenskapliga metoder som använts i de ingående studierna. Gislén understryker i det inledande kapitlet att "avhandlingen handlar om berättande", den handlar "inte om berättelserna i sig själva, utan om hur de skapar rum för människor att existera i och handla utifrån." (S. 1) Det handlar här om berättande som meningsskapande handling, en kognitiv och social process som "knyter oss till verkligheten och varandra" (ibid). Det är ett perspektiv på berättande som initialt kan vara svårt att ta till sig för forskare skolade i litteraturvetenskapens och den strukturalistiska narratologins syn på berättelsen som textuellt objekt. Enligt Gislén är berättelser "konkret förankrade i rum och kroppar" (s. 2), de är förankrade i situationer och historien. Det innebär att berättelser är situationella. Detta kan kontrasteras med den icke-situationella syn på berättelser som man finner i amerikansk nykritik och fransk strukturalistisk litteraturteori där det litterära verket som regel frikopplas från den situation i vilken det realiseras.

Denna syn på berättande som situationell har betydelse för relationen mellan interaktion och narration: ett berättande med koppling till rum och kroppar är i någon mening alltid redan interaktivt, det är inte en extern faktor

som tillförs utifrån. Ett typexempel på en sådan form av interaktivt berättande är för Gislén rollspelet, i första hand de fysiska rollspel där människor spelar upp ett drama inför sig själva, men även de olika former av datorspel som rymmer möjligheter att välja och utveckla sin roll eller persona. Det är en form av berättande som "kräver handling av samtliga deltagare för att överhuvudtaget äga rum." (S. 3) Den är därför ett kollaborativt berättande.

I sin utforskning av kollaborativt berättande intresserar sig Gislén även för berättelsen som kunskapsform, liksom dess funktion att konstituera sociala gemenskaper och definiera maktrelationer i dessa. Detta blir särskilt viktigt i utforskningen av miljöer skapade av digitala system som ska berätta eller stödja berättande. Det finns här en syn på berättande inte bara som kognitivt verktyg, utan även som politisk handling. Detta kommer särskilt fram i projektet *Avatopia*, vars syfte var att stärka ungdomar som samhällsmedborgare och att fungera som en ny arena för demokratisk medverkan. Det första kapitlet följs av två kapitel som i huvudsak behandlar frågor kopplade till praktikbaserad forskning och om villkor för forskning av designprocesser. Jag kommer inte att diskutera dessa här.

I de fjärde och femte kapitlen behandlas tidigare forskning om narrativitetsbegreppet och berättande i digitala medier. I kapitel 4 tar Gislén upp vad hon kallar en "narrativ vändning" i skärningen mellan humaniora och samhällsvetenskap. Benämningen – som uttrycker en analogi med "the linguistic turn" – avser inte i första hand en överföring av litteraturvetenskapliga metoder för att studera berättelser på andra områden, utan en

utforskning av berättelsens och berättandets funktioner inom områden som antropologi, etnologi, historia, juridik, medicin, psykoanalys, statsvetenskap, klinisk terapi. Särskilt fruktbart har varit tillämpningen av begrepp och verktyg från kognitionsvetenskap, där berättelser ses som en process genom vilken människan skapar, förhandlar, ifrågasätter och upprätthåller individuella och gemensamma verkligheter. Den "narrativa vändningen" betecknar alltså primärt ett intresse för berättandets kognitiva och sociala funktioner, den utgör inte en enhetlig teori. Det är därför inte förvånande att de olika forskare och tänkare som får lämna bidrag till Gisléns beskrivning av denna narrativa vändning är en mycket heterogen grupp. Det är kanske inte något problem i sig om det inte vore för att deras skilda syn på berättelsers egenskaper och funktioner inte sällan är oförenliga med varandra.

Det finns därför anledning att notera den stundom påtagliga okänslighet för de sammanhang i vilka begrepp och teorier om berättelser formulerats, medan Gislén i andra sammanhang visar en stark medvetenhet om och förståelse för teoriernas historiska diffraktion. Ett exempel på detta är hennes medvetenhet om att den form av berättelse som brukar kallas 'klassisk' (som privilegierar funktionalitet hos narrativa element; tydlighet och begränsat omfång; genomskinlighet hos systemet och avgränsning i förhållande till externa element) är ett berättelseparadigm som förekommer i vissa epoker och inte i andra. Men denna medvetenhet sammankopplas inte med frågan hur relevanta klassiska narratologiska teorier och begrepp (Aristoteles, Henry James, Booth, Genette) är för berättelser som hör

hemma i andra paradigmen. Liknande oklarheter råder kring relationen mellan berättelseforskare som utgår från strukturalistiska teorier om språkets socio-kognitiva aspekter (Lévi-Strauss, Goldmann, Althusser, Luckman, Berger, Lyotard) och berättelseforskare som utgår från kognitiva schemata hos individen (Bruner, Rubin). Det är naturligtvis möjligt att sammanföra dessa forskare och deras rön, men det bör då även beaktas hur dessa vetenskapliga förhållningssätt förhåller sig till varandra. I Gisléns framställning presenteras en katalog av forskare ordnade i fem löst definierade "riktningar" (ss. 74–75). Frågan är om det är tillräckligt.

Detta hindrar inte att Gislén ställer viktiga frågor och finner intressanta svar, särskilt sådana som angår litteraturvetenskapen. Hur påverkas synen på litterärt berättande av en djupare förståelse av andra former av berättande, både vardagliga och institutionaliserade? Hur ska litteraturvetenskapen som ämne och disciplin förhålla sig till berättande i nya medier, och att gränsen mellan litteratur och icke-litteratur tenderar att bli alltmer diffus? Hur förhåller sig litteraturvetenskapen till berättandets politiska och ideologiska funktioner, i och utanför 'skönlitteraturen'? För Gislén är det särskilt viktigt att utforska relationen mellan berättande och sociala gemenskaper (communities). Berättelser cirkulerar i gemenskaper, de uppstår i gemenskaper, men de skapas även med gemenskaper, och gemenskaper uppstår, upprätthålls och förändras med dem. Berättandet betecknar en process genom vilken individer och grupper "bekräftar, upprepar, förhandlar och förändrar den gemensamma verkligheten – i termer av vad som är och blir möjligt

att säga, tänka och göra." (S. 83) En utforskning av berättandets sociala dynamik får därmed gärna formen av ett slags narrativ diskursanalys. Detta sätt att se på berättelser är viktigt för hur man ser på utformningen av berättande i digitala medier, särskilt om man som Gislén har valt att lägga fokus på berättandets "relation till och dess placering i sociala gemenskaper" (ibid.).

Gislén diskuterar i det femte kapitlet olika teorier om digitala texter och medier, bland annat de tidiga hypertextteorier man finner hos George Landow, David Jay Bolter och Espen Aarseth, teorier som i sin tur bygger på olika former av postmodern teoribildning. Gislén är på flera sätt kritisk mot dessa ofta ganska spekulativa försök att beskriva användning av nya medier. Hon är särskilt kritisk mot Aarseths cybertextbegrepp, som hon menar visar på en oförmåga att samtidigt fokusera på användaren/läsaren och den mekaniska organisationen av texten. Gislén tar även upp den intressanta och ibland inflammerade debatten om relationen mellan spelaktivitet (interaktivitet) och narration. Gisléns egen position är inte förvånande att dessa mycket väl kan kombineras och att de inte utesluter varandra. Med utgångspunkt i hennes ergodiska syn på berättande som en form av samarbete är det närmast en självklarhet att hävda "att det inte finns någon motsättning mellan berättande och ett genuint skapande i nuet, och därmed inte heller en grundläggande motsättning mellan interaktivitet och narrativitet." (S. 102)

I det sjätte kapitlet presenterar Gislén de olika berättarprojekt som hon har varit med om att formge och utveckla, dels vid Berättarstudion i Malmö, dels i samband med olika work-



shops. Det är inte möjligt att redogöra för dem här, men det kan nämnas att medan vissa projekt utvecklats för att användas av enskilda individer (som *Runecast*) är andra främst avsedda för grupper (som *Emotional Puppet Theatre*, *Videosandlådan*, *Psst* (The Programmable Soundscape Toy), *Blue Fish* och *Avatopia*). De flesta av dessa projekt utvecklades endast som prototyper, och några finns endast som idéskisser. Det är fascinerande att läsa om hur dessa projekt uppstår, utvecklas och realiserar, liksom de lärdomar Gislén drar av dem.

Det är i avhandlingens sjunde kapitel som Gislén dels tillämpar de teoretiska och metodiska diskussionen i de första fem kapitlen på de projekt som beskrivs i det sjätte, dels försöker dra slutsatser och riktlinjer för framtida designprojekt. Detta kapitel är tillsammans med det föregående kanske det mest intressanta i avhandlingen. Det är också här som kopplingen mellan berättande och olika slags rum diskuteras och problematiseras. En av de viktigaste slutsatser som Gislén drar av sina studier är att berättande i digitala medier bör ses som resultatet av en överenskommelse mellan aktörer, och att denna överenskommelse kommer att se olika ut beroende på situation och deltagare. Den narrativa formen är inte en konstant utan är "en ständigt pågående aktivitet som utspelar sig i ett växelspel mellan individuella och gemensamma erfarenheter, en aktivitet som cirklar kring frågan om möjlig mänsklig handling, och skäl och omständigheter för dessa handlingar." (S. 200) Det är viktigt, menar Gislén vidare, både för forskaren och designern att uppmärksamma det konkreta och specifika i den kommunikativa situationen. En annan slutsats är betydelsen av att ge utrymme för

deltagarna att agera och interagera, vilket kan inrymma både möjligheter till samarbete och att agera konflikter. Men den viktigaste slutsatsen är kanske ändå att berättelsers "förmåga att skapa rum är betydligt starkare än rummets potential att frambringa berättelser" (s. 229). Man skulle kunna gå ett steg längre och hävda att rummets och olika artefaktens möjligheter att stödja och styra berättande i hög grad är begränsade, medan däremot berättandets och berättelsers möjligheter att skapa rum – enskilda och sociala – är närmast obegränsade.

En i sammanhanget viktig fråga som Gislén kunde ha diskuterat utförligare är vad det betyder att agera i en roll i en berättelse, liksom att berätta och att förhålla sig till berättelser i digitala medier. Det finns visserligen redan en omfattande forskning på detta område, exempelvis Sherry Turkles *Life on the Screen* (1995), men denna forskning är långtifrån konklusiv. Det är också påtagligt att mycket av den tidigare forskningen utgår från begränsade teoretiska perspektiv – ofta beteendevetenskapliga och psykologiska – som föreskriver vad det innebär att spela en roll på ett ganska fyrkantigt sätt. Det hade varit intressant om Gislén hade kunnat diskutera ytterligare den mångtydighet som ryms – och kan rymmas – i att spela en roll.

Om man ska peka ut svagheter i Gisléns avhandling är det främst ett visst glapp mellan frågeställning och resultat. I sin utforskning av kollaborativt berättande har det rumsliga en framträdande roll som förutsättning för berättandet, men i sina slutsatser hävdar Gislén att det snarast är berättelsen – eller berättandet – som skapar rum, inte tvärtom. Det är en iakttagelse som jag inte har anledning att betvivla, men det kunde ha varit lämp-

ligt att tydligare annonsera den redan i avhandlingens titel och inledning. En annan otydlighet i avhandlingen är hur Gislén betraktar relationen mellan narration och fiktion: om narration i viss mening alltid är fiktion (eller fiktionsskapande) och om det finns fiktion som inte är narrativ. Det kan här också nämnas att det i avhandlingen finns många onödiga språkfel (särskilt i den engelska sammanfattningen) som hade kunnat avlägsnas genom bättre korrekturläsning.

De projekt som Gislén beskriver och utforskar i sin avhandling utgör möjliga narrativa situationer och rum. Det går naturligtvis inte att utsäga om framtida berättandeformer kommer att följa dessa eller andra linjer, men det ger ändå en tydlig indikation på att dagens berättandeformer förändras och utvecklas. Det bör också komma ihåg, som Gislén påpekar, att den narrativa överenskommelsen är en överenskommelse mellan alla deltagare i den narrativa situationen. Det handlar alltså inte bara om berättare och lyssnare, speldesigner och spelare, systemutvecklare och användare, det handlar också om tekniska och sociala förutsättningar, relationen mellan det enskilda och det gemensamma och inte minst berättarparadigm.

*Leif Dahlberg*

*"Gulliver" progetto di una rivista internazionale*

RED. ANNA PANICALI

*Riga*, nummer 21 2003

Ett internationellt projekt med arbetsnamnet Gulliver samlade i början av sextioalet en intressant skara

europiska författare i ett försök att skapa en litterär tidskrift över nationsgränserna. Den italienska tidskriften *Riga* har skildrat förloppet i ett rikt temanummer: "*Gulliver*" *progetto di una rivista internazionale* ("Gulliver" projekt för en internationell tidskrift), nummer 21, 2003.

I den italienska gruppen fanns bland andra författarna Elio Vittorini, Italo Calvino och med Pier Paolo Pasolini och Alberto Moravia som visade intresse för att medverka. De tyskspråkiga författarna Hans Magnus Enzensberger, Ingeborg Bachman, Uwe Johnson, Martin Walser och Günter Grass deltog i varierande grad och i Frankrike var framförallt Maurice Blanchot den drivande parten med stöd av till exempel Roland Barthes och Jean-Paul Sartre. Även författare av andra nationaliteter var mer eller mindre perifert involverade, den polske filosofen och författaren Leszek Kolakowski, Iris Murdoch med flera.

Att detta projekt, som avsatte mycket få konkreta resultat, mer om dessa nedan, behandlas i just en italiensk tidskrift är kanske ingen tillfällighet. Litterära tidskrifter har haft en framträdande roll i historieskrivningen kring nittonhundratalets italienska litteratur. Några av de mest kända är *Strapaese*, *Stracittà*, *Solaria*, *Officina*, *Il Politecnico*, *Nuovi Argomenti* och *Paragone*. Territoriet är noga kartlagt, bland annat i Einaudis avbrutna serie *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste* (*Den italienska nittonhundratalskulturen genom tidskrifterna*). Givetvis kan man diskutera huruvida tidskrifterna verkligen haft ett så stort inflytande som de ibland har blivit tilldelade i litteraturhistorien. Tidskrifterna har fungerat som språkrör och enande fora för olika grupper

och riktningar. Några av titlarna existerar fortfarande och nya tidskrifter utkommer ständigt. Redaktörskap och drift traderas ofta i en lärar-elevkedja. Tidskriften har ofta setts som ett medel för att propagera ett visst litterärt ideal och i förlängningen en viss kulturpolitik.

En relativt ny tidskrift i detta perspektiv, grundad 1990, är *Riga*. 'Riga' betyder både rad, led och linjal. Den ges ut av det lilla kvalitetsprofilerade Milanoförlaget Marcos y Marcos. *Riga* liknar snarare en serie monografier över författare, konstnärer och litterära fenomen än en tidskrift. *Riga* är i formatet större omfångsrika pocketböcker på 300–400 sidor och kommer ut ungefär två gånger per år till priset av 15–20 euro. *Rigas* form är att blanda både skönlitterära texter med kritik, essäistik och intervjuer. I numret om *Gulliver* upptar korrespondensen mellan författarna i tidskriftsprojektet den största textmassan.

*Riga* har avhandlat bland andra de italienska författarna, Italo Calvino (nr 9), Primo Levi (nr 13) och Alberto Arbasino (nr 18). Utländska författare som behandlats är bland andra George Perec (nr 4), Witold Gombrowicz (nr 7) och Vladimir Nabokov (nr 16). Andra nummer har handlat om till exempel John Cage (nr 15) Constantin Brancusi (nr 19), Francis Picabia (nr 22). Man har även gjort andra temanummer om tidskrifter, Ali Babà (nr 14), litterära riktningar och svärdefinierade nummer med teman som "Nodi"; knutar, knytpunkter (nr 10).

Det vore enkelt att avfärda tidskriftsprojektet *Gulliver* som ännu en litterär 'velleità'; en vag ansats utan bas i reella förhållanden och möjligheter. *Rigas* temanummer om *Gulliver* redovisar kronologiskt projektets

faser. Från födelsen i manifestartade programförklaringar, genom korrespondens inom länderna och länderna emellan, till splittringen och det sakta avklingandet. Det bör nämnas att det inte var ekonomiska problem som i första hand sänkte projektet, det fanns åtminstone under den första tiden intresserade förlag (Einaudi, Gallimard, Juillard, Fischer, Suhrkamp) i de olika länderna. Det redaktionella arbetet med koordination och översättningar av hela tidskriften till de tre språken skulle förstås ha blivit mycket omfattande.

Det finns olika möjliga läsarter av förloppet som redovisas i de kritiska texterna kring *Gulliver*, framför allt av *Riga*-numrets redaktör Anna Panicali. Ett antal nutida kommentarer ges i avsnittet "Gulliver, quarantanni dopo" (Gulliver, fyrtio år senare) som avslutar numret. Perioden, slutet av femtiotalet och början av sextiotalet var väsensskild i de tre länderna. I Italien konfronterades de intellektuella med kristdemokratins maktmonopol och tiden kännetecknades av ett polariserat kulturklimat. Tyskland hade börjat att repa sig efter kriget, men klimatet påverkades starkt av situationen i Berlin och det kalla kriget. I Frankrike gjorde man upprop mot kriget i Algeriet och debatterade de intellektuellas roll. Detta är numera lätt att ironisera över, det var inte lika enkelt då. Pasolini uttrycker i ett debattinlägg som ingår i *Rigas* *Gulliver*-nummer den ambiguitet många kände inför dels den italienska situation, dels inför Charles de Gaulle och den franska situationen. Han beklagar att man i Italien inte ens skulle få ihop en tredjedel av de 121 intellektuella som i Frankrike skrivit under uppropet som kritiserade agerandet i Algeriet.

Arbetet med *Gulliver* hade 1961–

1962 kommit så långt att de olika grupperna började producera förberedande material och avsiktsförklaringar. Blanchots programförklaring inför tidskriftprojektet är en idealistisk katalog över hur en internationell litterär/politisk tidskrift borde gestalta sig. Några stickord: Tidskriften är kollektiv; Tidskriften är inte en tidskrift, den ska inte vara ett panorama över samtida kultur, litteratur eller politik utan behandla ett "allt". Hans Magnus Enzensberger dokument "Möjligheten och nödvändigheten av en ny tidskrift" är mindre programmatiskt och något nyktrare men drivs av en liknande grad av idealism, i sin tur baserad på den tyska situationen.

Redan reaktionerna på de respektive programförklaringarna gör klart projektets komplexitet. Diskussionerna går från namnfrågan (mycket viktig som alla som försökt starta en tidskrift vet) till konflikter om litterär och politisk inriktning. Att följa korrespondensen är att dels få vissa fördomar om respektive nationalkaraktär och kulturella idiosynkrasier bekräftade, dels kan man inte annat än beundra flera av de inblandades nästintill heroiska bedrifter för att hålla projektet vid liv. Många ansåg nog *Gulliver* som dödsdömd redan i konceptionsfasen. Efter den inledande entusiasmen ger flera av de inblandade uttryck för svårigheterna i projektet under åren 1963-64.

Det är svårt att avgöra om det är individuella orsaker som styr eller om det är de kulturella och nationella skillnaderna som gör att projektet ebbar ut. I hög grad kan man läsa debatten som ett uttryck för skillnaden mellan kulturens och de intellektuellas samhällsroll och ställning i de respektive länderna. Några parter visar också en viss otålighet med arbetssätt

och brist på momentum. Man lyckades aldrig komma överens.

Kanske förstod man också att ett magasin på den internationella arenan, i en större värld och med en exploderande utveckling av masskulturen, aldrig skulle kunna få samma inflytande som de nationella tidskrifterna haft i inhemska sammanhang. Graden av politisering var också en ständigt debatterad fråga, de olika grupperna levde under olika omständigheter och hade skilda uttrycksbehov.

Men arbetet med *Gulliver* fick ett slags utlopp. Tidskriften *Menabò* (på förlaget Einaudi), som Calvino och Vittorini var redaktörer för, gav ut ett nummer (nr 7, våren 1964) som dels publicerade texter ämnade åt *Gulliver*, dels gestaltade den struktur man länge hade diskuterat. Gruppmedlemmars texter publicerades: Bachmann, Barthes, Blanchot, Calvino, Johnson, Walser, med flera. Men även texter av utomstående författare som Marguerite Duras, Jean Genet och Jean Starobinski. En del av dessa texter är publicerade i Riganumret.

*Riga* om *Gulliver* är spännande litteraturhistoria. Det intressanta är inte bara de medverkandes dignitet utan kanske framförallt interaktionen mellan de inblandade. Gullivers "program" kan tyckas föråldrat, men korrespondensen författarna emellan är fascinerande. Blandningen av länder och kulturtraditioner gör projektet extra fängslande. Dessa motsättningar och spänningar tar *Rigas* redaktörer väl hand om i detta välfyllda tidskriftsnummer.

*Fredrik Thomasson*

MICHAEL KEEVAK  
*The Pretended Asian.*  
*George Psalmanazar's Eighteenth-*  
*Century Formosan Hoax*  
 Detroit  
 Wayne University Press  
 2004

Sommaren 1703 dök en man som kallade sig George Psalmanazar upp i London. Han påstod att han var en tvättakta inföding från Formosa (nuvarande Taiwan), och att han nyligen konverterat till den anglikanska kyrkan. Stor sensation! "Alla" talade om honom, "alla" ville möta honom. Han tycktes kunna fylla en mängd olika behov. För det stora flertalet var han en exotisk och spännande person, som talade ett språk ingen kunde begripa, som åt rått kött, och som kunde berätta de mest hårresande historier om kannibalism och människooffer. För de vetenskapligt intresserade var han en ovärderlig källa till första-handskunskap om den mystiska orienten i allmänhet och Formosa i synnerhet. För de religiöst intresserade tedde han sig synnerligen användbar i propagandasyften – en orientalsom omvänt sig till anglikanismen, och som var i stånd att försvara dess lära på flytande latin, tänka sig! Men George Psalmanazar var en bedragare! Han var vit, möjligen till och med blond. Han hade, såvitt någon vet, aldrig färdats längre österut än till Tyskland, och var sannolikt av franskt ursprung. Hans verkliga identitet är och förblir en gåta.

Sent i livet tycks Psalmanazar, då verksam som anonym brödskrivare i London, ha drabbats av något slags samvetsqual, som förmådde honom att 1764 publicera *Memoirs of\*\*\*\*. Commonly Known by the Name of George Psalmanazar; a Reputed Native of*

*Formosa*, där han slutgiltigt avslöjade sin egen bluff. Men förvånansvärt länge gick det förvånansvärt bra. År 1704 publicerade Psalmanazar en bok om sitt "hemland", *A Historical and Geographical Description of Formosa*, där den vetgirige kunde få läsa åtskilligt om de exotiska formosabornas språk och sedvänjor, samt titta på fantasieggande bilder av kläder, tempel, boningshus, palats, begravningsståg, fartyg, mynt etc., allt frukter av den skicklige lurendrejarens flödande fantasi. Denna bok gick ut i två upplagor på engelska redan under det första året, och blev snart översatt till franska, nederländska och tyska. Psalmanazars hemmagjorda "formosiska" kom att flitigt diskuteras och brukas i exempelsamlingar av välrenommerade företrädare för den då tämligen nya vetenskapsgrenen komparativ lingvistik.

Hur kunde då något sådant vara möjligt? Hur kan det komma sig att en europé, som aldrig besökt någon annan världsdel och som inte behärskade något utomeuropeiskt språk, så länge kunde förmå så många, även i tidens lärda kretsar, att ta honom för en äkta orientals? Det är framförallt dessa frågor som Michael Keevak, professor vid institutionen för främmande språk, National Taiwan University, försöker besvara i sin nya bok. Åt Psalmanazars fascinerande levnadsöde, redan beskrivet i flera tidigare studier, ägnar Keevak förhållandevis litet utrymme, mestadels i sitt introduktionskapitel. Huvuddelen av hans studie ägnas åt att söka svar på frågorna varför det tidiga 1700-talets Europa så lätt accepterade Psalmanazars helt fiktiva redogörelser för Formosas historia, kultur och geografi; hur en person som inte såg det minsta "orientalisk" ut (samtida porträtt av Psalmanazar finns

bevarade) kunde utge sig för att vara från Formosa, och bli trodd; samt hur stor roll Psalmanazars fritt uppfunna "formosiska" språk spelade för hans framgång. Dessa frågor behandlas, i tur och ordning, i tre av bokens fyra huvudkapitel.

I kapitel 1, med rubriken "The True and the False Formosa", diskuteras det ofta framkastade antagandet att Psalmanazar valde just Formosa som sitt "hemland", därför att denna lilla asiatiska ö vid 1700-talets början utgjorde en vit fläck på den fysiska och kulturella kartan utifrån ett europeiskt perspektiv. Keevak lyckas dock visa att det redan före Psalmanazars uppdykande faktiskt fanns en hel del skrivet om Formosa på västerländska språk, däribland rentav några ögonvittnesskildringar. Hans förklaring till att bluffen ändå kunde lyckas är att det på sätt och vis var omöjligt för någon europé i det tidiga 1700-talet att egentligen veta något om en så främmande kultur som Formosas. Även ögonvittnesskildringarna var oundvikligen präglade av eurocentrism, kolonialism och religiös intolerans, dessutom blev de snart inarbetade i en gröt av fakta och påhitt, som hopsamlades, bearbetades, sammanfogades och återberättades i kartböcker, kompendier och reseskildringar av alla tänkbara slag.

I kapitel 2, med rubriken "White Formosan Work", diskuterar Keevak frågan hur en person med ett så påtagligt "europeiskt" utseende som Psalmanazars för ens ett ögonblick kunde lura i någon att han var asiat. Författaren hävdar rentav att ingen, såvitt vi i dag vet, någonsin ifrågasatte Psalmanazars "äkthet" enbart på basis av hans utseende. Hans förklaring är att det "moderna" rasbegreppet helt enkelt inte existerade i början av

1700-talet, att den europeiska synen på skillnader mellan folkslag var fokuserad på språk och sedvänjor snarare än på hudfärg eller några andra rent biologiska kännetecken. För övrigt var den tillgängliga informationen om hur människorna på Formosa egentligen såg ut både inexakt och motsägelsefull, sannolikt beroende på att sådan information var av ringa intresse för kommersiella eller kolonialistiska syften. Så länge Psalmanazars språk och beteende överensstämde någorlunda med europeiska föreställningar om det orientaliska, kunde han alltså känna sig förhållandevis trygg.

I kapitel 3, med rubriken "Psalmanazar's Language", diskuterar Keevak ingående det "formosiska" språk, föremålet för hans studie uppfann. Detta kapitel är bokens längsta, eftersom det behandlar vad författaren anser vara den viktigaste aspekten av Psalmanazars förklädnad. "For", som han säger, "Psalmanazar's story, as he tells it in his *Memoirs*, is to a remarkable extent a story of language: of a boy who excelled in classical learning and in Latin in particular; of a teenager who begged his way across several countries, first as Irish and then as Japanese, with the aid of his considerable Latin skills; of a young man who went about supplementing his Japanese cum Formosan fantasies with the creation of a fake alphabet and, later, a language to go with it; of a man whose *Description of Formosa* featured a variety of 'Formosan' names, vocabulary samples, and even complete translations of Christian religious texts; and of an aging, scholarly hack writer who spent the last decades of his life studying Hebrew and even learning to speak it fluently. The *Memoirs*, in short, presents us with a long series of fluid and flexible

identities, all of them constituted (or at least supported) by the acquisition of another tongue, living or dead, real or imaginary" (s. 61). Keevak hävdar att för Psalmanazar, liksom uppenbarligen för de flesta av hans samtida i Europa, vilade en människas kulturella identitet huvudsakligen på hennes språk, snarare än på hennes utseende och yttre åthävor. Och Psalmanazar lyckades skapa ett språk som var så konsekvent och regelbundet, så lätt att lära och att jämföra med andra språk, så främmande och ändå så välbekant, att det kunde leva vidare, frikopplat från sin upphovsman, också efter det att hans bedrägeri avslöjats.

Kapitlen 1-3 hos Keevak är exempel på synnerligen noggrann grundforskning, där framställningen tar stöd i mängder av övertygande och belysande exempel ur alla tillgängliga källor i det behandlade ämnet. Av mer spekulativ karaktär är hans kapitel 4, "The Jew Psalmanazar", där författaren vill göra gällande att det växlingsrika i Psalmanazars liv till stora delar endast är en synvilla, och att det i stället är "regularity" (endast till en del möjligt att översätta med svenskans "regelbundenhet") som präglar såväl hans levnadsbana och hans språkstudier som den stora bluff, som givit honom en plats i Europas kulturhistoria. Keevaks resonemang i detta kapitel är ofta både sinnrika och bestickande, men vilar självklart på mer osäker grund än vad som sägs i de tidigare kapitlen.

Boken är dessutom försedd med ett efterord, "Anima Fuerte", som i korthet skildrar vad som kanske, och kanske inte, var en bluff liknande Psalmanazars; texten handlar huvudsakligen om ett möte, år 1579, mellan Sir Francis Drake och en mystisk

person, som uppgav sig vara kines och heta Pausaos (!). Detta efterord kan knappast betraktas som nödvändigt och kunde, vill jag mena, lika gärna (eller kanske hellre) ha utelämnats.

Varför ska man då läsa Michael Keevaks bok? Dels, och framförallt, därför att den, via en väldokumenterad fallstudie, ger en tydlig bild av europeisk "orientalism" av tidigt 1700-talssnitt, vilket innebär att den kan uppfattas som ett värdefullt bidrag till den gren av den postkoloniala forskningen, som sysslar just med ett svunnet Europas syn på och (bristfälliga) kunskaper om "främmande" kulturer; dels därför att den, från första till sista sidan, är spännande och underhållande som få texter med vetenskapliga ambitioner. Är inte detta skäl nog?

*Stephan Larsen*

LENA LIEPE

*Den medeltida kroppen.*

*Kroppens och könets ikonografi i nordisk medeltid*

Lund

Nordic Academic Press

2003

*Kropp og oppstandelse*

RED. TROELS ENGBERG-PEDERSEN

OG INGILD SÆLID GILHUS

Oslo

Pax Forlag

2001

Nuförtiden uppfattar vi inte det märkliga i bilden av Maria med barnet, det som varje senmedeltida betraktare direkt såg: att den framställer en mor klädd i en gift kvinnas dräkt. Jung-

frufödelsens paradox koncist uttryckt genom medeltida sociala koder.

Det är Lena Liepe, konstvetare från Lund och verksam vid Tromsø Universitet, som i *Den medeltida kroppen* gör denna och många fler iakttagelser kring den medeltida konstruktionen av kropp och kön i nordisk kyrklig bildkonst. Liepes utgångspunkt är att kroppen är ett grundtema i den västerländska bildkonsten och ett centralt betydelsebärande element i de bildscener hon valt att analysera. Bildmaterialet består av kalkmålningar, träskulpturer, frontalen och handskrifter med målade bilder på pergament från 1100–1500-talen, genomgående förnämligt återgivet i bokens många foton.

”Form är inte bara en fråga om estetik”, inskräper Liepe: ”formens språk äger också en avsevärd potential i kommunikationen av ett avläsbart innehåll”. Noggrannheten i bildanalyserna och den semiotiskt präglade metoden gör arbetet lätt att följa även för den som inte är konstvetare till facket, och välbekanta namn som Foucault, Bachtin och Butler dyker ofta upp som teoretiska avstamp för framställningen.

Inte bara dräkternas utformning analyseras och avkrävs sina betydelser utan också kroppsställningarna och beröringarna, gestiken och mimiken i bilderna. Liepe behandlar också avbildningar av den transformerade kroppen, den obscena kroppen och den höviska kroppen. I tre stora bildteman, syndafallet, martyrskapet och yttersta domen, studeras hur avbildningen av kroppen förändras i kalkmålningar från fyra århundraden. Det gäller exempelvis om och i så fall hur kvinnans bröst avbildas. Att det finns många olika sätt att återge dess form på och även många olika

betydelser att söka hos dessa avbildningar av det nakna bröstet, allt från förbön till lastbarhet, det visar Liepe i detalj och med stor lyhörddhet för det sammanhang där detaljerna återfinns.

Därför kan det kännas snopet när slutordet blir alltför allmänt hållet och låter meddela att kroppen är ett mångtydigt tecken i medeltidens bildvärld. Bokens största tillgång, Liepes rika analysarbete, är förmodligen omöjligt att sammanfatta på några rader. Desto mer bör det kunna inspirera litteraturvetare till att gå i närkamp med det medeltida textmaterial som då och då skymtar förbi i bildanalyserna.

Ytterligare en nordisk studie där kroppen står i fokus men ses ur religionshistoriska, teologiska och litterära synvinklar är *Kropp og oppstandelse*, publicerad 2001 som ett led i forskningsprojektet ”Det kristne menneske: konstruksjon av en ny identitet i antikken”. Troels Engberg-Pedersen, teolog vid Köpenhamns Universitet, och Ingvild Sælid Gilhus, professor i religionsvetenskap vid Universitetet i Bergen, presenterar här sina egna och ytterligare åtta nordiska kollegors korta och innehållstäta studier av just synen på kroppen, uppståndelsen och kroppens uppståndelse under de första kristna århundradena. Textmaterialet, återgivet i norska översättningar från grekiska, latin och koptiska, hämtas från de hellenistiska och tidigkristna kulturerna på antik respektive judisk grund.

Här läses bland mycket annat antika dramer, Platons dialoger, Seneca och gnostiska texter sida vid sida med tal och brev av Paulus, Lukas evangelium och ett minnestal av Gregorios av Nazianz, en av de retoriskt skolade kappadociska fäderna. Samuel Rubenson studerar synen på kroppens upp-



ståndelse i martyrakter och helgonbiografier medan Tomas Hägg valt en satir av Lukianos där en helig man framställs som bedragare. Det är givet att de här texterna ställer varandra i ny och ömsesidig belysning.

Jag fastnar särskilt för Dag Øistein Endsjøes artikel "Oppstandelse og evig liv i det gamle Hellas", där han frågar varför de atenska filosoferna gjorde sig lustiga över Paulus då han i sitt tal på Areopagen talade om de dödas uppståndelse, som det berättas i Apostlagärningarna. För nog var de redan välbekanta med föreställningar om uppståndelse och evigt liv genom den grekiska mytologin? Endsjø tolkar deras skratt som att det gällde tanken på att döda och sedan länge förmultnade kroppar skulle kunna uppstå – ingen, inte ens Gud kunde ju sätta sig över naturens lagar, var atenarnas synpunkt.

Både *Den medeltida kroppen* och *Kropp og oppstandelse* har en viktig referens gemensam: Caroline Bynums grundläggande *The Resurrection of the Body in Western Christianity 200–1336* från 1995. Uppståndelsetron gäller frågan om makt, framhåller Bynum och flera av artikelförfattarna med henne. Frågan om kroppens uppståndelse är i grunden ideologisk. Kroppen kan då vara ett hinder, men framför allt blir den redskapet och spelplatsen för martyrium och askes, för död och uppståndelse.

Helena Bodin

*The Literature of Ancient Egypt. An Anthology of Stories, Instructions, Stelae, Autobiographies, and Poetry*, 3<sup>rd</sup> edition  
RED. WILLIAM KELLY SIMPSON  
New Haven  
Yale University Press  
2003

År 1889 introducerade Gaston Masperos *Les Contes populaires de l'Égypte ancienne* fornegyptiska berättelser i fransk översättning för allmänheten. Maspero behandlade texterna utifrån ett folkloristiskt perspektiv. Tjugofem år senare definierade Adolph Erman samma texter som litteratur i antologin *Die Literatur der Ägypter. Gedichte, Erzählungen u. Lehrbücher aus der 3. und 2. Jahrtausend v. Chr.* Engelska översättningar av Masperos och Ermans verk är fortfarande populära och nya utgåvor väntas 2004.

När *The Literature of Ancient Egypt* utkom som en första engelsk antologi 1971 fyllde en pinsam lucka. En utökad andra upplaga kom redan 1973. Samtidigt med den andra upplagan kom första bandet i en annan, mer omfattande antologi redigerad av Miriam Lichtheim. På svenska finns *Fornegyptisk litteratur: dikt och verklighet i faraonernas Egypten*, redigerad och översatt av Bengt Julius Peterson (1965). Tre decennier har gått sedan dess och under tiden har nya texter hittats och gamla omarbetats vetenskapligt. Textanalysen har utvecklats och numera finns en forskningsinriktning som ägnar sig åt fornegyptisk litteratur (se exempelvis *Ancient Egyptian Literature: History and Forms*, redigerad av Antonio Loprieno, 1996). Den tredje upplagan av *The Literature of Ancient Egypt* bär spår av denna utveckling i en omarbetning av vissa översättningar och

i ökning av antal avsnitt.

Egyptologiska verk som vill nå en större publik har alla samma problem. De ska appellera till den breda allmänhet som saknar bakgrundskunskaper och samtidigt tillfredställa kravet på vetenskaplig stringens. Hänsyn har tagits till både lekmannen och egyptologen i denna upplaga. Den som är nybörjare i ämnet får en kort pedagogisk introduktion till det egyptiska skriftssystemet och en överblick av bokens innehåll. Redaktören, William Kelly Simpson, professor i egyptologi vid Yale, tar också tillfället i akt att förklara de ibland egendomliga språkliga vändningar som är nödvändiga för att bibehålla originaltextens stil och grammatiska formuleringar så mycket som möjligt. Översättningar inleds med kommentarer och korta förklarande fotnoter hjälper läsaren med okända begrepp. Forskarens behov har tillgodosetts genom noggranna radhänvisningar som gör det möjligt att jämföra översättningarna med originaltexterna. Den 70-sidiga och mycket uppskattade bibliografin är presenterad text för text i alfabetisk ordning, och visar att redaktören har eftersträvat en vetenskaplig profil.

Texterna är uppdelade under nio rubriker, en utökning från den andra upplagans fem. De rubriker som har tillkommit vidgar begreppet 'litteratur' att inkludera religiösa texter, kungliga 'historiska' texter och privata gravtexter som benämns 'självtbiografier'. Rubriken "Demotic literature" är också ny och avspeglar det stora intresset som finns för återskapandet av den grekisk-romerska periodens litterära traditioner.

De olika rubrikerna syftar huvudsakligen till textkategorier men tar även hänsyn till texternas originalspråk. De flesta texter författades på

mellaneyptiska som talades mellan ca 2000–1500 f.v.t. Språket är samtida med utvecklingen av det som betraktas som den klassiska fornegyptiska litteraturen. Mellaneyptiska förblev Egyptens litterära och religiösa språk under cirka två tusen år medan talspråket förändrades. Det finns grupper av texter som är skrivna på sin samtids talspråk. En litterär textkorpus som huvudsakligen består av berättelser och sånger representerar nyegyptiska som var talspråket cirka 1500–700 f.v.t. Demotiska introducerades som skrivspråk cirka 700 f.v.t. för att modernisera det administrativa språkbruket. Ungefär fyra hundra år senare började demotiska etablera sig som ett litterärt språk. Den demotiska litteraturen växte fram under en tid då det fanns talrika kontakter med den hellenistiska världen. Förekomsten av ett antal grekiska översättningar av demotiska texter tyder på att kontakterna gällde även texttraditioner.

Verket inleds med berättelser, uppdelade mellan de mellaneyptiska och de nyegyptiska. Två mellaneyptiska berättelser, "Den skeppsbrutne" (Shipwrecked Sailor) och "Sinuhe", är reseberättelser. En studie av Gerald Moers har nyligen behandlat rese-motivet som en speciell narrativ typ: *Fingierte Welten in der ägyptischen Literatur des 2. Jahrtausends v. Chr.: Grenzüberschreitung, Reisemotiv und Fiktionalität* (2001). Den första berättelsen handlar om en sjöman som försöker trösta sin skeppskapten medan han väntar på att få sitt öde avgjort vid ett möte med kungen. Sjömannen berättar för kaptenen om sina upplevelser när han reste med ett skepp som förläste och hamnade ensam på en ö tillsammans med en gigantisk talande orm. Sjömannen berättar om sin olycka för ormen. Ormen har en egen

katastrofberättelse som han använder för att trösta sjömannen. Historien slutade väl för sjömannen som kom hem med underbara ting åt kungen, men kaptenen vägrar att bli tröstad. "Varför ska man ge vatten åt en gås som ska slaktas i morgon?"

"Sinuhe", vars namn har lånats till en annan berättelse av Mika Waltari, handlar om en lägre ämbetsman som flyr landet för Palestina efter att oavsiktligt ha fått veta att kungen har mördats. Denna text är ett exempel på den egyptiska litteraturens intertextualitet. De litterära texterna har författats av samma skrivare som skrev tempel- och gravtexterna. Hur dessa berättelser fungerade i ett samhälle med en mycket låg nivå av läskunnighet har varit svårt att begripa och är ett ständigt diskussionsämne. (Se exempelvis Jan Assmanns diskussion i "Cultural and Literary Texts", *Definitely: Egyptian Literature*, red. G. Moers, 1999.) "Sinuhe" och vissa andra texter har bevarats i form av skolexercis som antyder att texterna har använts och kanske till och med författats som skrivövningar med moraliska förtecken. Till sin form liknar "Sinuhe" en självbiografisk text av den typ som skapades individuellt för gravarna. Greppet var så lyckat att tidiga egyptologer letade landet runt efter Sinuhs grav eftersom det antogs att berättelsen hade kopierats från gravens väggar. Numera ser man den som en självständig historia där drag från en genre har överförts till en annan för att berika berättelsen genom att koppla den till den självbiografiska textens form. Sinuhs historia slutar med att hjälten tar emot kungens beröm och får ett löfte om en rik begravning. Därmed har berättelsen fått samma status som en gravtext.

En annan historia i denna grupp

har plockats från en delvis bevarad berättelsecykel. Khufu, också känd som Kheops, byggare av den stora pyramiden i Giza, förströs av sina söner som berättar om olika mirakel som har skett under faderns föregångares tid. Alla historier inkluderar en präst vars kunskap ger magiska krafter. Den sista sonen, som också är en känd författare, väljer i stället att berätta om en levande trollkarl som kan återge liv till de döda och som känner till var de allra mäktigaste böckerna, tillhörande guden Toth, finns. Trollkarlen kommer till Khufus hov och nekar honom böckerna, men berättar att hans släkt så småningom kommer att ersättas av en annan av gudomlig härkomst och att den nya dynastins grundare, söner till guden Re, ska födas inom kort. Historien om den gudomliga födelsen följer och avslutas med bestraffning av en skvallrande tjänsteflicka som äts upp av en krokodil. Berättelsen innehåller ett antal element av intresse, bland annat finns en i det närmaste historisk referens till dynastibytet eftersom Khufus efterträdare var kända för sitt speciella förhållande till guden Re.

Vältalighet som en uppskattad begåvning driver handlingen i "Den vältaliga bonden" (*The Eloquent Peasant*). En oasbo "går ner till Egypten" för att byta till sig korn för sin svältande familj hemma. Han blir lurad och hamnar inför den lokala domstolen. Hans tal nertecknas för kungen att läsa och kungen blir så betagen av bondens förmåga att uttrycka sig att han hålls kvar så att han kan hålla tal inför domstolen flera gånger. Till slut blir bonden belönad och får åka hem med allehanda varor till familjen. Hjälten i denna berättelse är namnlös, med ett ursprung utanför Egypten och representerar de lägsta i

samhället. Historien kan relateras till ett återkommande tema i den egyptiska litteraturen: vältalighet kan hittas hos vem som helst, samhällsklass har ingen betydelse.

Det inledande mellanegyptiska avsnittet efterföljs av berättelser från tiden omkring 1200–1100-talet f.v.t. Detta avsnitt är bland de mest omfattande och inkluderar de allra flesta berättelser skrivna på nyegyptiska. Texterna tros härstamma från ett privatbibliotek. Den långa och detaljrika berättelsen "De två bröderna" (The Two Brothers) har paralleller med bibelns berättelse om Josef och Potifars hustru. Den yngre brodern Bata bor hos sin äldre bror Anubis och hans hustru. En dag ser hustrun hur stark Bata är och föreslår att de ligger tillsammans. Bata blir upprörd och stöter bort henne. Rädd för att Bata kommer att berätta allt för sin man, hävdar hon att Bata har försökt våldföra sig på henne. Historien kommer sedan att handla om förvandling och hämnd. Bata flyr och för att visa sin oskuld kastrerar han sig själv och lämnar Egypten för en vildmark som kallas Furudalen och som ska föreställa ett mytiskt Palestina. Gudarna tycker synd om Bata och skapar en gudomligt skön hustru åt honom. Havet försöker ta henne och då hamnar parfymen från hennes hår i vattnet och så småningom i faraons nytvättade kläder. Faraos skickar sändebud till henne och hon lockas att lämna sin omanlige man och resa till Egypten för att blir kungens hustru och Egyptens drottning. Kvinns svek hämnas när hon efter flera förvandlingar sväljer Bata i form av en flisa från en sykomo. Hon föder då Bata som sin egen son och när han tillträder tronen avrättar han sin hustru/mor för att efter sin död efterträdas av sin äldre bror Anubis.

En av denna antologis största förtjänster är det omfattande utrymme som ges åt nyegyptiska berättelser. Förutom de mer kända berättelserna finns även de som sällan översätts, däribland "The Blinding of Truth and Falsehood". Falskheten har försökt döda sin bror Sanningen genom att låta ett lejon lemlästa honom. Han hittas av en kvinna som ser Sanningens skönhet trots att han har blivit blind. De ligger tillsammans och hon föder en son. Sonen upptäcker så småningom sin far som nu är husets portvakt och får veta att det var Falskheten som försökte döda fadern. Sonen hittar Falskheten och anklagar honom inför gudarna. Falskheten ljuger och blir straffad genom att själv bli blind och husets portvakt. Sanningen får tillbaka synen och blir i stället husets herre.

Det finns en typ av texter som egyptierna kallade för undervisning eller instruktioner. Exempel på denna kategori finns samlade under rubriken "Instructions, Lamentations and Dialogues". En äldre man ("fadern") ska undervisa en yngre ("sonen") i hur man lever ett framgångsrikt liv. I första hand handlar de äldsta texterna, som till exempel "Ptahhoteps lära" (The Instructions of Ptahhotep) om praktiska råd där ödmjukhet och ansvar i tjänsteutövning prioriteras. I dessa tidiga texter är det en hög ämbetsman som talar till prinsar. Texterna ger en inblick i de ideella värden som den egyptiska eliten håller högt. Instruktionstexterna har en lång historia och en intressant utveckling. De yngsta varianter som skrevs cirka 2000 år senare visar upp en dystrare syn på livet. I den demotiska texten "Ankhseshonqs lära" sitter fadern i fängelse i väntan på avrättning efter en falsk anklagelse. Han skriver råd till sin son på krukskärvor och texten

visar en stor uppgivenhet inför gudens makt över människans öde.

Bland de andra texterna under samma rubrik finns de kungliga testamenterna. De har döda och misslyckade kungar som författare. Kungen skriver till sin son och efterträdare med råd: "Gör inte som jag." Läran som är adresserad till Merikare kan ses som en traktat över det kungliga ansvaret. En annan typ av text har fått beteckningen "sorgesång" (lamentation). Dessa texter behandlar temat samhällskaos och beskriver ett upp- och nervänt samhälle. I "Khakheperre-sonbes sorgesång" (The Lamentation of Khakheperre-sonbe) från cirka 1500-talet f.v.t. klagar författaren över sin oförmåga att komma på nya sätt att uttrycka den oordning som har drabbat hans samtid.

Would I had unknown speeches,  
erudite phrases in new language  
which has not yet been used, free  
from (the usual) repetitions, not  
the phrases of past speech which  
(our) forefathers spoke. I shall  
drain myself for something in it  
in giving free rein to all I shall say.  
For indeed whatever has been said  
has been repeated, while what has  
(once) been said has been said.  
There should be no boasting about  
the literature of the men of former  
times or what their descendents  
discovered! (S. 212).

En central fråga angående dessa texters litterära kvaliteter handlar om den roll som metriken kan ha spelat. Diskussionen försvåras av att det hieroglyfiska skriftsystemet utelämnar vokaler och därmed blir alla försök att åter skapa textens fonetik högst teoretiska. Förekomsten av så kallade verspunkter i en del texter har uppmuntrat en tolkning av i stort sett alla texter som

dikter komponerade med ett formellt metriskt mönster. Vissa översättare har valt att återge en metrisk struktur i översättningen, ett grepp som kan ibland vara mer störande än belysande. (Se exempelvis Richard B. Parkinson, *The Tale of Sinuhe and other Ancient Egyptian Poems. 1940-1640 BC*, 1997.) Simpson och hans medarbetare har föredragit prosaformen för de allra flesta texterna. Det finns däremot en textkategori som kräver en poetisk form. Det är de som rubriceras kärlekslyrik eller kärlekssånger. Här har även det mest övertygande arbetet om metriken formella egenskaper gjorts, Bernard Mathieus *La Poésie Amoureuse de l'Égypte Ancienne. Recherches sur un genre littéraire au Nouvel Empire* (1996).

Kärlekssångerna kommer från en begränsad tidsperiod omkring 1200-talet f.v.t. och kommer antagligen från en enda by, Deir el-Medina, där de som byggde de tebanska kungagravarna bodde. Texterna har bevarats i enskilda kopior och har tolkats som underhållningssånger som presenterades av både manliga och kvinnliga sångare inför en publik. Formen har analyserats som en distisk heptameter som definieras som en tvåradig enhet där den första överordnade raden har fyra betoningar och den andra underordnade raden tre. Slutet på denna metriska enhet markeras med den röda verspunkten. Andra stilistiska mekanismer, som alliteration, förstärker metriken estetik. Ämnet som behandlas är välbekant, den brinnande längtan efter den käraste. Ett par små bagateller får räcka som exempel.

My heart recalled your love,  
When only one side of my hair was  
arranged.

I went running off to seek you,  
And see! I forgot all about my hair.  
(S. 315)

Would that I were the launderer  
Of my beloved's linen even for one  
month.  
I would thrive by touching [the garments.]  
Which had been in contact with her  
body,  
And it would be I who would wash  
out  
The moringa oil from her clothing.  
I would rub my limbs with her  
charms,  
[I would be] joyful and jubilant,  
And my body [would become]  
vigorous.

(S. 319)

Det finns bland de demotiska texterna ett antal som ofta diskuteras men sällan återges i översättning. "The Prophecy of a Lamb" återkommer i flera källor från den ptolemeiska tiden (cirka 300–30 f.v.t.). Bland annat citeras den i en grekisk version, "Potter's Prophecy", från cirka 120 f.v.t. Den demotiska texten har bevarats i en fragmentarisk kopia som skapades år 7–8 f.v.t. under Augustus tid. Texten behandlar ett återkommande motiv från denna period, landets förfall under främmande och ogudaktiga härskare. Lammet som är en budbärare för guden Khnum förutspår att Egypten kommer att uppleva en våg av assyriska, persiska och grekiska härskare och med dem 900 år av sorg och förbannelse. Då ska landet räddas av en hjälte som ska regera tillsammans med gumsen, en gestalt av guden Khnum.

Truth will be manifest. Falsehood  
will perish. Law and judgement  
will occur within Egypt. [...] The  
one beneficent to god will receive  
beneficence from god also when he

is buried. The barren woman will  
sigh; the one who gives birth will  
rejoice because of the good things  
that will happen in Egypt. The  
small number of people who will  
be in Egypt will say: "If only my  
father and the father of my father  
were here with me in the good time  
that has occurred." (S. 448–449)

Efter att ha yttrat profetian dör lammet och Pasenhor, tjänstemannen som har läst och hört allt, tar boken med sig till kungen Boccharis som då får veta vad som väntas. Kungen beordrar att lammet får en kunglig begravning.

Bocchoris är det grekiska namnet för en kung som levde cirka 700 f.v.t. Strax därefter följde perioder då landet kontrollerades av de främmande makter som lammet nämner. "The Prophecy of the Lamb" inkluderas bland ett mindre antal texter som betecknas som "upprorslitteratur". Ett tecken på hur etablerad legenden om lammet var finns i Manethos historia från 200-talet f.v.t. då Bocchoris regeringstid beskrivs som tiden då lammet talade.

Att sammanfatta cirka 2500 års litteraturhistoria i ett band är en svår uppgift. *The Literature of Ancient Egypt* har med sina mer än 598 sidor tänjt möjligheternas gräns och skapat en mycket användbar och njutbar antologi. Genom att inkludera religiösa och historiska texter har antologins tillämpningsområde, som exempelvis kurslitteratur, utvidgats.

Den kritik som kan riktas mot verket gäller det stela språket. Man kan fråga sig om trofasthet till originaltexterna har varit värd resultatet. För den som kan vända sig till de fornegyptiska texterna är det en fördel för att det återger översättarens förståelse av grammatiken. För den som inte har dessa förkunskaper kan det tänkas att

texterna kunde ha varit mer njutbara om större hänsyn hade tagits till den engelska språkdräktens estetik.

För den som söker en lätthanterlig introduktion till fornegyptiskt textmaterial finns det ingen bättre att rekommendera. Den ger en god blandning av olika typer av texter och lyckas med ambitionen att inkludera några annars otillgängliga juveler. Den uppmuntrar även den som vill gå vidare med en genomarbetad bibliografi. *The Literature of Ancient Egypt* har gjort den svåra uppgiften att presentera 3000 år av fornegyptisk kulturhistoria något lättare.

Lana Troy

*New Screen Media: Cinema, Art, Narrative*

RED. MARTIN RIESER,

ANDREA ZAPP

London

British Film Institute

2002

När kan en konstnärlig inriktning eller ett forskningsområde sägas vara moget? Är det när det har gått ett visst tidsintervall efter introduktionen? Är det när det finns en definierbar mängd källmaterial? Eller är det när ett bestämt antal personer är utövare eller uttydare? Det ter sig givetvis som tveksamma, naiva eller rent av korkade frågor, ändock är det ett reellt dilemma för många verksamma inom interaktiva medier, digitala miljöer, "new media" (eller vad vi nu ska ta till för samlingsnamn) att nå acceptans och respekt för konstnärlighet, kommersiellt värde eller forskningsbarhet.

Två diametralt motsatta förhåll-

ningssätt har antagits: å ena sidan omfattandet av allt som är nytt – helt enkelt genom att benämna det nytt och frånsvara sig historiska referenspunkter; å andra sidan som en logisk fortsättning av befintliga uttrycksmedel, ofta genom komplext länkade begreppsbyggen såsom konvergens eller remediering. Det finns också ett tredje sätt: att definiera och utgå från något unikt (och möjligen också i någon mening nytt) och placera detta i ett mer traditionellt operativt sammanhang. Denna gyllene tredje väg exemplifieras utmärkt med publikationen *New Screen Media: Cinema, Art, Narrative*. Fastän den kom ut för bara två år sedan är det i digitala sammanhang en lång tid – det är redan minst fyra utvecklingscykler sedan. Det är inte lätt att vänja sig vid dessa snäva tidsaspekter och signifikansen därav. Innan jag ger mig på de ingående texterna vill jag först visa på publikationens i särklass viktigaste bidrag och det är den medföljande DVD:n.

DVD:n är framtagen i samarbete med Zentrum für Kunst und Medien-technologie (ZKM) i Karlsruhe ([www.zkm.de](http://www.zkm.de)). ZKM har i dag en nästintill unik ställning i konst- och medievärlden för sin teoretiskt rotade mediekritik och experimentella produktion av "new media". Det hela började som en statligt finansierad verksamhet i mindre skala i slutet av åttiotalet, för att alltsedan 1997 vara inrymt i något extravaganta lokaler, en före detta vapenfabrik planerad av arkitekterna Schweger & Partner. I direkt anslutning till varandra finns Museum for Contemporary Art, Media Museum och fem forsknings- och medieproduktionsinstitut. I dessa institut är grundbulten en ständig ström av "artists-in-residence" och doktorander. De anser sig själva ligga

i frontposition inom en rad områden med anknytning till "new media", men internationellt går meningarna något isär om det. Ett faktum är dock att en stor andel av de konstnärer och medieteoretiker (en inte ovanlig kombination) som låtit höra om sig genom åren har haft koppling till eller varit verksamma där: Peter Weibel (leder centret sedan 1999), Jeffrey Shaw, Lev Manovich, Bill Viola, Erkki Huhtamo, George Legrady, Jill Scott, Ken Feingold, för att ge några exempel. I stort sett alla dessa är för övrigt representerade med texter eller verk i den föreliggande volymen.

Nu till texterna. Redaktörerna Martin Rieser och Andrea Zapp inleder med en tidsenlig förutsägelse: i detta fall att vi ohjälpligt är på väg in i en tidsålder av berättarmässigt kaos, där traditionella och väletablerade format och konventioner kastas på soptippen för att lämna plats åt experimentella och radikala försök att återigen bemästra berättarkonsten genom att noggrant följa och delta i – och nu kommer nyckelordet – teknikutvecklingen. Och det är förvisso sant, kanske till och med ofrånkomligt, att knyta dessa nya företeelser till den teknologiskt understödda medieringen. Det är ju verkligen inte särdeles ovanligt att tala om exempelvis distributions-teknologin när det gäller film, TV eller webb; eller produktionsteknologin när det gäller – återigen – film, tidningar eller, i vidare bemärkelse, desktop publishing (DTP). Redan i förordet uppehåller sig Timothy Druckrey vid filmhistorien och hur den beskrivits som att alltid vara sammanbunden med filmtekniska landvinningar (parallellt med dokumentation av filmspråkliga konventionstillblivanden). Visningssituationen för film har alltid varit den projicerade fyrkantiga bilden

på väggen. Och det konceptuella begreppet inramning (framing) sträcker sig väsentligt längre tillbaka i tiden. Denna inramningsprincip utmanades egentligen inte förrän centralperspektivet – som införde djupet – fick en vidare spridning under renässansen och det var först under 1500-talet som ögonpunkten (där alla perspektivlinjer möts) förlades utanför ramen.

Redaktörerna för denna volym väljer att namnge inriktningen "Screen Media", en benämning som under senare år upptagits av en ökande skara. Den svenska motsvarigheten som marknadsförts är skärmbaserade medier, men den benämningen lider givetvis av att i huvudsak referera till presentationssituationen och det ting en skärm är. På engelska är 'screen' behändigt nog också ett verb vilket gör att tillämpbarheten väsentligt ökar: det är både ytan som något visas på och aktiviteten att visa, exempelvis film. Samtidigt kan det vara en systematisk genomsökning av något, exempelvis en noggrann medicinsk undersökning, som i överförd betydelse blir till ett operativt begrepp. Det är minst sagt behändigt.

Den brittiske konstnären Chris Hales har sedan länge utforskat principer för interaktiv film, redan 1996 gjorde han en sammanställning över interaktiv filmkonst. I textbidraget "New Paradigms <> New Movies: Interactive Film and New Narrative Interfaces" beskriver han utförligt sitt eget förhållningssätt och sitt konstnärliga arbete i brytpunkten mellan narration och interaktivitet. Han är en praktiker. Han envisas med att beskriva sig som konstnär och inte filmare eller, gud förbjude, forskare. Detta har dock inte hindrat honom från att börja doktorera eller publicera sig i vetenskapliga sammanhang. Han



har ett utpräglat explorativt arbetssätt. I de verk han genom åren gjort (och utgått ifrån för att utmana de filmiska konventionerna) är det huvudsakliga kännetecknet deras renodling och tydlighet. Han ställer helt enkelt frågorna: Är detta interaktiv film? I så fall, vilka är de unika förutsättningarna? Vilken är verkningsgraden? Återanvändbarhet? Designprinciper? Om vi enas om att det inte är interaktiv film blir det hela enklare. Hans genombrottsverk var *Jinxed* (1993), en i grunden mycket enkel antingen-eller-film. Den finns tyvärr inte med på DVD:n, men Hales har tre andra (hela eller delar av) bidrag med på den. Användaren ges möjlighet att ordentligt ställa till det för protagonisten i filmen, att faktiskt vara riktigt elak och ställa om väckarklockor, öppna garderösdörrar i ansiktet, flytta omkring mattor till snubbelobjekt eller strategiskt placera en tvål på golvet – eller också inte. Användaren behöver inte interagera och då rullar filmen på och huvudpersonen genomför sin morgonrutin någorlunda smärtfritt. Det är en mycket underhållande film som introducerar interaktiviteten förhållandevis försiktigt.

Under senare hälften av 1990-talet koncentrerade sig Hales på att dela upp rutan i disparata delar, med uttalade och dynamiska relationer mellan dem. Verket *Bliss* (1998) är tyvärr inte heller representerat på DVD:n, men diskuteras i texten. *Bliss* är löst baserad på Katherine Mansfields "Bliss" ur *Bliss and Other Stories* (1920) och vi ser nio rutor med rörliga sekvenser i var och en. Det finns inget uttalat motiv för interaktion, inte heller något föreslaget interaktions-sätt. Efterhand märker användaren, eventuellt, att det är på väg mot en mindre katastrof i varje sekvens. En

bebis som börjar gråta våldsamt, ett strykjärn som tippas och sätter eld på ett lakan, ett badkar som vattenfylls. Om användaren klickar går sekvensen tillbaka till utgångsläget, katastrofen undviks. Men bara tillfälligt. Det är hemskheter på gång i alla rutor och tidsintervallet minskas efterhand, vilket givetvis till slut innebär det fullständiga sammanbrottet: de nio rutorna ersätts av en stor bild av en vas som krossas i golvet. Det är än mindre uppenbart att det också finns ett spatialt förhållande mellan innehållet i rutorna. De ska motsvara olika delar i ett hus som vi på detta sätt får samtidig tillgång till. Denna relation förstärks exempelvis av att när vattnet i badkarsekvensen (som finns i övre vänstra hörnet) till slut rinner över, översvämmas bilden under (ett skrivbord fyllt med papper skrivna med bläck). Tillvägagångssättet utmanar givetvis parallellhandlingskonventionen i filmiskt berättande, där samtidiga händelser ändå presenteras sekventiellt. Interaktionssättet är minst sagt utforskande och incitamentet är att bemästra den spelaktiga komponenten i verket – det adresserar *homo ludens*. En vidareutveckling av grundprinciperna för *Bliss* finns i *Grandad* (2000) som finns med på DVD:n.

Lev Manovich, en i alla bemärkelser stor konstnär och teoretiker (han har exempelvis suttit sönder en stol i föreläsningssalen i Filmhuset på Gärdet i Stockholm) är representerad i volymen med texten "Spatial Computerisation and Film Language", en bearbetning av ett kapitel från *The Language of New Media* (2001). Manovich uppehåller sig vid att exemplifiera hur datoriseringen (i vid bemärkelse) påverkar vår uppfattning av rörliga bilder: huruvida nya möjlig-

heter för filmiskt berättande uppkommer och vilka etablerade konventioner som behöver omprövas. Kortfattat rör det sig om den temporala strukturen, organisationsprinciper för visningsytor samt den interaktiva rumsligheten i exempelvis 3D-världar (navigable spaces).

I en liknande ambition som Hales att dela upp rutan har Manovich gjort verket *Soft Cinema* (2002), som tyvärr inte är med på DVD:n. Projektet genomfördes på ZKM och innehåller flera av aspekterna texten pekar på. Uppdelningen är baserad på ett antal Mondrian-liknande ruttmönster och innehållet är hämtat från olika samverkande databaser. Användaren anger ett antal principer för sökningarna i databaserna bestående av filmklipp, texter, röster, musik. Den sammanlagda upplevelsen är en "berättelse" som ställs samman "on-the-fly".

Manovich säger sig ha fyra motiv eller områden han vill undersöka med verket: (1) Algoritmisk redigering, de olika videosekvenserna är uppmärksammade med information om ingående färger (dominanta och understödjande), objekt, perspektiv. (2) Databasberättelser, att i stället för att utgå från ett manuskript och därefter skapa medieelement för att visualisera det, starta med en eller flera databaser och generera berättelser ur den eller dem. (3) Macro-cinema, ett bredare begrepp som Manovich undersökt i flera andra sammanhang tidigare (och utförligt beskriver i texten). I detta fall hänvisar det till den mondrianska designprincipen som utmanar den inom filmen sedvanliga uppdelningen av visningsytan i lika stora delar. (4) Multimediefilm, som handlar om att nå nya berättartekniska möjligheter genom dynamiska status- och relationsförändringar mellan de ingående

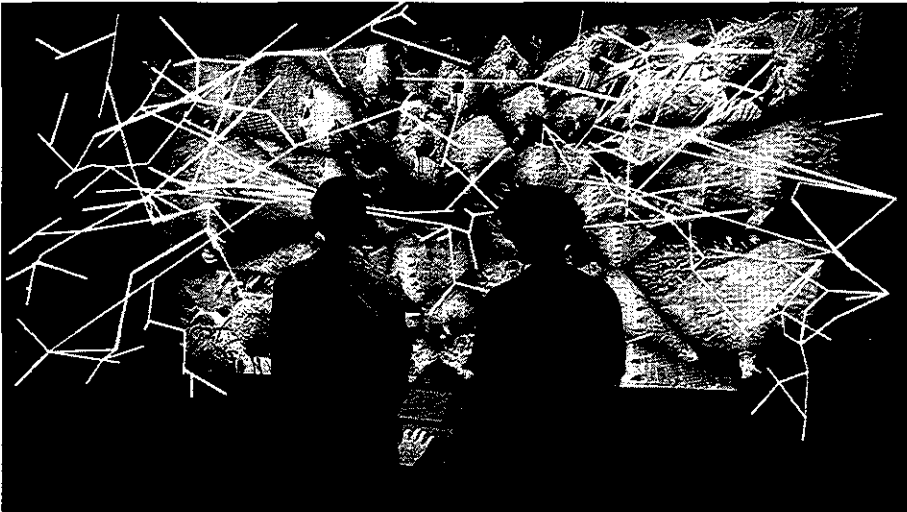
medieelementen: musik, bild, rörlig bild, texter, filmiskt material och data-animationer.

Just den för den digitala miljön unika möjligheten att märka upp, lagra och söka i enorma mängder material är något som hemsökt många producenter och teoretiker. För att göra en hastig historieskiss: Ted Nelsons megalomaniska projekt Xanadu ([www.xanadu.com](http://www.xanadu.com)), vars ambition helt enkelt var att märka upp och länka samman allt mediematerial, inleddes redan 1960. Janet H. Murray har i den mycket inflytelserika publikationen *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace* (1997), plockat fram databasfunktionen som en av fyra unika egenskaper i digitala miljöer. Marsha Kinder, ledare för *The Labyrinth Project* vid Annenberg Center vid University of Southern California, har som producent (inte konstnär) fokuserat på databasen, exempelvis i *Tracing the Decay of Fiction: Encounters with a film by Pat O'Neill* (2003) och *Bleeding Through: Layers of Los Angeles, 1920-1986* (2003). Bägge dessa två verk var med på utställningen *Future Cinema* på ZKM vintern 2002-2003, kurerad av Jeffrey Shaw och Peter Weibel. Allting hänger samman så överraskande enkelt.

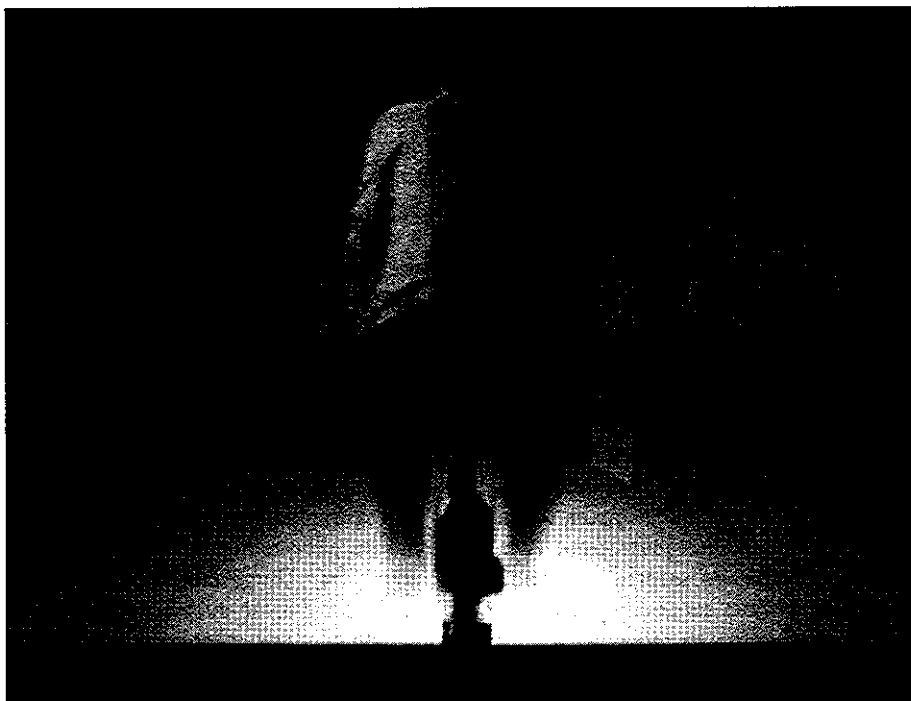
Jeffrey Shaw deltar i volymen med texten "Movies after Film - The Digitally Expanded Cinema" och på DVD:n med de tre verken *Movie Movie* (1969), *conFiguring the Cave* (1997) och *Place Ruhr* (2000). Shaw har varit en synnerligen tongivande konstnär och skribent under de senaste fyrtio åren, varav lejonparten har tillbringats i Europa, trots hans australiensiska ursprung. Åren 1991-2003 ledde han ett av instituten på ZKM, Institut für Bildmedien. 2003 flyttade Shaw hem för att grunda och

förestå forskningscentret *iCinema* ([www.icinema.unsw.edu.au](http://www.icinema.unsw.edu.au)). Flera av hans arbeten är utställda på Media Museum i Karlsruhe, exempelvis *Web of Life* (2002-) och *Legible City* (1989-1991). *Web of Life* utgår från en större installation på ZKM som består av en stor tredimensionell projektion, ett specialbyggt visningsområde och en rejäl ljudanläggning. Ihopkopplat finns också fyra stycken noder – med samma grundfunktionalitet, men i mindre skala – som har flyttats runt i världen. Användaren lägger sin hand i en handformad försänkning och handens linjer överförs och omformas till ett nätliknande mönster i den tredimensionella projektionen. Alla andra människors samtidiga handläggningar vävs samman. I fonden länkas bilder från en rad olika källor upp för att föreslå abstrakta relationer mellan människor och platser världen runt, allt ackompanjerat av elektronisk musik. Överhuvudtaget har Jeffrey Shaw en viss förkärlek för att jobba i stor skala och ta tag i

”de stora frågorna”. Installationen på ZKM är enligt den vidhängande webbplatsen ([www.web-of-life.de](http://www.web-of-life.de)) baserad på ”the human perception of space and on the discourses concerning the shift from Euclidean geometry to the non-located virtuality of cyberspace.” *Legible City* har däremot ett mer direkt tilltal och en enklare idé. Installationen består av en fastmonterad cykel och framför den en stor projektion som i förstone ser ut som en abstraherad stad i 3D. Användaren kan sätta sig på cykeln och cykla och då förflyttar man sig i den projicerade staden. Det går att cykla framåt, bakåt och svänga åt sidorna. Vid en närmare påsikt, eller snarare när man kommer en bit ifrån ”byggnaderna”, så ser man att dessa består av bokstäver som i sin tur bildar ord och meningar. Det finns tre städer att välja mellan: Manhattan, Amsterdam och Karlsruhe. Texterna i Manhattan-versionen är bland annat hämtade från så skilda källor som Frank Lloyd Wright, Donald Trump och en taxichaufför.



Jeffrey Shaw: *Web of Life* (2002) ©ZKM



Jeffrey Shaw: Legible City (1989-1991) ©Jeffrey Shaw

I de övriga två versionerna har det huvudsakliga materialet hämtats från olika arkivkällor och avhandlar främst triviala händelser som ägt rum på de olika platserna. Återigen kommer vi tillbaka till databasen, att koppla och länka samman disparata händelsefragment för att dessa i den nya kontexten ska bli något, eller att det ska hända något – i alla fall något nytt. Verket visar också på viljan att återanvända äldre medieelement, att rekontextualisera – men också att i likhet med Chris Hales leka med konventionerna, kontrastera och sedan helt enkelt se vad som händer.

Och det är kanske där vi befinner oss nu. Dessa konstnärligt orienterade arbeten som obehindrat och lekfullt utmanar vad vi tidigare kanske tagit för givet: att etablera länkar mellan

människor och platser, relationer som sannolikt aldrig annars hade funnits. Det handlar inte om mognad utan om öppenhet, att vilja se igenom konventionerna och göra situationsbaserade värderingar i stället för generella antaganden. Det finns en otroligt stor och ständigt växande mängd nymediala representationer och re-representationer som bokstavligen ligger och väntar på att rekontextualiseras och rekanoniseras. Och när nu den rent infantila initiala utvecklingsfasen kan sägas vara passerad och även den osannolikt bortskämda IT-bubble-ungen har vuxit upp till, låt oss säga, en riktigt nyfiken figur i de unga tonåren får vi övriga se till att vara alerta.

*New Screen Media: Cinema, Art, Narrative* ger en infalls- och nyansrik framställning av var begreppsutveck-

lingen av "new media" befinner sig. Några korta historiska tillbakablickar, men främst en ymnig nulägesbeskrivning, ivrigt exemplifierad av de i texterna omtalade (och i flera fall på DVD:n representerade) konstnärliga verken. Redaktörerna väljer också att sektorisera begreppet genom att skjuta in 'screen' i sammanhanget. Ett tilltag som bidrar till att fokusera resonemanget och särskilja detsamma från att behöva inbegripa alla nymediala representationer. Jeffrey Shaw ger bland annat följande förutsättning: "The spatial boundaries of the digital image does not have to be defined by the traditional perimeter of a 'picture frame'. Instead, a virtual image space of any dimension may be created [...]". Med vilken dimension som helst, i vilken dimension som helst. Det är en utmaning det.

Björn Thuresson

ULRIKE SCHNAAS  
*Das Phantastische als Erzählstrategie in vier zeitgenössischen Romanen*  
 Stockholm  
 Almqvist & Wiksell International  
 2004

Det hör inte till vanligheterna att en litteraturvetenskaplig avhandling som undersöker en särskild genre gör detta i komparativ anda – även om det borde ligga nära till hands i en tid av globalisering och internationalisering som även påverkar litteraturen och litteraturvetenskapen. I sin på tyska skrivna och vid Stockholms universitet framlagda doktorsavhandling *Das Phantastische als Erzählstrategie*

*in vier zeitgenössischen Romanen* (Det fantastiska som berättarstrategi i fyra samtidsromaner) visar Ulrike Schnaas hur givande och produktivt ett sådant perspektiv kan vara. Och ändå avstår hon från att i titeln på sin avhandling (som undersöker vilken funktion de fantastiska elementen har i en tysk, en österrikisk och två svenska romaner) att säga vilka litteraturer eller nationallitteraturer det rör sig om. I stället ligger tonvikten på det övergripande och interlitterära, ett litterärt rum bortom nationella särmärken och genrekännetecken och där det fantastiska framträder i ständigt nya variationer. I Schnaas perspektiv utgör det fantastiska en narrativ strategi där det inte är de landsspecifika skillnaderna utan de faktiska likheterna som träder i dagen. När det gäller en vetenskaplig undersökning av fantastiska romaner är ett sådant tolkningsperspektiv särskilt fruktbart, eftersom fantastiska romaner och berättelser utspelas i ett rum bortom fastställda och normgivna gränser.

Vad är det då för mening med att uppfinna och beskriva en annan och onaturlig värld – obegriplig och ogenomtränglig – i vår tid? Vet vi inte redan det mesta om naturen och har vi inte redan fått vetenskapliga förklaringar till de flesta av världens underverk och gåtor? Det är just den frågan som Schnaas ger sig i kast med i sin avhandling i vilken hon undersöker såväl funktionen som bruket av fantastiska element i fyra samtida romaner: Marie Hermanssons *Värddjuret* (1995), Majgull Axelssons *Aprilhäxan* (1997), Karen Duves *Regenroman* (1999) och Elfriede Kerns *Schwarze Lämmer* (2001).

Med utgångspunkt i Umberto Ecos term om "den fiktiva överenskommelsen" undersöker Schnaas till att börja med handlingen och dess

trovärdighet för läsaren. Ecos "fiktiva överenskommelse" syftar på ett slags outtalad pakt mellan texten och läsaren om att uppfatta den påhittade berättelsen som verklig och lämna det egna tvivlet åt sidan. Läsaren ger sig så att säga in i den fiktiva värld som presenteras för henne, uppfattar den – åtminstone under läsningen – som sann och "låtsas helt enkelt som om" allt som sker också har ägt rum i verkligheten. Schnaas ställer därutöver frågan hur det förhåller sig med denna samförståndspakt, som i princip gäller alla fiktiva texter, beträffande den fantastiska litteraturen. Hur bindande är denna "fiktiva överenskommelse" när det gäller den fantastiska litteraturen? Här konfronteras nämligen läsaren med element som hon inte kan uppfatta som verkliga, som inte har någon verklig motsvarighet och som vittnar om en mångtydig och ambivalent värld. Läsaren ställs inför företeelser och händelser som hon inte kan inordna i sin ontologiska förståelse.

Inom forskningen råder det delade meningar om hur man ska klassificera det fantastiska draget i litteraturen. Somliga uppfattar det som ett inflationistiskt och trivialt massfenomen som påminner om den samtida boomen av icke-mimetisk litteratur som science fiction och fantasyromaner. Andra menar däremot att "det fantastiska är en död genre" i 1900-talets litteratur och bestrider helt existensen (och även existensberättigandet) av fantastiska element i samtidslitteraturen. Enligt deras åsikt slutar traditionen med fantastisk litteratur från 1700-talet nödvunget med modernitetens självreflexion, som inte passar ihop med fantastikens lagar.

Tvärtemot dessa kontrasterande uppfattningar hävdar avhandlingsförfattarinnan att överkliga och över-

naturliga element inte bara förekommer i dagens litteratur, utan även har en produktiv funktion. Syftet med studien är att visa på vilket sätt det fantastiska konstrueras och hur det påverkar framställningen. Schnaas undersöker i vad mån de kriterier som Tzvetan Todorov uppställde i *Introduction à la littérature fantastique* (1970) beträffande jämställandet mellan det fantastiska och det övernaturliga uppfylls och om läsarens "osäkerhet" består ända till slutet av texten. Hon ställer även frågan om dessa kriterier bör modifieras när det gäller samtida litteratur. Utifrån Todorovs definition av det fantastiska som en strukturell ambivalens mellan en realistiskt återgiven värld och infogandet av överkliga element uppfattar Schnaas tvärtemot gängse forskning det fantastiska inte som en genre, utan som en narrativ strategi, det vill säga som en specifik och målriktad användning av fantastiska element i en realistisk miljö.

Detta ligger också nära till hands, eftersom ett gemensamt kännetecken för de undersökta romanerna är att de är förankrade i en realistisk miljö (och alltså i princip uppvisar en överensstämmelse mellan tid och rum och inte utspelas på en främmande planet, där andra lagar skulle gälla). I de fyra romanerna återfinns emellertid handlingsbestämmande element som strider mot det realistiska skrivsättet. I alla romanerna förekommer även motiv och figurer som faller utanför den realistiska ramen. Samtidigt refererar romanerna – vilket Schnaas övertygande klargör i analysen av de enskilda verken – uttryckligen till den fantastiska litteraturtraditionen: de innehåller intertextuella hänvisningar och uppvisar i synnerhet en utpräglad systemreferens, det vill säga

de refererar alldeles medvetet till den fantastiska genren, citerar eller parodierar den. *Regenroman*, *Värdjuret*, *Aprilhäxan* och *Schwarze Lämmer* spelar med motiv och symboler som är kända från den europeiska traditionen från 1700-talet, allt från den engelska "Gothic novel" till tyska sällsamma berättelser. Titeln *Regenroman* refererar dessutom uppenbarligen på Ina Seidels "Regenballade" som hör till genren den numinösa balladen. Anspelningarna och referenserna är så markanta att avhandlingens läsare är benägen att fråga om den fantastiska genren inte just på detta sättet fortsätts och skrivs vidare.

Sammanfattningsvis kan man om Schnaas ingående undersökningar av den fantastiska berättelsernas övergripande funktion i *Regenroman*, *Värdjuret*, *Aprilhäxan* och *Schwarze Lämmer* säga att de huvudsakligen tar fasta på tre områden: gränsproblematik, konstnärsproblematik och metafiktions samt mångfald av verkligheter.

Det första området handlar om tröskeln, ambivalensen, gränsproblematiken, metamorfofen och det främmande. Det fantastiska betraktas som en litterär uppgörelse med ambivalens- och tröskelfenomen och med det främmande. Kriser, övergångar och främlingskap beskrivs. Mötet med det främmande, förträngda och utestängda iscensätts oftast genom topografiska angivelser (med undantag av *Aprilhäxan*) och med hjälp av monsternotivet. Samtliga huvudpersoner genomgår en utvecklings- eller förändringsprocess, men ingen kunskapskris.

Det andra området som Schnaas utforskar är konstnärstematiken och metafiktionsen i romanerna. Båda är nära förknippade med varandra eftersom det i samtliga fyra romanerna åtminstone antyds att det fantastiska

är ett resultat av huvudpersonens fantasi och möjligen kan förklaras med att han eller hon tidigare varit intensivt sysselsatt med läsning av fantastiska eller icke-fantastiska texter. I romanernas litterära framställning är konstnärsproblematiken mycket uttrycksfullt beskriven. Konstnärens mellan- och särställning – mellan kreativitet och depression, omnipotens och begränsning, utvaldhet och utstötthet, fantasi och verklighet – återfinns i bilden av författaren som sjunker ned i kärret, den kvinnliga tecknaren som är insluten i ett glashus, berättarjaget som flyger i väg som en häxa och flöjtspelaren som hålls fången i ängsmarken. Schnaas visar övertygande hur de undersökta romanerna medvetet och intensivt befattar sig med sina litterära förlagor. De båda tyskspråkiga verken anknyter uttryckligen till romantikens och den manliga konstnärsromanens fantastiska traditioner genom att de tar upp Taugenichts-motivet och tematiserar förhållandet mellan konst och verklighet.

Alla de fyra romanerna försöker dessutom genom sin underförstådda poetik att förmedla mellan olika verklighetsbegrepp, eller ställa olika verkligheter i relation till varandra. Denna syntetiska verklighetsuppfattning kan sägas vara det tredje området inom det fantastiska. Å ena sidan framkallas realistiska effekter, å andra sidan hävdar fiktionen tydligt sin egenart. Därmed underförstår texterna att det inte bara finns en värld och en verklighet, utan många världar och verklighetsuppfattningar som existerar jämsides med varandra, som går över i varandra och ömsesidigt påverkar varandra.

Allt efter omständigheterna framstår det fantastiska i de utvalda texterna inte längre som det från den existerande verkligheten avvikande och

övernaturliga, såsom fallet var enligt den todorovska uppfattningen. Det är inte längre konflikten mellan rationell verklighetsuppfattning och övernaturlig ordning som är avgörande. Det centrala är i stället det labila, krismättade tillstånd som personerna hamnar i genom det fantastiskas intåg eller också – kan tilläggas – kommer till uttryck i förskjutningen av huvudpersonernas varseblivning.

Schnaas visar med sin avhandling att de utifrån traditionell kanon knä-satta kategorierna beträffande fantastisk litteratur måste modifieras med hänsyn till samtidsromanen. Den todorovska osäkerheten – som här snarare kan beskrivas som den berättade världens heterogenitet och instabilitet – och huvudpersonernas identitetskris spelar bara en sekundär roll. Det fantastiska bygger inte längre på det övernaturliga, utan det är det okända och främmande som gör att huvudpersonerna (och kanske även läsaren) ställs inför sina egna monster och sin egen monstrositet.

Med sin avhandling *Das Phantastische als Erzählstrategie in vier zeitgenössischen Romanen* har Ulrike Schnaas utan tvekan självständigt, ingående och nyanserat undersökt ett i denna form hittills obearbetat område. Genom analysen av de enskilda verken kommer hon till övertygande nya insikter som berikar forskningsområdet i sin helhet. Det som jag kan invända emot är att det, särskilt när det gäller tolkningarna av de enskilda böckerna, inte alltid görs en klar skillnad mellan chiffer, symbol och metafor, som alla har centrala men ändå tydligt skilda funktioner i romanerna. Tveksam är också (särskilt i *Aprilhäxan*) den inte helt genomtänkta användningen av begreppet magisk realism när det gäller fantastisk litteratur. Slutligen skulle

det med tanke på arbetets europeiska och komparativa inriktning ha varit fruktbart om Schnaas tagit större hänsyn till och ägnat mer uppmärksamhet åt den svenska synen när det gäller fantastisk litteratur eller – i förekommande fall – förklarat varför det inte finns någon väletablerad kanon på detta område inom svensk litteratur.

Dessa diminutiva invändningar får inte skymma arbetets stora förtjänster. Tolkningarna av Karen Duves, Marie Hermansson, Majgull Axelssons och Elfried Kerns romaner är upplysande och övertygande. Forskningen har hittills inte tagit itu med dem och försökt tolka dem i deras fulla mångtydighet. Schnaas har en klar frågeställning som hon följer stringent och koncentrerat och med analytisk känsla. Analysen uppvisar (till skillnad från verken själva) inga tomma sträckor, lämnar inga gåtor eller frågor öppna eller obesvarade. I slutet av avhandlingen upplever läsaren inte heller samma osäkerhet som en läsare av de undersökta romanerna.

*Elisabeth Herrmann*

GARY SHAPIRO

*Archaeologies of Vision.*

*Foucault and Nietzsche on*

*Seeing and Saying*

Chicago

The University of Chicago Press

2003

Synen eller seendet tycks alltid ha haft en privilegierad status i västerländsk tradition. Redan Platon hyllade synen som "det ädlaste av sinnen". Men det han avsåg var inte alls den registrerande blicken, utan någonting mycket



mer abstrakt: nämligen människans förmåga att se med det inre ögat, att se "det som är", en sann form färgad av den gudomliga Idén. På samma sätt som han betraktade synen som en otillförlitlig kunskapskälla, mistrodd han avbildningen som, i stället för att återge *det sedda*, ägnade sig åt illusionsmakeri. Filosofin har alltsedan Platon värt sig, inte mot seendet, men väl mot det avbildande eller mimetiska seende som den litterära traditionen har gjort till sitt. Från Demokritos som lät sticka ut sina ögon för att inte låta sig luras av den hallucinatoriska blicken, till den rationalistiska filosofin som i varje metafor tycker sig se hur en fantasmagori eller hägring ställer sig i vägen för åsynen av sanningen.

För drygt tio år sedan gav Martin Jay ut en monumentalstudie med titeln *Downcast Eyes* (1993), där han med utgångspunkt i några centrala tänkare i franskt 1900-tal försökte visa att synen hade förlorat sin privilegierade status. Det okulära tänkandets idé om en symbios mellan tanke, syn och sanning kunde inte upprätthållas med tänkare som Bataille, Lacan eller Derrida. Det platoniska tunnelseendet hade förbytt i en ändlös split vision som till sist liksom satte seendet ur spel. När Gary Shapiro, som är filosofiprofessor vid universitetet i Richmond, nu tar sig an samma tema i sin nya bok *Archaeologies of Vision*, gör han det genom att vrida en smula på perspektivet. Tvärtemot Jay menar Shapiro att synen och seendet alltjämt har en framträdande plats i filosofin, men att förutsättningarna för att definiera och diskutera synens roll har förändrats dramatiskt. Något förenklat skulle man kunna hävda att Jays tes om seendets regression i tänkandet bara är korrekt om man utgår från den

platoniska föreställningen om ett idealt seende. Men om man släpper idén om att synen fixerar sanningens ideala form, och i stället försöker föreställa sig att synen fungerar prismatiskt, mångperspektiviskt, så tycks helt nya möjligheter att undersöka seendets roll i det moderna tänkandet öppna sig. Shapiro koncentrerar sin framställning till Nietzsche och Foucault, men är alltså inte intresserad av hur de två filosoferna "ser" på sanningen (för att nu uttrycka det platoniskt), och i ännu mindre grad är han intresserad av att fråga sig vilken filosofisk sanning om seendet som då kan avkrävas. Nej, han försöker i stället att kartlägga den oerhörda mångfald av roller och funktioner som seendet har i de respektive tänkarnas arbete. Det handlar således om att skildra en *seendets egen diskurs* innanför den filosofiska.

Shapiros studie uppvisar därvidlag en häpnadsväckande iakttagelseförmåga. Med hjälp av en till synes outsinlig ström av observationer i ämnet lyckas Shapiro lägga fram delvis helt banbrytande perspektiv på två annars så genomtröskade tänkare som Nietzsche och Foucault. Så kan vi exempelvis notera hur subgenren *ekfras*, alltså vad vi med Shapiro kan benämna som "en verbal version" av ett konstverk, framträder som en central beståndsdel i Nietzsches skrivande. Det finns ju vid det här laget hundratals studier om Nietzsches förhållande till litteraturen. Men forskarnas intresse för bildkonstens betydelse i Nietzsches arbete har inte varit lika stor. Så kan Shapiro dröja kvar länge vid den inledande ekfrasen av Rafaels *Uppståndelsen* i inledningen av *Die Geburt der Tragödie*, och inte, som de flesta kommentatorer, hasta vidare i utläggningen av det appollinska och det dionysiska. Resultatet blir en för-

skjutning av fokus, där vi plötsligt blir varse hur viktig synen i själva verket är för Nietzsches hela utläggning om det tragiska.

Men Shapiro nöjer sig inte med detta. Han lyckas också visa, i enlighet med sin tes om synen som ett simulacrum, att det hos Nietzsche ingalunda handlar om en fixerbar blick. Nietzsches ekfras av Rafaels bild demonstrerar saken tydligt. Jesusgestalten blir hos Nietzsche inte bara omvandlad till en Apollo, utan till ett apolloniskt *seen* [Schein] som träder fram prismatict och flytande likt de slöjor som Rafael låter sväva kring Jesu gestalt. Jesusfiguren blir inte så mycket en allegori över Apollo som en metafor för seendet självt. Och i stället för en fixpunkt ställs vi inför en rad frågor om seendets mångfald i bilden, ty bildens rika persongalleri och skiftande bildplan kan nu betraktas som exponenter för just det mångsidiga och prismatiska seende som Shapiro försöker belysa. På liknande sätt lyckas Shapiro lyfta fram ögats skiftande roller i *Also Sprach Zarathustra*, och beskriver hur exempelvis idén om *ögonblicket* hos Nietzsche inte kan befästas som ett privilegierat nu då någonting avgörande uppenbarar sig, utan tvärtom måste betraktas seriellt, i pluralis, som ständiga upprepningar och förskjutningar i enlighet med seendets egen mångfald.

Utläggningarna om ekfrasens funktion hos Foucault är mycket initierade och intressanta, men måhända inte lika originella, eftersom Foucaults starka förhållande till bildkonsten är väl dokumenterad vid det här laget. Så kan det exempelvis vara svårt att säga någonting nytt om Foucaults klassiska tolkning av Velazquez *Las meninas* i inledningen till *Les Mots et les choses* från 1967. Ändå spelar

Foucault en avgörande roll i Shapiros framställning, vilket inte minst beror på den "metod" Shapiro valt. Som titeln anger handlar det om en "arkeologi", och i det avseendet tycks Shapiro vara en renodlad lärjunge till den Foucault som i *L'Archéologie du savoir* från 1969 försökte skissera ett alternativ till såväl det vetenskapliga sanningssökandet som den idéhistoriska orienteringen. Den genialiska ingången i Shapiros tillvägagångssätt består i en distinkt spjälkning hämtad från Foucault. Det handlar inte om att exempelvis transponera ekfrasen hos Nietzsche till en allmän reflexion över hans filosofi. I stället ligger fokus på vad Foucault beskriver som "diskursen själv", i det här fallet seendets diskurs. Själva spjälkningen består i att bedriva en arkeologisk dokumentation som står fri från varje idémässigt upphängningsschema, och att på ett intrikat sätt operera innanför den filosofiska diskursen.

Det skapar en mycket intressant, ja närmast imploderande rörelse, där vi slipper de ändlösa manualerna av allmänt idégods som mekaniskt upprepas i hundratals böcker som publiceras om Nietzsche varje år. Men det leder också till en del kritiska frågeställningar. Så kan man ju exempelvis hävda att Shapiro gör sin egen metod en stor tjänst när han i det närmaste undviker att koppla tanken på ögonblickets upprepningar och mångfald till Nietzsches centrala tes om "den eviga upprepningen", men frågan är om Nietzsches tänkande i längden befrämjas av en dylik taktik? Överhuvudtaget är det ett bestående intryck att Shapiro i för stor utsträckning ägnar sig åt observationer snarare än åt kritisk reflexion, där det sistnämnda implicerar just det slags dubbelrörelse av sammandragning och

kontextualisering som man kan sakna i hans studie. Min kritik är måhända en smula orättvis. Man kan ju likaväl hävda att anledningen till att Shapiro så tydligt kan demonstera en seendets diskurs hos Nietzsche och Foucault beror just på hans förmåga att liksom destillera bort det filosofiska sammanhanget (det kanske är sanningsenligare att hävda att han låter det ligga kvar som bottensatsen på en god flaska vin).

Mer besvärande är Shapiros tämligen begränsade syn på begreppet "diskurs". I sin inledning har Shapiro en rad referenser till samtida politiska, kulturella och teknologiska företeelser som på olika sätt belyser seendets status, men i de konkreta läsningarna av Nietzsche och Foucault saknas i stor utsträckning en sådan vidgad diskurssyn. Att tala om Nietzsches besök på museet i Dresden eller om hans relation till den berömda konsthistorikern Jacob Burckhardt är knappast tillräckligt. Poängen med en diskursiv analys är väl just att den innefattar en spektral syn på ämnet? I det avseendet får jag i stället rekommendera Jonathan Crarys bok *Suspension of Perception* (1999) där han visar hur den teknologiska och kulturella utvecklingen under 1800-talet helt förändrar förutsättningarna för vår förmåga att se. Den utvecklingen visar sig minst lika revolutionerande i sitt brott med det platoniska tunnelseendet och det okulära idealet som någonsin Nietzsches eller Foucaults tänkande. Men det förblir, på sätt och vis, en annan historia.

Trots mina invändningar måste jag ändå understryka att Shapiros bok är mycket välskriven, tankeväckande och infallsrik. Den är ett välkommet bidrag, inte bara till Nietzscheforskningen eller den samtida diskursteorin

kring Foucault, utan också till de konstvetenskapliga, filosofiska och humanvetenskapliga debatterna. Bokens tillkortakommanden är egentligen bara vittnesbörd om den genomgripande insikt som boken samtidigt förmedlar: att *se* gör man endast genom att *aldrig se tillräckligt*.

Jan Holmgaard

GUNILLA SÄVBORG

*Epistole Tardive di Francesco Petrarca: Edizione critica con introduzione e commento*

Acta Universitatis

Stockholmiensis

Studia Latina Stockholmiensia 51

Stockholm

Almqvist & Wiksell International

2004

PETRARCA 700 ÅR har liksom andra liknande jubileer givit upphov till insatser av stort vetenskapligt och pedagogiskt värde. Poeten som föddes den 20 juli 1304 uppmärksammas i nästan alla världsdelar. Från vetenskaplig synpunkt är större symposier och konferenser det mest värdefulla resultatet av detta slags kalenderfirande, och de förekommer i stor mängd: i Europa, Nord- och Sydamerika, Asien. Vid Universidade de Coimbra avhandlas petrarkismen i Italien och Portugal; petrarkismen i Europa och Amerika är ämnet vid Universidad Nacional Autónoma de México medan petrarkismen i Frankrike redan behandlats under en internationell tredagarskonferens i Avignon. "Petrarca i Tyskland" diskuteras i ett tvärvetenskapligt kollokvium i Freiburg där både konst, musik och litteratur

ventileras, och samma breda inriktning har man vid Johns Hopkins University i Baltimore. L'Università di Zurigo i Schweiz koncentrar sig på kvinnliga petrarkister. University of Notre Dame i Indiana ger en föreläsningsserie om "Dante och Petrarca" och publicerar en essävolym i ämnet. "Petrarca och renässansen" diskuteras i stor omfattning på andra håll, bland annat vid St. Louis University i Missouri och Jadavpur University i Calcutta, Indien.

Detta kommer att resultera i många publikationer. Bland det senaste årets redan publicerade Petrarcaböcker är särskilt tre av intresse: Daniele Piccinis bok om den i Petrarcas kärleksaffärer förtrogne vännen och poeten Sennuccio del Bene, *Un amico del Petrarca* (Rom, 2004); *La metrica del Fragmenta*, redigerad av Marco Praloran (Rom, 2003) och Karlheinz Stierles nästan tusensidiga *Francesco Petrarca: ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts* (München, 2003) med en över trettiosidig litteraturförteckning. Stierle medverkar också vid årets Petrarca-symposier i Chapel Hill (University of North Carolina) och Bamberg (Otto-Friedrich-Universität).

I Sverige har Petrarca, liksom hundraårsjubilarerna Pablo Neruda, uppmärksammas under de internationella poesidagarna; Romeo och Julia-kören har inriktat sig på Lauras lovsångare och petrarcatraditionens rika muskarv. Italienska Kulturinstitutet förbereder ett internationellt Petrarcaevenemang till hösten, Marika Lagercrantz har tagit födelsedagsbarnet 20 juli till utgångspunkt för en serie framträdanden kring barockens konstfulla musik och dikt – en era som stod under inflytande av petrarkister såväl som antipetrarkister.

Akademiskt har festföremålet ny-

ligen hedrats med den första svenska Petrarcaavhandlingen, Gunilla Sävborgs vetenskapliga utgåva *Epistole Tardive di Francesco Petrarca: Edizione critica con introduzione e commento*. Petrarca var väldigt mån om att samla (komponera, tillrättalägga och förbättra) sina verk och brev för framtida läsare och hör till de få författare som riktat sig till oss med direkt tilltal – särskilt i ålderdomsbrevet till eftervärlden, *Epistola ad posteros*. I det internationella eftermålet och ryktet ville han betvinga den lekamliga döden. När han så efter decenniernas ansatser avslutat sina tre latinska brevutgåvor blev ett stort antal sparade brev över. De sista utgivna breven från åren 1361–1373, av den sparsmakade och strukturmedvetne författaren alltså bortsållade, föreligger nu i en första omsorgsfullt och uppslagsrikt kommenterad textkritisk utgåva som omfattar 33 epistlar. Sävborg har efter många års forskning och studier – vid l'Università Cattolica, Harvard och ett flertal italienska bibliotek – åstadkommit ett väsentligt arbete inom ett av Petrarcaforskningens mest försummade områden. Någon textkritisk utgåva av författarens samlade skrifter finns nämligen ännu inte, bara styckverk, och det gäller också de postumt utgivna breven.

Det finns mig veterligen 77 bevarade prosabrev som Petrarca inte publicerade själv. 59 av dem utgavs av Giuseppe Fracassetti på 1860-talet i en samling som går under benämningen *Epistolae Variae*. Resterande arton brev utgavs av Ernest Hatch Wilkins och Giuseppe Billanovich i artikeln "The Miscellaneous Letters of Petrarca", publicerad i *Speculum* 1962 och omtryckt i Wilkins, *Studies of Petrarch and Boccaccio*, 1978.

Det är djärvt att utmana de mest nit-

iska filologerna och kalenderbitarna, såsom Wilkins och Billanovich! Redan detta är enligt min mening berömvärdt. Värdet ligger främst i själva editionen, eller i föreliggande editionsförslag. Den är mycket exakt och bygger på befintliga manuskript. Inte ett iota saknas, möjligen så när som på ett av granskarna omtvistat skiljetecken. *Epistole Tardive di Francesco Petrarca* är också ett noga genomtänkt debattinlägg eftersom dess ordning bygger på resonemang kring brevens datering. Detta är väsentligt och argumentationen är god men inte bindande. Här är inte sista ordet sagt, men det är det aldrig. Som Billanovich påpekade är Petrarcas biografi "under ständig rekonstruktion". Till biografien liksom det litterära verket hör inte minst dateringarna. Hädanefter har vi att räkna med titeln och begreppet *Epistole Tardive* vid sidan av till exempel *Epistolae Variæ*.

Ett halvdussin brev på italienska har då och då också tillskrivits Petrarca. Det enda italienska brev som numera accepteras som äkta är ett brev till Leonardo Beccanugi, skrivet 1362 eller 1363. Detta kunde ha ingått i denna samling. Men avhandlingsförfattaren har ställt en kompletterande separatutgåva i utsikt och detta är acceptabelt eftersom brevet är speciellt och attribueringen inte hundraprocentigt säker. Textstycket är dessutom unikt: detta är Petrarcas enda prosatext på italienska.

Några skrivfel och inkonsekvenser finns utöver errataförteckningen, men de berör inte det centrala, själva editionen. Av värde och till stor användning är dessutom mängden förteckningar, tabeller och register. De är betydelsefulla och omistliga. Utan dem hade utgåvan varit svår att orientera sig i och placera i sitt

sammanhang. Jag fann till min lättnad genast en klargörande "Tabelle di concordanza tra Epistole Tardive e Epistole Varie" (avsnitt I.4) samt tabell IV.2, den jämförande "Tabelle delle lettere", som korsvis sammanställer adressater och numrering i de olika brevsamlingarna.

Vidare är det utmärkt att utgåvor och sekundärlitteratur från senare år utnyttjats. Jag har gjort några stickprov beträffande udda speciallitteratur som jag själv kommit att tänka på och med tillfredsställelse återfunnit dem. Jag tänker till exempel på Moggi Moggi, *Carmi ed epistole*, utgiven av Paolo Garbini. Sådan litteratur har på ett värdefullt sätt kompletterat kommentarerna och avsnittet IV.1 ("Destinatari e altri personaggi presente nelle epistole tardive"). Det enda jag saknat är ett utvidgat Index nominum. Avsnittet VI.2 kunde med fördel ha kompletterats med ett register över andra historiska personer omnämnda i boken och dessutom forskare.

Den använda sekundärlitteraturen är omfattande och väl redovisad. Möjligen saknar jag namn såsom levnadstecknaren Umberto Bosco eller Aldo Bernardo (den främste kännaren av Petrarcas latinska 1300-talsdialekt) vilka kunde haft betydelse för såväl kontext som tolkning. Dessutom saknas en närmare skärskådan av förbindelsen mellan breven och Petrarcas litterära verksamhet och övriga sysslor under samma tid, det vill säga 1361-1373. Ett källproblem är att korrespondensen är fragmentariskt bevarad, särskilt när det gäller brev till Petrarca. I fallet Giovanni Boccaccio finns några undantag, och här är utgåvan och dess kommentarer av stort litteraturhistoriskt värde. Men det hade varit ännu bättre om samtliga bevarade brev från Boccaccio tagits

upp till närmare diskussion i sammanhanget. Dock har författarinnan uppmärksammat och begagnat den relevanta Boccaccio-utgåvan, *Opere latine minori*, a cura di A.F. Masserà. Dessa invändningar är önskemål snarare än brister. Dissertationen är ett intressant och användbart tillskott i Petrarca-litteraturen. En samlad vetenskaplig utgåva av *Epistolae Postumae* är nu äntligen i sikte.

*Anders Hallengren*

## MEDARBETARE I DETTA NUMMER

**Helena Bodin** är universitetslektor i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet

**Leif Dahlberg** är universitetslektor i kommunikation vid Kungliga Tekniska högskolan och universitetslektor i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet

**Kerstin Severinson Eklundh** är professor i människa-datorinteraktion vid Kungliga Tekniska högskolan

**Mirjam Eladhari** är doktorand i spelutveckling vid Institutionen för teknik, konst och nya medier, Högskolan på Gotland

**Anders Hallengren** är docent och forskarassistent i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet

**Elisabeth Herrmann** är Privatdocent vid Institut für Vergleichende Germanische Philologie und Skandinavistik, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg

**Jan Holmgaard** är universitetslektor i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet

**Katarina Karlsson** är fil.mag i litteraturvetenskap vid Göteborgs universitet

**Eva Kingsepp** är doktorand i medie- och kommunikationsvetenskap vid Stockholms universitet

**Stephan Larsen** är universitetslektor i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet

**Axel Lindén** är doktorand vid litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet

**Roland Lysell** är professor i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet

**Arne Melberg** är professor i litteraturvetenskap vid Universitetet i Oslo

**Panu Minkkinen** är professor i rättsvetenskap vid University of Leicester

**Mikael Reberg** är doktorand i medie- och kommunikationsvetenskap vid Högskolan i Dalarna

**John Scheid** är professor i romersk religionsvetenskap vid Collège de France, Paris

**Jakob Staberg** är universitetslektor i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet och vid Södertörns högskola

**Jesper Svenbro** är directeur de recherche vid CNRS och medlem av Centre Louis Gernet, Paris, verksam inom ämnesområdet det antika Greklands kulturanthropologi

**Fredrik Thomasson** är forskare i romanska språk vid Uppsala universitet och frilansskribent

**Björn Thuresson** är doktorand i filmvetenskap och forskar inom nya medier vid Centrum för användarorienterad IT-design (CID) vid Kungliga Tekniska högskolan

**Emma Tornborg** är fil.mag i litteraturvetenskap vid Lunds universitet

**Lana Troy** är professor i egyptologi vid Uppsala universitet

**Astrid Söderbergh Widding** är professor i filmvetenskap vid Stockholms universitet






# TFL

Institutionen för litteraturvetenskap och idéhistoria  
106 91 Stockholms universitet  
tfl@littvet.su.se

I kommande nummer bland annat:

Tvärvetenskaplig berättelseforskning  
Harry Martinssons sena lyrik

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

ISSN: 1104-0556

I detta nummer bl a:

Om Propertius Vertumnus-elegi  
Diskursanalys av Drottningens juvelsmycke  
Herman Bangs Ved Vejen  
Postmoderna skräckmotiv och etik  
Litteratur och nya medier  
Recensioner