

TEMA: AUGUST STRINDBERG



Tidskrift för  
Litteraturvetenskap

2004

## Tidskrift för litteraturvetenskap

*Redaktör och ansvarig utgivare:* Leif Dahlberg

*Temareaktör:* Göran Rossholm

*Ekonomi och prenumeration:* Maria Wahlström

*Redaktion:* Leif Dahlberg, Anders Hallengren, 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 säkerhetskopia till [leif.dahlberg@aya.yale.edu](mailto:leif.dahlberg@aya.yale.edu). 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, samma adress. 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.

*Omslagsbilden:* *Falaise I.* Oljemålning av August Strindberg (1902).

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

*Tryckning:* Fyris-Tryck AB, Uppsala.

ISSN: 1104 - 0556

# TFL

Tidskrift för litteraturvetenskap  
Trettiofjärde årgången • nr 1 2004

Göran Rossholm	<i>Ännu en Strindbergsbok. Inledning</i> ..... 3
Vreni Hockenjos	<i>Money, Monney, Monet.</i> <i>Om rörelse, teknologi och perception i Strindbergs</i> <i>”Från Café de l’Ermitage till Marly le Roi och så</i> <i>vidare”</i> ..... 4
Ann-Sofie Lönngren	<i>Att gutas i en annan form –</i> <i>en queerteoretisk analys av homosociala begär i</i> <i>Strindbergs drama Brott och brott</i> ..... 25
Ola Holmgren	<i>Skapelsens skrift och författarens text i</i> <i>August Strindbergs Stora landsvägen</i> ..... 44
Göran Rossholm	<i>Katthjännans lek med rätthjännan –</i> <i>aspekt och perspektiv i Paria</i> ..... 66
Henrik Johnsson	<i>Att skapa någon till sin avbild.</i> <i>Om homunculusmotivet hos Strindberg</i> ..... 90
Magnus Ullén	<i>Den obegripliga maskinen.</i> <i>Paul de Man och textens temporalitet</i> ..... 109
Jan Holmgaard	<i>Skrivandets sublimitet hos Wordsworth</i> ..... 133

## RECENSIONER

<i>Allegori, estetik, politik. Texter om litteratur</i> , red. Ulf Olsson & Per Anders Wiktorsson (Paula Henrikson) ..... 141
<i>August Strindberg: Der Dichter und die Medien</i> , red. Walter Baumgartner & Thomas Fechner-Smarsly (Astrid Söderbergh Widding) ..... 145
Wiveca Friman, <i>Växandets gestaltning i Peter Pohls romansvit om Micke</i> (Elina Druker) ..... 146

David Gedin, <i>Fältets herrar. Framväxten av en modern författarroll. Artonhundraåttitalet</i> (Arne Toftegaard Pedersen) .....	149
Friedrich Kittler, <i>Maskinskrifter. Essäer om medier och litteratur</i> (Leif Dahlberg).....	152
Päivi Mehtonen, <i>Obscure Language, Unclear Literature. Theory and Practice from Quintilian to the Enlightenment</i> (Anders Cullhed) .....	156
Skans Kersti Nilsson, <i>Det förlorade paradiset. En studie i Göran Tunströms Sunneromaner</i> (Anders Ohlsson).....	159
Magnus Nilsson, <i>Den moderne Ivar Lo-Johansson. Modernisering, modernitet och modernism i statarromanerna</i> (Per-Olof Mattsson) .....	162
Per Rydén, <i>Den svenske Ikaros: Berättelserna om Andrée</i> (Erik Hedling) .....	164
<i>Types of Interpretation in the Aesthetic Disciplines</i> , red. Staffan Carlshamre & Anders Pettersson (Mikael Pettersson).....	168
Sten-Olof Ullström, <i>Likt och olikt. Strindbergsbildens förvandlingar i gymnasiet</i> (Sigrid Ekblad) .....	173
<i>Voprosy literatury</i> (Janina Orlov).....	175
<i>20 x Strindberg: vänbok till Lars Dahlbäck</i> , red. Margareta Brundin m fl (Henrik Johnsson) .....	179
<i>Medarbetare i detta nummer</i> .....	181

# Ännu en Strindbergsbok

## *Inledning*

*Av Göran Rossholm*

Den som tar sig för att skriva en bok om Strindberg får bereda sig på ifrågasättanden. Behövs det verkligen ännu en? Sedan en längre tid är August Strindberg vår mest monograferade författare, och det senaste årtiondets litteraturforskning ger vid handen att denna ställning är lika befäst som någonsin. Framför allt har en rad postdoktorala böcker tillkommit under denna tid. För närvarande tycks majoriteten av verk i vardande komma ur doktorandleken, åtminstone sett från Stockholms och Uppsalas horisonter. Orsaken till detta obrutna vetenskapande bör rimligen ligga i vitaliteten och facettrikedomen i Strindbergs verk, i de möjligheter och lockelser till omtolkning och rekontextualisering som de erbjuder nya forskargenerationer.

Den gemensamma nämnaren för Strindbergsbidragen i detta TFL-nummer är just att samtliga är hämtade ur, eller författade i anslutning till, pågående större arbeten om Strindbergs diktning. Vreni Hockenjos, doktorand vid den filmvetenskapliga institutionen i Stockholm, skriver under titeln *Picturing Dissolving Views. August Strindberg as Media History* en mediehistorisk avhandling där Strindbergs verk (i vid mening, innefattande hans journalistik och vetenskapliga skrifter) används för att undersöka ett brett spektrum av olika kulturella interaktionsformer med skilda medier. Henrik Johnsson – doktorand vid den litteraturvetenskapliga institutionen i Stockholm – behandlar i sin avhandling Strindbergs läsning av skräcklitteratur och hans användning av motiv som har hämtats från texter som kan sägas tillhöra de fantastiska genrerna. Uppsaladoktoranden Ann-Sofie Lönngrens litteraturvetenskapliga avhandlingsarbete utgörs av en queerteoretisk analys av de erotiska triangeldramerna i Strindbergs författarskap, främst de bestående av två män och en kvinna. Ola Holmgrens bidrag är en bearbetning av ett avsnitt ur en bok som kommer på Symposions förlag i höst under titeln *Strindbergs mansdrama i tre läsakter*, och som är en tolkning av mansbilden såsom den utvecklas i *Fadren*, *Till Damaskus I* och *Stora landsvägen*. Även min egen text är hämtad från ett då och då pågående arbete om de roller begreppen aspekt och perspektiv spelar i Strindbergs författarskap.

följande sätt – märk noga temporalföljden, ty man målar – otroligt att säga – en handling i presens, perfektum och futurum, indicativus och conjunctivus. Se här taflans sujet:

”Solen synes troligen ha gått upp en mycket kall sommarmorgon, – middag eller – qväll och torde nu belysa den lilla kalkstenstaden, som kan vara Rouen, ehuru man icke ser katedralen, hvilken man i verkligheten endast fixerar ett ögonblick från expresståget, som afgick 3 och 19 från Håvre och nu lemnar en ångsky efter sig, hvilken insveper det blandade från Rheims...” – – – Nej, det är omöjligt!

Hela duken är målad i färglöst hvitt, ljust rött och ljust blått, matt, blodlöst – jag skulle vilja ha in ordet *albinos* på något sätt. Det skall vara ett sommarlandskap, men det ser ut som snö eller rimfrost låg öfver det hela. I taflans första plan går en jernvägslinie; ett tåg har passerat: Hur vet man det? Jo man ser ångmolnet från lokomotivet i det ögonblick då det skall till och kondensera sig i taflans högre kant. Ett annat tåg går mitt öfver taflan, jag går, ty det är måladt så, med farten och hjulens rörelser och skakningar och passagerarnes uttittande genom fönstren; och landskapet måladt alldeles som det synes från ett waggonfönster när man åker genom en skärning eller ser det skymta genom en gles gårdsgård. Med ett ord – det var endast ett ögonblicks-*impression*; det var som en fotografi blir, när föremålet icke suttit stilla, eller som man ser träd fotograferade under blåsväder.

Avsnittet är anmärkningsvärt av flera skäl. Det utgör för det första ett exempel på de långa dialoger som utmärker stora delar av artikeln. Som Söderström påpekar använde Strindberg i sina tidningsartiklar vid den här tiden ofta detta dialektiska framställningssätt.<sup>5</sup> Dialogerna följer främst ett didaktiskt syfte som erbjuder ett överskådligt sätt att presentera impressionisternas idéer samt ventilera vad som talar för och emot dem. De argument som förs fram är renodlade samtidigt som de placeras i ett realistiskt ramverk. Så skall dialogerna uppfattas ha ägt rum mellan Strindberg och två olika samtalspartner: den unge konstnären han träffar på Caféet och som följer med honom till konsthandlarna och ytterligare en svensk konstnär, en   l  nning, som han möter i Marly-le-Roi. Det råder en viss spänning över dialogerna.    ena sidan har de en tydligt konstruerad prägel samtidigt som de även används för att ge utrymme för k  nslof  rgade uttryck så att Strindbergs första reaktion på impressionisterna f  r bli utropet ”De äro galna?” Inte minst tack vare reseber  ttelsens genrekonventioner bryts de didaktiska dialogerna således av spontana, realistiska kommentarer som skapar en närhet f  r läsaren samtidigt som samtalens artificiella karaktär understryks genom att de två konstnärerna inte är namngivna. Som den

ovan citerade passagen dessutom kan illustrera är inte heller anföringen helt tydlig. Det går inte alltid att skilja mellan vem det är som pratar eller när det direkta talet avslutas och när Strindbergs skrivna kommentarer börjar. Även om Strindberg uppträder som den part som är såväl okunnig som skeptisk vad gäller impressionistisk konst, skulle det självfallet vara missvisande att likställa "Sg:s" yttranden med Strindbergs. Som Söderström poängterar gäller för "Från Café de l'Ermitage" det samma som för ett fiktivt verk där man måste skilja mellan berättarjaget och den historiske författaren.<sup>6</sup>

Det som vidare utmärker resonemanget kring Sisleytavlan är den stora mångfalden av liknelser som åberopas: den impressionistiska konsten jämförs med allt från rimfrost till suddiga fotografier. Att Strindberg gör en sådan ekfrastisk utsvävning kan tjäna som påminnelse om dåtidens mediala villkor där möjligheten att bifoga en eller två illustrationer till texten för att förmedla ett intryck av det nya sättet att måla helt enkelt inte existerade. Först med autotypin eller halvttonstrycket på 1890-talet blev kostnaderna så låga att bilder kunde reproduceras i tryckta medier på mekaniskt sätt i stället för som träsnitt.<sup>7</sup> Dagstidningar som *Dagens Nyheter* började illustreras så sent som i början på 1900-talet, alltså tre decennier efter publiceringen av "Från Café de l'Ermitage". Mångfalden av jämförelser med kända fenomen i texten från 1876 behövdes med andra ord för att kunna leva upp till den rätt så delikata uppgiften att beskriva en konstriktning som få hade sett och som radikalt försökte bryta med allt som funnits tidigare, i synnerhet med den realism som förespråkades av Düsseldorf- och Münchenskolorna och som dominerade det svenska konstidealet på 1850- och 60-talen.

Det som dessutom är iögonfallande i Strindbergs iakttagelser kring Sisleytavlan är de många referenserna till tågresandet. Målningen, som den beskrivs, domineras helt av järnvägsmotiv. Den sägs visa ett tåg som precis har passerat samtidigt som man som betraktare får se ett annat tåg såväl utifrån som inifrån. På samma gång som man ser fordonet utifrån "med farten och hjulens rörelser och skakningar och passagerernes uttittande genom fönstren" får man även se det inifrån eftersom "landskapet [är] måladt som det synes från ett waggonfönster när man åker genom en skärning eller ser det skymta genom en gles gårdsgård". Att på en och samma tavla söka förena inte bara olika perspektiv utan även olika tidsdimensioner verkade i denna tid långt före kubismen vara ingenting annat än en omöjlighet: "— — Nej, det är omöjligt!". Det 'omöjliga' tillåter oss att fästa uppmärksamheten på frågan om hur vi egentligen borde uppfatta Strindbergs utläggning av Sisley: det påstås visserligen att han gör en 'beskrivning' av tavlans 'sujet' eller innehåll men vad är det egentligen man ser? En vit kalkstenstad, ett suddigt landskap och någonting som identifieras som ett ångmoln. Tåget som intar en så dominant position är endast materialiserat genom i det närmaste

osynliga fenomen: ångsky, farten, skakande och uttittande. Denna märkliga icke-närvaro etableras redan första gången tåget kommer på tal, när det förklaras att en liten kalkstenstad syns på tavlan som skulle kunna vara Rouen, ”ehuru man icke ser katedralen, hvilken man i verkligheten endast fixerar ett ögonblick från expresståget, som afgick 3 och 19 från Håvre och nu lemnar en ångsky efter sig, hvilken insveper det blandade från Rheims ...”. I och med att målningen inte visar Rouen sedd från expresståget som avgår från Le Håvre strax efter klockan tre etableras inte enbart tågets icke-närvaro utan den förstärks som sådan eftersom den utförliga detaljbeskrivningen om exakta avgångstider och orter är helt redundant för Sisleytavlan. Det som sker här är en märklig glidning där tågreferensen tar överhanden, tränger sig på betraktaren och tar besittning av själva konstupplevelsen.

## Tågets invasion

Det fanns med andra ord troligtvis inte några tåg alls på Sisleytavlan och det är måhända ingen slump att man trots Strindbergs utförliga beskrivning aldrig lyckats lokalisera målningen.<sup>8</sup> Tåget tillhör inte så mycket duken som Strindbergs perception av den och frågan är hur det var möjligt för järnvägen att invadera Sisleytavlan på ett sådant sätt. En av de historiska förutsättningarna är att tågresandet fortfarande hade ett stort nyhetsvärde vid den här tiden. När Strindberg i artikelns andra hälft åker till den då lilla byn Marly-le-Roi några mil väster om Paris beskrivs transportsträckan i detalj: att man tar tåget från bantorget S:t Lazare till S:t Germain där man byter till ’omnibus’ (som drogs av hästar, men det var självklart för dåtida läsare eftersom det inte fanns något alternativ). Det landskap som Strindberg färdas i beskrivs mycket utförligt. Åkrar, byar och små järnvägsbyggnader längs vägen får lika stort utrymme i artikeln som beskrivningen av Sisleytavlan och det är ingen tillfällighet. Tvärtom etableras i texten tydliga paralleller mellan dessa två passager: läsaren blir upplyst om att det är tåget till Le Håvre som man måste ta för att komma till S:t Germain och även om Rouen ligger mycket längre västerut fästs Strindbergs blick från kupéfönstret – i dubblering till Sisleytavlan – vid de byar som ligger nära vägen och som just inte ser ut som hemma i Sverige: ”Ser man en by, är det icke en hopgyttrad samling af smutsröda trästugor som i Sverge, eller gipshvita med svartmylletak som i Jutland utan *en liten stad av kalkstenhus*, en- och tvåvånings, med spåntak, inbäddade i blommor och grönt” (min kursivering). Tågresandet och impressionistiskt måleri synkroniseras således: gränserna mellan dessa två typer av synintryck är upplösta. Det finns ingen hierarkisering dem emellan. Finkonsten får inte spela en mer framträdande roll än blicken ur tågfenstret och det finns heller ingen uppdelning mellan



primär och sekundär upplevelse. Beskrivningen av Sisleytavlan kommer i artikeln före skildringen av tågresan samtidigt som tågresan blir en förutsättning för Sisleytavlan.

Man skulle kunna säga att järnvägsåkandet är det enda sättet för Strindberg att få grepp om den impressionistiska stilen. Det är det som gör att de märkliga albinotavlorna bakom draperiet överhuvudtaget kan bli meningsfulla. Även konst- och idéhistorikern Christoph Asendorf uppmärksammar att det på 1800-talet fanns en analogi mellan reaktionerna på (eller svårigheten att ta till sig) impressionistiskt måleri och reala upplevelser inom moderniteten som att åka tåg:

Tingens oigenkännlighet på impressionisternas bilder uppfattades som en skandal av de första betraktarna. Fast det som betraktarna chockerades av i bilderna var ju enbart en bearbetning av chockupplevelser som verkligheten bjöd på.<sup>9</sup>

Asendorf, som saknar kännedom om artikeln "Från Café de l'Ermitage", där denna koppling görs explicit, bygger sitt resonemang i hög grad på uttalanden gjorda av Strindberg vid senare tillfällen. Det Asendorf anför är samma glidning som sker hos Strindberg i samband med Sisleytavlan: impressionistiskt måleri och modernitetens chockupplevelser *förutsätter varandra*. Mellan dessa två sfärer existerar inte enbart ett mycket intimt nexus, det som etableras är en i det närmaste typisk höna-och-ägg-situation där det är omöjligt att besvara frågan om vad som betingat vad.

Fastän man i Sverige år 1876 var mitt uppe i det stora byggandet av ett rälsnätverk som skulle knyta ihop landets alla städer, var blicken ut ur kupéfönstret fortfarande något mycket främmande eller rentav abstrakt. Tio år senare hade människor fortfarande inte riktigt vant sig vid denna omtumlande upplevelse. Detta framgår av ett annat verk av Strindberg som skildrar ännu en tågresa i Frankrike, *Bland franska bönder* (1886). Även om detta verk koncipierades som en (mer eller mindre) vetenskaplig studie av den franska naturen och lantbefolkningen är själva resandet återigen ett centralt inslag. Strindberg skriver i inledningen till boken:

Det har blivit en trossägen att man ingenting ser från kupéfönstret. Det är sant att ett ointresserat öga endast ser en häck och telegrafstolpar. Men efter tre års övning och vana att se, har jag från kupefönster 'referat' och tecknat landskap, flora, bondhus och redskap från Tyskland, Frankrike, Italien, Schweiz, Tyrolen, Danmark och Sverige. (SV 23:81)

Tågets höga hastighet krävde ett helt nytt sätt att se. Människorna var

tvungna att vänja sig vid att bli bombarderade av synintryck där de föremål som svischade förbi alldeles intill vagnen (som till exempel telegrafstolparna) förlorade sin skärpa hur mycket man än försökte fokusera på dem. Wolfgang Schivelbusch kartlägger i sin *Järnvägsresandets historia* alla de farhågor som anmälades på 1800-talet kring blicken från kupéfönstret.<sup>10</sup> De snabba stimuli som passagerarna utsattes för när tåget gick med full fart upplevdes som störande och rentav hälsofarligt. Det blev allmänt rekommenderat att ta med sig en bok att fördjupa sig i under resan så att ögat inte behövde konfronteras med landskapet som rusade förbi. Medan uttittande från tåget således länge hade betraktats som någonting mycket negativt, en besvärande sidoeffekt av det nya transportmedlet, höjdes röster på 1860-talet som kom att försvara tågets speciella synupplevelse som något modernt. Det var visserligen sant att detaljskärpan gick förlorad men i stället erbjöds resenären ett nytt och alldeles unikt sätt att se. Med tågets hastighet ökade även takten av synintryck och människorna kunde därför ta del av en helhetsintryck över ett landskap på ett så komprimerat sätt som aldrig förr. Den franske journalisten Jules Clarétie lovordar år 1863 det nya seendet på följande sätt:

På några timmar uppvisar det hela Frankrike för er, framrullar för era ögon hela panoramat, en snabb följd av älskliga tavlor och ständigt nya överraskningar. Det visar er dock endast det väsentliga i landskapet som en konstnär i de gamla mästarnas stil. Begär inga detaljer utan helheten i vilken livet finns.<sup>11</sup>

Detta 'panoramiska seende' spelar även en avgörande roll för Strindbergs studieresa bland franska bönder. Som tidigare citerat bekände sig Strindberg till förespråkarna för tågets visuella mobilitet (efter tre års intensiv träning). *Bland franska Bönder* kan ses som ett försök att ta till vara de nya villkoren. Så förklarar Strindberg:

För det första skulle resan gå så hastigt som möjligt att totalverkan ej förlorades genom detaljer; därför begagnades huvudsakligen järnvägen, vilken underlättar överskådandet, då man ju på ett par timmar kan genomstryka ett helt departement. (SV23:80)

Det är slående hur Strindberg här uppprepar exakt de formuleringar som anfördes av Clarétie: det som hos båda två efterlyses är en 'helhet' respektive en 'totalverkan' som inte skymms av 'detaljer'. Snarare än att med detta vilja påstå att Strindberg måste ha känt till Claréties uttalanden skulle jag snarare vilja se det som att likheterna visar på hur dessa idéer fanns i luften, det vill

säga att det handlar om historiska topoi. Tågresandet var för Strindberg mer än en tvingande förutsättning för att på tre veckor kunna resa runt i 'hela' Frankrike. Komprimeringen av intryck var snarare ett sätt att söka komma åt det väsentliga. Det panoramiska seendet var således själva utgångspunkten för *Bland franska bönder*, ett slags vetenskaplig metod som projektet vilade på.

Fastän det är Schivelbusch som myntade begreppet 'panoramiskt seende' hamnar det hos honom något i skymundan att det som låg till grund för detta nya sätt att se är en populärkulturell nöjesform. Beteckningen 'panorama' användes på 1800-talet för att beskriva stora rundmålningar där åskådaren kunde betrakta en 360 graders landskapsvy från en upphöjd punkt för att åstadkomma illusionen av att vara på plats på riktigt. Det fanns emellertid ytterligare ett nöje som även det kallades för panorama, eller på engelska 'moving panorama.' I denna form utställdes den avlånga duken inte i en runda utan var uppspänd mellan två stora parallella rullar som man vred på och som förevisades successivt för en sittande publik.<sup>12</sup> Medan den statiska rundmålningen erbjöd betraktaren en kontemplativ blick över ett landskap, avbildade man i den rullande varianten gärna resrutten så att nöjet bestod i att uppleva världen från ett rörligt fordon, som båt eller tåg. När Clarétie år 1863 förklarade att tack vare tåget 'framrullar för era ögon hela panoramat' av Frankrike var 'moving panorama' en mycket vanligt förekommande medial praktik.<sup>13</sup> Den var fortfarande i bruk (om än troligtvis i mindre omfattning) två decennier senare och även om Strindberg i *Bland franska bönder* inte explicit hänvisar till panoramat kan man hitta en referens till dess koncept med den rullande, avlånga duken. Så skriver Strindberg om sträckan genom Loire och Touraineområdena: "Det hela har såsom totalimpression kvarlämnat i mitt öga minnet av ett enda stort fruktstycke. Målet på en femtio kilometers lång duk som rullas från väster till öster". (SV23:120) Förstärkt av kupéfönstrets inramning och tvådimensionalitet förvandlas landskapet till måleri. Precis som Clarétie inte enbart åberopade det populärkulturella nöjet 'panorama' utan även hänvisade till tavlor 'i de gamla mästarnas stil' är också Strindberg mån om att med uttrycket 'fruktstycke' etablera en närhet till finkulturen med dess bättre rykte än de folkliga nöjen. Oavsett om blicken från tågönstret jämförs med ett folkligt nöje eller finkonst, etablerar texterna samma nära samband och utbyte mellan representation och verklighet som artikeln "Från Café de l'Ermitage". Medan tre års övning kunde tämja det visuella kaos som ögat konfronterades med under en tågfärd åligger det impressionisterna att frigöra eller ge uttryck åt det aggressiva och hotfulla som tåget innebar såväl faktiskt (våldsamma tågolyckor var mycket omtalade vid den här tiden) som för ögat och dess traditionella sätt att se.

## Nyckfulla rörelser

I linje med att Strindbergs beskrivning av Sisleymålningen överskuggades av tågets höga hastighet identifieras i "Från Café de l'Ermitage" avbildandet av rörelse som ett av de avgörande problem impressionisterna ägnade sig åt. Lite längre fram i samtalet med den unge konstnärsvännen på galleriet förklaras exempelvis att Monet – eller rättare sagt "Monney" – hade velat "måla en folkhops hvimmel på en ångbåtsbrygga, icke en hvimlande folkhop". "[H]vimmel är ju en rörelse" konstaterar berättarjaget och undrar "kan man måla en rörelse?" Konstnärsvännen svarar på frågan att man ju även tidigare sökte återge rörelse i bild:

Men böljan är ju rörelse; marinmålningen skulle sålunda vara en orimlighet: En springande häst, en jagad räf. *Kiörboes* för exemplets skull, är en osanning, ty när en räf springer ser man endast ett rödt streck; att stanna honom midt i språnget är ett misstag, alltså onatur.

Artikeln Strindberg erkänner därpå att impressionisternas avbildningar av rörelse kunde vara lika 'rimliga' som Düsseldorfarnas frysning av densamma. Detta skulle emellertid inte försvara varför impressionisterna begagnade samma suddiga målningsteknik även på föremål som inte var i rörelse, som ett landskap: "Men landskapet skall väl i Herrans namn icke röra sig ...". Invändningen avfärdas av konstnärsvännen genom att påtala att ett landskap visst kunde röra sig exempelvis när det blåser. Och eftersom ord står mot ord beslutar sig jagberättaren (efter sex partier domino på Caféet) att undersöka saken närmare och "företaga en besigtningresa ut i den franska naturen och se efter om det rörde sig [...] och om *impressionisterna* hade litet rätt". Det är med dessa ord artikelns första del avslutas och andra delen, som publicerades nio dagar senare, börjar med en beskrivning av resan till Marly-le-Roi.

Ordväxlingen om rörelseskildring är mycket belysande just på grund av att dess logik inte genast är tillgänglig för oss i dag. Hur man kunde avbilda ett rörligt föremål i bild var vid den här tiden ett mycket hett ämne inom den offentliga debatten. Strindberg är inte ensam om att lyfta fram rörelseproblematiken hos impressionisterna samtidigt som han redan två år tidigare uppmärksammar den i samband med en marinmålning av Adolf Nordling som visades på konstföreningens utställning i Stockholm 1874.<sup>14</sup> I en recension i *Dagens Nyheter* skriver han:

'Men är detta vatten? Se vågorna ut så der?' Ja, så frågar man och man vill ha bestämda konturer och vet ej att vågen är en nyckful *rörelse*, som ej har bestämda former. Det är luft och det är djup i vattnet. I samma ögonblick

jag fixerar vågen med afgjorda konturer, upphör rörelsen och det blir en stelnad våg, och det finns inga stelnade vågor i naturen.<sup>15</sup>

Resonemanget kan ses som en direkt motsvarighet till den unge konstnärsvännens synpunkt i "Från Café de l'Ermitage" där porträtterade havsvågor återigen anges som ett exempel. Det som konstateras i båda fallen är att det existerar ett representationsdilemma i samband med att fånga rörelse i och med att det är en process som innehåller en tidsdimension: så fort man återger ett föremål i rörelse med skarpa konturer är det inte längre i rörelse utan statiskt eller 'stelnat'. Denna 'stelnad', om den nu drabbar vågor, hästar eller rävar (som på många tavlor av den då mycket välkände konstnären Karl Fredrik Kiörboe), kunde inte heller göra anspråk på att vara 'verklighets-trogen'.<sup>16</sup> Att stanna en räv mitt i språnget, slås det fast, är lika 'onaturligt' som Monets folkvimmel. Ett sådant resonemang avslöjar ett mycket viktigt inslag i den diskursiva logiken på det sena 1800-talet. Det bygger nämligen på antagandet att konst för att kunna bedömas som vacker måste följa en mimesisprincip samtidigt som det var just denna mimesisprincip som blev alltmer problematiskt att upprätthålla.

Skönhetsidealet var fortfarande fast knutet till ett sanningskrav: för att en tavla skulle kunna vara 'bra' måste den vara 'korrekt'. Det är tack vare dessa omständigheter som ord som 'orimlighet', 'osanning', 'misstag' och 'onatur' får väga så tungt i ovan anförda dispyt. Impressionisterna vid den tidpunkten blev gärna avfärdade på just dessa grunder. En av Strindbergs samtida, Gottfried Renholm, kallade exempelvis riktningen för i grunden "osann och därför osund."<sup>17</sup> Mottagandet av impressionisterna sker följaktligen helt i realismens tecken. Det som är slående är att saken därmed inte alls var avgjord. Det var helt enkelt inte längre självklart hur en havsvåg eller en springande räv såg ut på riktigt. Det handlar således om långt mer än en estetisk dispyt: det som manifesteras är en osäkerhet kring hur saker *egentligen* såg ut och således står själva seendets och därmed verklighetens villkor på spel.

Om man gräver djupare i vad som ligger bakom denna förtroendekris gentemot ögat så kan man peka på utvecklingen inom två områden: vetenskap och teknologi. I och med framväxten av den optiska fysiologin i början på 1800-talet etablerades det allt tydligare ett medvetande om att seendet inte enbart är ett rent optiskt fenomen som följer ljusets fysikaliska lagar utan att det till lika stora delar även innehåller fysiologiska och psykologiska aspekter.<sup>18</sup> Så började man exempelvis kartlägga hur det faktum att vi har två ögon formar vår rumsupplevelse dessutom undersökte man den så kallade efterbildseffekten, det vill säga att synintryck inte genast försvinner utan att de stannar kvar en kort stund på vår näthinna. Dessa vetenskapliga rön hade

djupa filosofiska konsekvenser eftersom ögat inte längre kunde betraktas som ett enkelt fönster mot en värld 'där ute' samtidigt som det synliga inte längre var ett med det verkliga. Klyftan mellan det synliga och det verkliga var inte längre en abstrakt hypotes utan blev ett naturvetenskapligt bevisat faktum. Snarare än att uppfatta det som om konstarna under senare hälften av 1800-talet enbart reagerade på denna kunskapsutvidgning är det viktigt att tilldela dem en mer aktiv roll. Att de rön som fysiologin erbjöd överhuvudtaget utmynnade i en kris och ett paradigmskifte kring seendet förstärktes och formulerades genom den konstnärliga bearbetningen. Det handlar med andra ord inte om en reaktion utan en växelverkan i 1800-talets kulturella meningsproduktion. Det är denna aktiva roll som Asendorf påtalar i samband med modernitetens chockupplevelser: att de först genom impressionisternas mediering kom att uppfattas som sådana.

Konst och vetenskap stod under 1800-talets senare hälft i ett livligt utbyte där skillnaden mellan synupplevelse och verklighet utforskades lika ivrigt av vetenskapsmän som av konstnärer. Så identifierar Strindberg i "Från Café de l'Ermitage" impressionisternas främsta mål som att "man skall måla intrycket och icke naturen sjelf". Uppdelningen blir senare ett mycket centralt inslag i Strindbergs litterära verk men den ligger också till grund för en rad andra projekt, såväl naturvetenskapliga som konstnärliga. I *Antibarbarus* (1893), där Strindberg sökte revolutionera naturvetenskaperna, anger han just som ambition att vilja kartlägga åtskillnaden mellan 'världen för sig och världen för mig' i samma grad som författaren i sin essä om Slumpens konst (1894) förespråkar ett nytt måleri som skulle tillgodose insikten om betraktarens aktiva roll. Strindberg argumenterar i essän för en abstrakt konststil eftersom den ägde fördelen att bilderna kunde få ny innebörd allteftersom både ljusförhållanden och betraktarens lynne förändras. Vad Strindberg teoretiserade om Slumpens konst var emellertid ingenting annat än det som han åtta år tidigare hade praktiserat i samband med Sisleytavlan.

## Ögonblicks- och kronofotografi

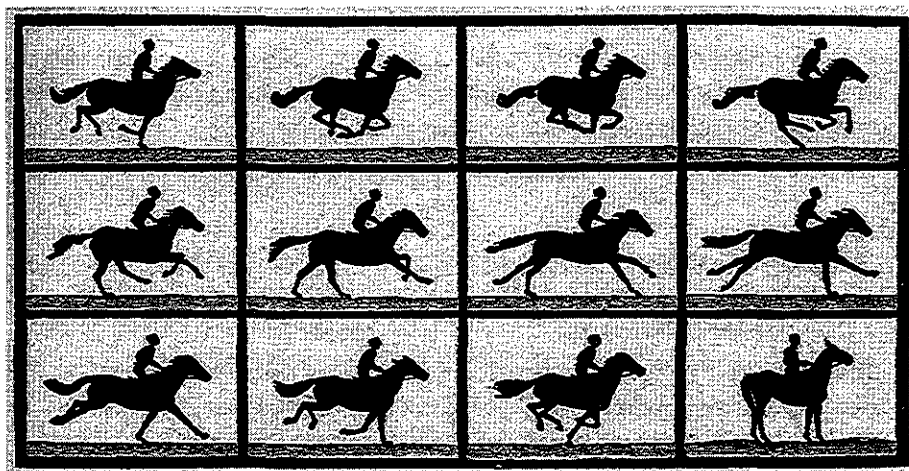
På samma sätt som vetenskapliga rön om seendets villkor kom att användas för att underminera förtroendet för det mänskliga ögat, spelade också nya visuella erfarenheter som uppstod i samband med nya tekniska uppfinningar en avgörande roll i denna process. Bredvid den redan nämnda omtumlande upplevelsen av tågets höga hastighet och hur det påverkade världens utseende kom ytterliggare en annan teknologi att erbjuda nya sätt att se: fotografimediet. Visserligen kom fotografikonsten i bruk redan på 1830-talet, men fyra decennier senare inleddes en fas av stora förändringar som helt

definierade om mediet och dess användningsområden. Förutom förbättrade linser och slutare var det framförallt det nya kemiska negativmaterialet, de så kallade torrplåtarna, som inte enbart förenklade upptagningsprocessen avsevärt utan även visade sig vara mycket mera ljuskänsligt än allt som hade varit känt tidigare.<sup>19</sup> Att kunna ta bilder med korta exponeringstider var så radikalt annorlunda än det som fram till dess hade förknippats med mediet att man införde ett nytt begrepp: "ögonblicksfotografi". 1874 omnämns den nya tekniken för första gången på svenska och C. G. Nyblæus förklarar i sin *Kortfattad lärobok i praktisk fotografi*:

Bilder med rörliga figurer kallar man allmänligen *ögonblicksbilder*, men man gör sig mycket olika begrepp om den verkliga tidslängd, som bör förstås vid tal om ett fotografisk ögonblick (moment), ty då somliga förklara den utgöra 3 sekunder, så anse andra den vara 1/2 och andra 1/10 sekund.<sup>20</sup>

Det som framgår här är att med hjälp av de korta exponeringstiderna på upp till tre sekunder (i dag är 1/250 sekund standard) blev det plötsligt möjligt att avbilda någonting som fram till dess inte hade kunnat fångas in med hjälp av en kamera: rörelse. Detta var alltså två år innan Strindberg skrev artikeln "Från Café de l'Ermitage" och att Nyblæus kände sig tvungen att inom parentes förtydliga uttrycket 'ögonblick' som 'moment' kan kasta ett nytt ljus över det faktum att Strindberg i sin beskrivning av Sisleytavlan använder ordet 'ögonblick' inte mindre än tre gånger. Självklart vill jag med detta inte påstå att 'ögonblick' vid den här tiden väckte enbart fotografiska associationer hos läsaren. Snarare skulle jag vilja hävda att de nya tekniska möjligheterna aktualiserade eller drog uppmärksamheten till omständigheten att seendet innebär en tidsdimension som man inte riktigt hade en klar uppfattning om då och som därför utforskades på bred front av såväl vetenskapsmän, konstnärer, tågresenärer som den växande skaran amatörfotografer. Att ämnet var lika aktuellt på 1880-talet kan återigen beläggas med Strindberg eftersom han i *Bland franska bönder* undersökte hur (ögonblicks)fotografier såg ut som tagits med kameran riktad ut ur kupéfönstret:

Här togs en ögonblicksfotografi från kupéfönstret under full fart. Till amatörers tjänst vill jag upplysa, att bondhusen som visrades blevo tydliga, men förgrunden av trädgårdsland kom ej fram. Däremot medtogos alla telegrafrådarna som strecka luften rätt över plåten, och i högra planet står en stor svart poppelstam. (SV 23:121)



*Ett kronofotografi efter Eadweard Muybridge.  
Ur Sigmund Theodor Stein: Das Licht im Dienste  
wissenschaftlicher Forschung (1885).*

De lätthanterliga ögonblicksbilderna satte inte bara fart på amatörfotografin under 1880- och 1890-talen, de öppnade även upp ett nytt vetenskapligt forskningsfält: att analysera rörelseförlopp genom att stycka upp dem i mindre tidsenheter. I Strindbergs *Gröna säcken* finns bevarat en översiktsartikel över utvecklingen av det som senare kom att kallas 'kronofotografi' (SgNM 46:6,16). Katalogiserad under beteckningen 'slaktat tryck' är den riven ur en odaterad tysk tidskrift, men borde vara författad någon gång mellan 1889 och 1895.<sup>21</sup> De kronofotografiska experimenten, förklarar artikelns författare Carus Sterne, tog sin början år 1872. Det var då den amerikanske fotografen Eadweard Muybridge ombads att lösa en tvist som hade delat travsportentusiaster världen över i två läger.<sup>22</sup> Frågan gällde om ett så tungt djur som en häst vid något tillfälle under travrörelsen hade alla fyra hovar i luften samtidigt eller ej. Drygt ett år senare lyckades Muybridge presentera de första bildbevis som han hade åstadkommit genom att i ett första skede ställa upp tolv, sedan 24 kameror i rad som utlöstes allt eftersom hästen travade förbi. I och med att dessa tidiga kronofotografiska försök fortfarande gjordes med de mindre ljuskänsliga våtplåtarna syntes på bilderna inte mycket mer än små suddiga silhuetter. När den franske vetenskapsmannen Étienne-Jules Marey, inspirerad av Muybridge, lyckades åstadkomma en bättre bildkvalitet år 1878 var det en stor sensation. I samband med denna första publicering påtalade Marey nyttan av bilderna för konstnärer eftersom de med hjälp av fotografierna i fortsättningen kunde undvika fel och måla hästar enbart i ställningar som verkligen fanns i naturen.<sup>23</sup> Bildsviten

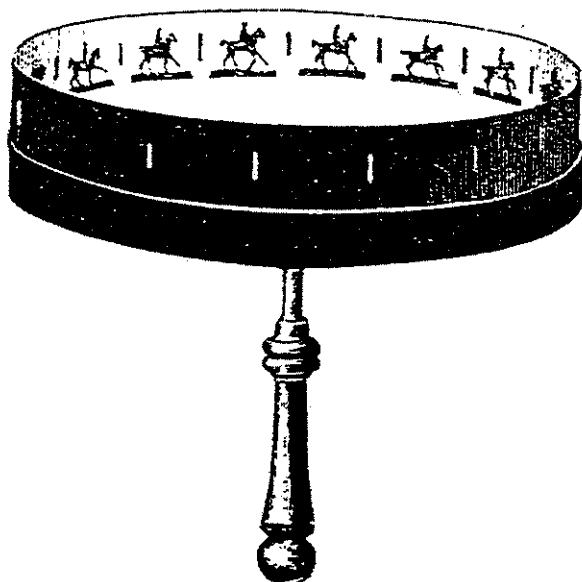


på en travande häst överraskade emellertid också dåtida betraktare med att många av de positioner som hade fångats verkade fullständigt absurda eller groteska. När människorna fick svart på vitt hur en travande häst ' egentligen ' såg ut urholkades således själva realismbegreppet eftersom det sanna eller korrekta visade sig vara det som verkade helt onaturligt. Som idéhistorikern Sam Rohdie påpekar påbörjades de kronofotografiska experimenten med positivistiska-realistiska förtecken, men de resultat man uppnådde kom således i själva verket att ifrågasätta den grund de själva vilade på. Detta förenar kronofotografin såväl med impressionismen som med den optiska fysiologin som, enligt Rohdie, alla bidrog till att tidens ideal kring objektivitet och verklighetstrogenhet kulminerade i slutet av 1800-talet.<sup>24</sup>

Att Strindbergs besök på Café de l'Ermitage äger rum i en tid då ögonblicks- och kronofotografin precis hade tagit sin början lämnar tydliga spår i texten. De historiska villkoren uppenbaras exempelvis i en kommentar av konstnärsvännen där han undrar huruvida Strindberg " också anser rörelsen vara afdelad i moment ... ". Även om han blir avbruten så kommer det anmärkningsvärda fram att år 1876 var det fortfarande en punkt som man kunde ha olika åsikter om. Det var med andra ord inte vedertaget eller självklart att rörelse skulle förstås som en sammansättning av enskilda delmoment och detta, vill jag påstå, måste sättas i direkt samband med att det var först under 1880- och 90-talen som kronofotografins storhetstid ägde rum. År 1876 hade den tekniska utvecklingen ännu inte nått så långt vad gäller korta exponeringstider vilket inte minst får sitt uttryck i de fotografiska jämförelser Strindberg väljer för Sisleytavlan: " det var som en fotografi blir, när föremålet icke suttit stilla, eller som man ser träd fotograferade under blåsväder ". Suddigheten var under våtplåtperioden helt enkelt det fotografiska villkoret för rörelse.

Konsthistorikern Rosalind Krauss uppmärksammar vidare att 1800-talets fascination inför rörelse och dess framställning innehöll ett dubbelt nöje.<sup>25</sup> Å ena sidan var människorna mycket måna om att analysera ett rörelseförlopp in i minsta detalj och förundras över komplexiteten samtidigt som de å andra sidan tyckte om att foga samman de olika delmomenten för att (åter)skapa rörelseillusionen. Titeln till Carus Sterne artikeln om kronofotografi som finns bland Strindbergs efterlämnade papper kan styrka Krauss' antagande: " Bildliche Zerlegung und Wiederherstellung des bewegten Lebens " (ungefär " Det rörliga livets uppstyckning och återskapande i bild "). Den illustrerar inte bara detta dubbla nöje utan har nästan en metafysisk klang där tekniken framställs i ett övernaturligt ljus som tillåter ett gränsöverskridande mellan livet och döden. Att man kunde utnyttja det faktum att ett synintryck alltid dröjer kvar litet längre i ögat för att skapa en illusion av rörelse var redan känt i början av 1800-talet och en rad optiska leksaker som stroboskop eller

fenakistiskop som byggde på denna princip kom ut på marknaden.<sup>26</sup> Den så kallade efterbildseffekten som i stroboskopet åstadkoms med hjälp av roterande skivor och smala öppningar som betraktaren måste titta igenom skymtar även fram i "Från Café de l'Ermitage" när Strindberg – återigen i samband med Sisleytavlan – förklarar att "landskapet är måladt alldeles som det synes från ett waggonfönster när man åker genom en skärning eller ser det skymta genom en gles gårdsgård".



*Stroboskop. Ur Nordisk familjebok (1918).*

Fig. 1.

Att efterbildseffekten fann förnyat intresse och hade aktualiserats inom den offentliga debatten under andra hälften av 1800-talet berodde bland annat på att man febrilt sökte hitta en teknisk lösning på hur man skulle kunna kombinera stroboskopets rörelseillusion med den fotografiska bilden. Engelsmannen Henry Cook, till exempel, trodde redan 1867 att han med sin 'photobioscope' hade knäckt den 'livsviktiga' gåtan:

I believe that the vital question has been resolved [...]. By adding to the photographic machine the combination of a perforated disc and some gear wheels, waterfalls, breaking waves, indeed all movements may be captured [...]. Country scenes in which the trees bend in the wind, leaves trembling and shining in the sun, boats, birds gliding on the water whose surface ripples to and fro, the movements of armies and fleets, indeed all imaginable movements, taken in flight, can provide information.<sup>27</sup>

Som bekant blev det inte Cook och hans 'photobioscope' utan bröderna Lumière med deras 'cinématographe' som skrev in sig i historien. Att det skulle dröja nästan tre decennier till för att hitta ett kommersiellt gångbart patent för att visa rörliga fotografiska bilder berodde inte minst på att man först genom ögonblicksfotografen kunde ta bilder med tillräckligt korta exponeringstider för att spela in ett rörelseförlopp i normalt tid. Det som emellertid kommer fram i Cooks något för tidigt utropade 'Eureka!' är en stark fascination eller rentav förundran över allt som var i rörelse runt omkring honom. Detta utmärker även Strindbergs artikel "Från Café de l'Ermitage" när han låter den unge konstnärsvännen förklara att ett landskap visst kunde röra sig:

Jo, när det blåser, rör det sig i träden, gräset, buskarne, rökarne, de upphänga tvättkläderna, hästens mann, hans svans, vandrarens plagg, molnen på himmelen, löfven på marken, dammet, vattnet i pussen, luften rör sig.

Det som sker under 1800-talets senare hälft är med andra ord inte minst en varseblivning av rörelse, och filmen kring 1900 kom att frossa i möjligheten att visa alla tänkbara typer av rörelse i bild.<sup>28</sup> Det är i detta historiska sammanhang som ett av Strindbergs uttalanden om det nya mediet i *En ny blå bok* (1908) kan sättas:

Se huru vid kinematografen många ljusbilder som måste tagas i följd för att få en enda rörelse till stånd, och ändock darrar bilden fram. I varje vibration fattas en mellanled. När det skulle behövas tusen momentbilder för en armrörelse, hur många myriader skulle då icke behövas för att skildra en själsrörelse. Diktarens mänskoscildring är därför bara förkortningar, konturteckningar, alla ofullkomliga och alla halvfalska.  
(SV 66:1031)

Analogin bygger på att det i början av seklet fortfarande fanns en väl förankrad medvetenhet om hur den kinematografiska illusionen åstadkoms med hjälp av en serie ögonblicksbilder. Det kan emellertid anmärkas att Strindberg samtidigt ändå inte riktigt hade klart för sig hur principen fungerar. Som Stephan Michael Schröder påpekar krävs det inte tusen bilder för att åstadkomma en jämn rörelse. Runt 20 bilder per sekund är alldeles tillräckliga och de darrningar som kring sekelskiftet var ganska vanligt förekommande berodde på andra tekniska brister.<sup>29</sup>

Mellan liknelsen i *En ny blå bok* och "Från Café de l'Ermitage" ligger nästan tre decennier under vilka fascinationen för avbildandet av rörelse inte

hade avmattats. Uppkomsten av impressionismen, liksom kronofotografin eller kinematografin kan ses som en reaktion – och förstärkning – av det stora intresset för rörelseskildring som präglade det diskursiva fältet under senare hälften av 1800-talet och början av 1900-talet. Ambitionen med denna artikel har varit att närma sig Strindbergs ”Från Café de l’Ermitage” i ett kulturhistoriskt, eller om man så vill diskursanalytiskt, perspektiv för att fördjupa förståelsen såväl för texten med hjälp av den historiska kontexten som för den historiska kontexten med hjälp av texten. Att undersöka den logik som ligger till grund för Strindbergs resonerande ger viktiga ledtrådar om den bredare meningsskapande processen som texten är en del av. ”Från Café de l’Ermitage” erbjuder en ’ögonblicksbild’ över sin tids mediala landskap där allt mellan tåg, fotografi och stroboskopeffekter är närvarande. Kanske handlar de jämförelser som åberopas för att begreppsliggöra det impressionistiska sättet att måla inte så mycket om faktiska visuella likheter. Tvärtom etablerar de ett släktskap mellan det tekniska och det konstnärliga på ett djupare plan. Poängen är att Strindberg och impressionisterna var samtida: Strindberg reagerade inte bara på impressionismen utan även på det som impressionismen reagerade på: modernitetens förändrade verklighetsvillkor tack vare, bland annat, den tekniska utvecklingen och nya vetenskapliga rön. ”Från Café de l’Ermitage” är lika mycket en produkt av sin tid som impressionismen. Artikeln är på så sätt ett uttryck för det som mediehistorikern Tom Gunning identifierat som ett utmärkande drag av det kulturella klimatet kring 1900 där ”a complex nexus [was] formed between the arts, the sciences, technology and mass entertainment centered on the representation of the body in motion”.<sup>30</sup>

”Från Café de l’Ermitage”-texten kan i detta intrikata nätverk kartlägga hur vetenskap, teknologi och konstarterna *samarbetade* för att skapa den perceptuella och epistemologiska kris som ägde rum kring 1900. Räckvidden av teknologins närvaro fångas på ett påtagligt sätt. Om det inte vore för fotografikonsten, hur skulle det vara möjligt för Strindberg att göra påståendet att när en räv springer i naturen ”ser man endast ett rödt streck”? Även om det nuförtiden kanske inte händer varje dag att vi ser en räv undra jag hur många av oss som egentligen har sett ett rött streck i skogen? Fastän färgfotografi självfallet ännu inte hade upfunnits sker här en direkt upprepning av den suddiga effekt som Strindberg identifierade som fotografisk i samband med Sisleytavlan (se ovan). Uttalandet om att springande rävar egentligen ser ut som röda streck kan även ställas mot en annan text skriven drygt två decennier senare. Vid sekelskiftet var ögonblicksfotografi en väletablerad företeelse vilket R. Chappel Rya tar upp i sin artikel ”Några vinkar vid ögonblicksfotografering” publicerad i *Fotografisk tidskrift* år 1898. Återigen aktualiseras frågan om tingens verkliga utseende

i samband med måleriet och Chappel Rya förklarar:

I engelska akademien utställdes nyligen en målning med fiskmåsar, i hvilken fåglarna framställdes med fyra i stället för två vingar. Då man ser en fiskmåsa flyga, ser det ut, som om han hade fyra vingar, men detta är naturligtvis en optisk villa. Här blir en konflikt mellan målaren och fotografen. För att gifva intryck af rörelse 'förfalskar' den ene, den andre framställer ett faktum med hvilat hämmad och frågan är nu, hvem som ger det starkaste intrycket af rörelse. Härvid ligga fördelarna naturligtvis på målarens sida.<sup>31</sup>

Utan att närmare gå in på jämförelsen mellan den målade och den fotograferade bilden är det slående att verkligheten på tjugo år verkar ha genomgått en evolution från att ha varit ett rött streck till att bli fyra vingar. Uppenbarligen följer båda påståendena i fotspåren av den tekniska utvecklingen från de långa exponeringstiderna under våtplåtsperioden till kronofotografien – och Mareys studier av flygande fiskmåsar var för övrigt mycket omtalade vid sekelskiftet. Det som man trodde vara omedierad verklighet var således i allra högsta grad medierad. De fotografiska innovationerna letade sig så djupt in i människors medvetande att de kom att fungera som ett slags verklighetsdispositiv. Under 1800-talets senare hälft fick människor uppleva inte mindre än tre konkurrerande perceptionsparadigm kring rörelse: det statiska eller stelnade koncept som styrktes av såväl tidigare måleri (Kiörboe) som ögonblicksfotografi; det suddiga koncept som fick sin form både genom (våtplåtarnas) långa exponeringstider och impressionisterna; och slutligen den seriella verkligheten som rymdes inom det kronofotografiska konceptet.

Det blir tydligt att teknikens roll inte bara är sekundär, den fungerar på ett djupare plan och förändrade själva upplevelsen av verkligheten. Tekniken förstärkte osäkerheten kring världens faktiska utseende som rådde i slutet på 1800-talet. Att man förväxlade det verkliga med det fotografiska skulle kunna tolkas som om att människorna för drygt hundra år sedan ännu inte hade lärt sig ett kritiskt umgänge med de nya teknologier som fanns tillgängliga. Om så är fallet skulle jag vilja påpeka att vi ännu inte har lärt oss det och att vi heller inte kan. De tekniska parametrar vi rör oss med i dag är för oss lika osynliga som de var för Strindberg och hans samtida. "Från Café de l'Ermitage" kan i detta perspektiv läsas som ett allegori över hur var tids mediala villkor bildar en matris som tränger sig mellan världen och betraktaren på ett lika suggestivt eller rentav ofrånkomligt vis som Sisleytavlan infiltrerades av tågresandet.

*Ett varmt tack till Amanda Lagerkvist och Maria Wahlström för deras språkgranskning.*

## NOTER

- 1 Artikeln publicerades sedermera (med små ändringar) i en samling tidningsartiklar i bokformat under titeln *Kulturhistoriska studier* (Stockholm: Bonniers 1881), och med samma titel som del 4 i *Samlade Skrifter* (Stockholm: Bonniers, 1922).
- 2 Göran Söderström, *Strindberg och bildkonsten* (U.o. Forum, (1972) 1990), s. 60.
- 3 Per Hedström, "Det svenska mottagandet av det sena 1800-talets franska avantgardekonst", *Impressionismen och Norden. Det sena 1800-talets franska avantgardekonst och konsten i Norden 1870–1920*, red. Torsten Gunnarsson, Per Hedström, Flemming Friberg, Peter Nørgaard Larsen, Nils Messel, Karin Hellandsjø, Bengt von Bonsdorff (Stockholm: Nationalmuseum/Atlantis, 2002), s. 51.
- 4 "Jag inpreglade namnen: Manet, Sisley, Money – (det sista är kanske icke ricktigt stavadt!)" När Strindberg senare i artikeln återkommer till Monet stavar han namnet som 'Monney.' Denna inkonsekvens är rättad när artikeln fem år senare kommer ut i bokform och båda gånger stavas konstnären nu som 'Money.' (s. 108 & 109). När artikeln sedan återges i *Samlade Skrifter* har parenteserna "(det sista är kanske icke ricktigt stavadt!)" helt borttagits och 'Money' har ändrats till 'Monet.' (SS 4: 149). I linje med att jag vill framhäva artikelns historicitet har jag valt att i det följande citera direkt ur *Dagens Nyheter*.
- 5 Söderström, *Strindberg och bildkonsten*, s. 51.
- 6 Ibid. s. 59f.
- 7 Lena Johansson, *Den massproducerade bilden. Ur bildindustralismens historia* (Stockholm: Awe/Gebers, 1978), s. 20f.
- 8 Göran Söderström presenterar i sin studie enbart en tavla av Sisley som målades två år efter Strindberg besökte Paris utan att närmare kommentera bildurvalet (se illustration som föregår sida 33). Mina egna efterforskningar gav inte heller resultat. Självklart kan det finnas en rad andra förklaringar. Kanske förstördes tavlan eller den målades av en annan konstnär och Strindberg misstog sig. Det jag emellertid också skulle vilja påpeka är möjligheten att det kanske aldrig var meningen att beskrivningen av Sisleytavlan skulle tas så bokstavligt som vi gör i dag. Under 1800-talet (inte minst beroende på begränsade möjligheter att reproducera bilder i tryckmedier) var det 'sanna' inte automatiskt kopplad till ett *enskilt* exempel utan kunde lika väl återges genom det *typiska*, dvs genom en representativ sammanslagning av såg alla sex impressionistiska landskapstavor som Strindberg fick se. Om den historiska föränderligheten av hur vi förstår bildbevis, se Lorraine Daston & Peter Galison, "The Image of Objectivity", *Representations* (nr 40; fall 1992), ss. 81–128.
- 9 Christoph Asendorf, *Batterien der Lebenskraft. Zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19. Jahrhundert* (Giessen: Anabas-Verlag 1984), s. 66 (min översättning). ["Die Unerkennbarkeit der Dinge auf den Bildern der Impressionisten skandalisierte die ersten Betrachter. Dabei verarbeiteten diese doch nur die Schocks der Realität, die jene erst an den Bildern schockierten. Die Reaktionen Strindbergs auf die Darstellung von Bewegungsphänomenen in der impressionistischen Malerei und auf einen realen Bewegungsvorgang, nämlich das Eisenbahnfahren, zeigen als ein Modell zeitgenössischer Rezeption genommen, dass die Wahrnehmungsschwierigkeiten identisch sind."]

- 10 Wolfgang Schivelbusch, *Järnvägsresandets historia. Om rummets och tidens industrialisering under artonhundratalet*, övers. Gunnar Sandin (Malmö: Gidlunds, 1984).
- 11 Citerad i Schivelbusch, *Järnvägsresandets historia*, s. 56.
- 12 Om panorama och moving panorama se Stephan Oettermann, *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums* (Frankfurt: Syndikat, 1980), och Richard D. Altick, *The Shows of London* (Cambridge, Ma.: Harvard U.P. 1978).
- 13 Altick anger att 'moving panoramas' i London hade sin storhetstid på 1850-talet. (Se Altick, *The Shows of London*, s. 209f.) Avancerade former där det virtuella resandets illusion förhöjdes genom att placera publiken på båt- eller tågkulisser var även mycket populära kring 1900.
- 14 Svensken Geskel Saloman besökte vårsalongen 1876 och i samband med en tavla av Degas på vilken kvinnor var avbildade som stryker kläder påpekade han att konstnären löste problemet "helt enkelt på det sättet att han icke målar några händer alls utan stryker en färg som svarar händernas lokalton på den platsen der händerna skola tänkas röra sig fram och tillbaka." Citerad i Hedström, "Det svenska mottagandet av det sena 1800-talets franska avantgardekonst", s. 50.
- 15 August Strindberg, "Vårt nyaste landskapsmåleri. Litet text till illustrationerna på Konstföreningen" i *Dagens Nyheter* 13 oktober 1874. Artikeln finns reproducerad i *Kulturhistoriska studier (Samlade Skrifter 4)* dock inte i sin helhet så att den citerade passagen återfinns ej.
- 16 Konstnären Karl Fredrik Kiörboe (1799–1876) hade en norsk far och en svensk mor och blev känd för ett målningar innehållande räv ('Räftefla', 'Räf fångad i snaran', 'Flygande räf', 'Två hundar anfalla en räf').
- 17 Citerad i Hedström, "Det svenska mottagandet av det sena 1800-talets franska avantgardekonst", s. 50.
- 18 Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge, Ma.: The MIT Press, 1998).
- 19 Se även min artikel "För övrigt tar jag ögonblicksbilder..." Strindberg i en fotohistorisk kontext", *Strindbergiana. Artonde samlingen utgiven av Strindbergssällskapet*, red. Birgitta Steene (Stockholm: Atlantis, 2003), ss. 50–67.
- 20 C. G. Nyblæus, *Kortfattad lärobok i praktisk fotografi* (Stockholm: Sigfrid Flodins förlag, 1874), s. 223.
- 21 Med hjälp av de tekniska apparater som omnämns i artikeln kan man konstatera att den borde vara skriven någon gång mellan 1889 och 1895.
- 22 För en utförlig beskrivning av Muybridges experiment och kronofotografi i allmänhet, se Deac Rossell, *Living Pictures. The Origins of the Movies* (New York: State University of New York Press, 1998), s. 27f.
- 23 Laurent Mannoni, *The Great Art of Light and Shadow. Archaeology of the Cinema*, trans. Richard Crangle (Exeter: University of Exeter Press, 2000), s. 303f, s. 310f.
- 24 "Impressionism is the high point of realism, as Mareyian science and the sensory physiology of Helmholtz are the culminations of positivism in the fields of anatomy and physics. Impressionism and these sciences helped to undermine the positivist realism to which they were in part subject and which they pursued. The pursuit of objectivity and the philosophical and technical conditions that made a realism of direct observation possible ended by unravelling the certainties objectivity promised and seemed at first to have delivered." Sam Rohdie, *Promised Lands. Cinema, Geography, Modernism* (London: BFI Publishing, 2001), s. 7f.
- 25 Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious* (Cambridge, Ma.: The MIT Press, 1993), s. 209.

- 26 Enligt *Nordisk familjebok* (1918): "Stroboskop: Zoxtrop l. Trolltrumma, *fys.*, en apparat hvarigenom bilder i hvila synas försatta i rörelse. På en vridbar trumma af papp eller bleck äro smala öppningar anbragta på lika afstånd från hvarandra. På en pappersremsa som fästes inuti trumman (se fig. 1), är ett i rörelse stadt föremål, t ex en springande häst, afbildadt i lika många ställningar som antalet öppningar på trumman. Om trumman vrides rundt och man samtidigt ser genom öppningarna, synes det på pappersremsan afbildade föremål röra sig. [...]"
- 27 Citerad i Mannoni, *The Great Art of Light and Shadow*, s. 247.
- 28 Inom filmhistorien kallas mediets första decennium allmänt 'Cinema of Attractions' för att markera att under denna tidiga period var syftet inte så mycket att skapa komplexa berättelser utan att visa upp själva tekniska möjligheter. Se Tom Gunning, "The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde", *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, ed. Thomas Elsaesser (London: BFI Publishing, 1990), ss. 56–62.
- 29 Att fånga en kort rörelseförlopp med tusen ögonblicksbilder skulle resultera i en 'slow motion' effekt. Jfr Stephan Michael Schröder, "Distraction statt Wesensschau. Strindbergs Diskurs über das Kino", *August Strindberg. Der Dichter und die Medien*, hrsg. Walter Baumgartner & Thomas Fechner-Smarsly (München: Wilhelm Fink, 2003), s. 264.
- 30 Tom Gunning, "Bodies in Motion: The Pas de Deux of the Ideal and the Material at the Fin de Siècle", paper delivered at the conference "Stop Motion and Fragmentation of Time: Cinematography, Kinetography, Chronophotography," Montreal, October 4–7, 2000.
- 31 R. Chappel Rya, "Några vinkar vid ögonblicksfotografering", *Fotografisk tidskrift* 1898 (N:o 165–166), s. 212.



# Att gjutas i en annan form

En queerteoretisk analys av homosociala begär i  
Strindbergs drama *Brott och brott*

Av Ann-Sofie Lönngren

Dramat *Brott och brott. Komedi* skrevs 1899 och går tillbaka på ett utkast kallat "Damné", vilket förmodligen härrör från hösten 1898. Strindbergs arbetsnamn på stycket var "Rus", och dramat utgör en moralisk historia om brott och straff samt den världsliga rättvisans förhållande till den gudomliga.<sup>1</sup> Undertiteln "Komedi" syftar enligt Hans-Göran Ekman på en specifik strindbergsk användning av genrebegreppet, vilken kanske blir som mest begriplig vid en jämförelse med infernovandringen i Dantes gudomliga komedi.<sup>2</sup> Eventuellt kan det faktum att dramat utspelas i Paris med ett persongalleri av fransmän ses som en eftergift åt det "komiska" i dramat, då Strindberg här skildrar bohemlivet i de franska konstnärskretsarna.<sup>3</sup> *Brott och brott* hade premiär på Dramatiska teatern år 1900 och stod efter stor positiv respons kvar på repertoaren ända till 1906.<sup>4</sup>

*Brott och brott* är en rik och mångbottnad text i vilken motivkretsen för författarens postinfernodramatik fortfarande innehåller element från den tidige Strindberg, vilket förmodligen kan tjäna som förklaring till flera av de inkonsekvenser och mångtydigheter man möter i dramat.<sup>5</sup> Exempelvis klingar den högstämnda botgörartematiken, som utgör dramats huvudintrig, ut i en närmast uppsluppen avslutning,<sup>6</sup> och de allvarliga elementen av brott, straff och skuld iscensätts genom ett erotiskt triangeldrama vars struktur vi känner igen från Strindbergs tidigare produktion.<sup>7</sup> Detta är en konstellation vilken i *Brott och brott* innefattar pjäsens huvudpersoner, nämligen Maurice, Henriette och Adolphe. Intrigen rör sig kring pjäsförfattaren Maurices moraliska utveckling mot ett högre medvetande, vilken går genom det passionerade kärleksförhållandet med hans bästa väns väninna Henriette, framgång och motgång i yrkeslivet samt anklagelse för mord på sin egen dotter. I slutet av dramat inser Maurice sin (existentiella) skuld och har uppnått en högre medvetandegrad.

I tidigare forskning kring *Brott och brott* är det främst dramats religiösa tematik som har uppmärksamats. Det könskampsmotiv som också finns i pjäsen har dock analyserats av Ekman i *Klädernas magi* (1991), varvid det triangeldrama som utspelas uppges äga rum mellan Jeanne (Maurices väninna,

som han sviker för Henriettes skull), Maurice och Henriette.<sup>8</sup> En sådan uppfattning grundas dels på triangeldramats roll inom kontexten av Maurices moraliska kamp (mellan den 'goda' Jeanne och den 'onda' Henriette), dels på att Ekman härvidlag bortser från det mer spänningsfyllda och explicita triangeldrama som utspelas mellan Maurice, Henriette och Adolphe. Torsten Eklund gör en liknande tolkning i sin numera inom strindbergforskningen klassiska, psykologiskt inriktade biografi *Tjänstekvinnans son* (1948), där han ser Maurices vacklan mellan "den mjuka, milda och undergivna husliga kvinnan, och den erotiskt raffinerade konstnärskvinnan", som uttryck för författarens egen ambivalens inför vad han såg som två olika kvinnotyper.<sup>9</sup> Triangeldramat mellan Maurice, Henriette och Adolphe har mig veterligen aldrig tidigare blivit föremål för någon närmare analys utan förblivit i hög grad oproblematiserat,<sup>10</sup> vilket i ovanstående referens visas av att Ekman talar om männen i *Brott och brott* som "sunt förälskade män."<sup>11</sup>

I följande analys kommer den queerteoretiska utgångspunkten att innebära ett grundläggande antagande att allt sexuellt begär som förekommer i *Brott och brott* kanske inte är vad vi med nutida terminologi skulle benämna "heterosexuellt". Detta innebär att jag positionerar mig utanför den heteronormativa tolkningstradition vilken har strukturerat tidigare analyser av dramat, för att i stället lyfta fram passager i texten vilka motsäger den heterosexuella schablontolkningen.<sup>12</sup>

För att operationalisera queerteorin kommer jag att lyfta fram det *homosociala begär* som är synligt i förhållandet mellan Adolphe och Maurice, samt diskutera den betydelse ett uppmärksammande av denna motivkrets får för vår förståelse av texten. Analysen kommer även att inbegripa en diskussion av det kvinnliga subjektet samt den triangulära begärsstrukturens beskaffenhet och funktion inom det övergripande händelseförloppet.

Termen "homosocial" är ursprungligen en beskrivning av sociala band mellan människor av samma kön (alltså inte specifikt mellan män), och har uppstått i analogi med termen "homosexual".<sup>13</sup> Homosocialitet lanserades som litteraturanalytisk term av Eve Kosofsky Sedgwick i hennes numera inom queer- och litteraturvetenskapliga kretsar klassiska verk *Between Men* (1985), där utgångspunkten var att motsättningen mellan heterosexualitet och homosexualitet har genomsyrat den västerländska majoritetskulturen sedan 1800-talets slut.<sup>14</sup> En viktig aspekt av homosocialiteten är just dess särskiljande från homosexualitet. Manliga nätverk och andra aspekter som är delar av homosocialiteten utmärks därmed ofta av en intensiv homofobi.<sup>15</sup> Detta beror på att den manliga dominansen i samhället till stora delar är beroende av att män kan umgås intimt i olika sammanhang utan att miss-tanken ska kunna uppstå om att det även finns erotiska bindningar inom dessa konstellationer.<sup>16</sup> Heterosexualiteten som en social institution förut-

sätter med andra ord att de erotiska bindningar som kan uppstå mellan män förträngs.<sup>17</sup> Att, som Kosofsky Sedgwick gör, tala om "homosocial desire" innebär dock att man drar in homosocialiteten i en erotisk sfär.<sup>18</sup>

Kosofsky Sedgwick analyserar heterosexuella begärskonstellationer som utgörs av två män och en kvinna, varvid banden mellan rivalerna – de två männen – förutsätts vara lika mäktiga som, eller rent av starkare än, dem mellan männen och kvinnan. Härvidlag utgår hon från att ett homosocialt band är bestämmande när det manliga heterosexuella begäret söker ett objekt, på så sätt att föremålet för detta begär inte i första hand bestäms av de kvaliteter vilka återfinns hos objektet självt, utan av den man vilken valts till rival.<sup>19</sup> Männens uppvaktning av kvinnor kan därmed i vissa fall dölja en erotisk attraktion till andra män.<sup>20</sup>

I analysen av *Brott och brott* kommer ytterligare en aspekt av Kosofsky Sedgwicks teoretiska resonemang att vägas in, nämligen iscensättandet av den *androgyn*e mannen, vilken inom triangeldramats strukturella kontext placerar sig i ett slags mellanläge mellan man och kvinna, och mellan manlighet och kvinnlighet, så att han på så vis kan se och njuta av de båda andra i lika hög grad.<sup>21</sup> Denna androgynitet skapas i maktförhållandet mellan de båda männen, där den ene tar på sig den bedragnes roll, som hanrejen, åsnan, den underlägsne, medan den andre följaktligen blir förföraren, bedragaren, den överlägsne.<sup>22</sup> Det ojämlika maktförhållandet fungerar som ett sätt att strukturera homosocialt begär inom en heteronormativ diskurs, vilken bygger på dels *olikhet*, dels *överläge* (manligt) och *underläge* (kvinntligt).<sup>23</sup> Som vi ska se fungerar denna maktbalans som en nödvändig förutsättning för det homosociala begäret i följande analys.

*Brott och brott* är indelad i fyra akter varav den första inleds med en öm scen mellan Maurice och hans väninna Jeanne på Montparnassekyrkogården i Paris. De är inte gifta men har dottern Marion, vilken Maurice avgudar. I nästa scen befinner sig Maurice på restaurangen (crémieriet), där han möter sin bästa vän Adolphe och, för första gången, dennes väninna Henriette. Maurice faller omedelbart för Henriette, vilket, om än på ett skämtsamt sätt, skildras som en stark upplevelse: "[...] hon lämnade märke efter sig i luften; jag ser henne ju ännu som hon står där"; "Tänk att när hon sög sig ut genom dörren så uppstod en liten virvelvind som drog mig med..." (s. 152).<sup>24</sup>

Maurice blir snart presenterad för Henriette av Adolphe och den sexuella laddningen mellan Maurice och Henriette är ömsesidig, omedelbar och stark. Detta verkar bekräfta Adolphes farhågor, då både Henriette och Maurice upplever det som om han avsiktligt har låtit bli att presentera dem båda för varandra av fruktan för just detta (s. 152, 155, 161, 177), något han även själv senare bekräftar (s. 193). Adolphe presenterar Maurice med orden "min äldste och bästa vän", och detta förstärks av Henriettes ord till

Maurice: ”Ni *har* en god vän i Adolphe, Herr Maurice; han talar aldrig om annat än er, och så, att jag ofta känt mig åsidosatt...” (s. 154). Adolphe å sin sida uppger att han på grund av Henriettes nyfikenhet har blivit grundligt utfrågad om sin vän: ”jag har haft dig till middag morgon, middag och kväll, så att vi liksom levat ihop vi tre.” (s. 155).

Henriette och Maurice flirtar ogenerat med varandra redan vid detta första tillfälle, mitt framför ögonen på Adolphe som först ett par sidor senare ”börjar bli förstämnd” (s. 159). Adolphe ger genomgående i detta sitt första framträdande på scenen ett naivt och något försagt intryck, till skillnad från den flirtige och förslagne Maurice. Adolphes beundran för Maurice är uppenbar och han placerar sig omedelbart i underläge gentemot sin vän (s. 154ff.). Trots Maurices svek försvaras han av Adolphe då han framhåller sin okänslighet (s. 158), och Maurice, som slutligen blir förlägen av Adolphes förstämndhet, erbjuder honom en teaterbiljett till premiären på den pjäs han har skrivit, vilken han dock vägrar ta emot och i stället erbjuder Henriette (s. 159). Akten avslutas med att Adolphe ursäktar sig och går och Maurice och Henriette går därifrån tillsammans (s. 160ff.).

Redan i denna första akt öppnar texten för möjliga tolkningar och inkonsekvenser vilka, läst utifrån ett queerperspektiv, kan sägas ifrågasätta eller problematisera den heteronormativa schablontolkningen. Främst är det Adolphes motsägelsefulla beteende som är intressant. Om han fruktar att Henriette ska bli attraherad av Maurice, vilket antyds av att han undviker att presentera de två för varandra, varför eggjar han då hennes intresse genom att tala om sin vän så till den grad att Henriette ”känt sig åsidosatt”? Varför blir han inte upprörd då Henriette och Maurice flirtar med varandra framför ögonen på honom, utan tar sin vän i försvar in i det sista? Om han har försökt undvika att de två ska mötas, hur vågar han då lämna dem ensamma i aktens slutscen? Slutligen: varför blir Adolphe ”förstämd”? Finns det någonting i texten som antyder att detta skulle vara enbart för Henriettes skull? Jag anser att det är rimligt att anta, då Adolphe värderar sin manlige vän så högt att han inte haft något emot att ha ”levat liksom ihop vi tre” med honom och Henriette, att det finns tolkningsutrymme för ett homosocialt begär åtminstone från Adolphes sida, till Maurice. Helt i enlighet med Kosofsky Sedgwicks teori förefaller det som om Adolphe har valt ut Maurice till sin rival,<sup>25</sup> och aktens slutscen, då Adolphe går därifrån, kan tolkas som ett överlämnande av det symboliska värde Henriette, i egenskap av kvinna, representerar inom den homosociala diskursen. Henriette blir i denna situation dels ett ställföreträdande erotiskt objekt för Adolphes begär till Maurice, dels ett sätt för Adolphe att erkänna den andre mannens överlägsenhet (manlighet).

Triangelndramat fortsätter att vara centralt även i början av andra akten.

Det är kvällen på premiären av Maurices pjäs, vilken har gjort succé, och han och Henriette sitter på ett kafé mitt emot varandra vid ett bord med tre fyllda glas, varav det tredje till den ännu frånvarande Adolphe. Även i denna förhållandevis intima situation struktureras alltså parets umgänge kring en (frånvarande) tredje part. Diskussionen kommer också snart att röra sig kring Adolphe, varvid Maurice uttrycker starka och motsägelsefulla känslor av samvetskval, rädsla, övermod och hat:

[...] tror du jag fruktar vålnaden, där, som sitter med svartsjukans gröna ögon och bevakar mina känslor [...].

*Han stryker ned det tredje orörda champagneglaset.*

Bort obehöriga tredje man, du frånvarande som förlorat din rätt! om du haft någon ens! Du uteblev från slagfältet emedan du redan kände dig slagen! Så som jag krossar detta glas under mina fötter så skall jag smula sönder din bild som du rest dig i ett litet tempel som ej mer skall vara ditt!

(s. 172)

Maurices tal är fullt av inkonsekvenser; så vacklar han mellan att ge Adolphe skulden för att han kopplat ihop honom med Henriette, till att hävda att han älskat henne innan han ens sett henne, ”ty när man talte om dig så ryste jag.” (s. 173). Med tanke på den homosociala kopplingen mellan de två männen öppnar passagen för en ny tolkning – att Henriette, även innan hon blev presenterad för Maurice, har utgjort ett ställföreträdande sexuell begärsobjekt för det homosociala begäret från Maurices sida, till Adolphe. Detta är en aspekt av Maurices och Adolphes vänskap som kanske främst framkommer i den känsloladdade och våldsamma scen där Maurice på ett symboliskt sätt avrättar sin frånvarande vän. Detta gör han genom att krossa hans odruckna champagneglas under sina fötter, varefter han säger till Henriette: ”Nu har jag offrat min bästa vän, min trognaste hjälpare, på ditt altare, Astarte!” (s. 172).

I de ordförklaringar som ingår i volymen förklaras ”Astarte” på följande vis:

**Astarte** den grekiska benämningen på en allmänsemitisk gudinna; hon personifierade fruktbarhetskraften och dyrkades genom riter av ofta obscen karaktär; under de vilda danserna till hennes ära förekom ofta självstympningar (s. 282)

Det heterosexuella begäret framställs som en ohejdbar naturkraft på vars altare den manliga vänskapen måste dö. Då Maurice offrar Adolphe är det dock mer än vänskapen till sin svikne vän han offrar, nämligen den

del av honom själv som njutit av det homosociala begäret dem emellan. Försakandet av Adolphe blir därmed en del av riten av självstympningar vilka traditionellt (mytiskt) sett omgett Astarte-kulten, och ett offrande från Maurices sida av de icke-godkända homosociala bindningarna mellan honom och Adolphe till förmån för ett godkänt, heterosexuellt utlevande av det sexuella begäret.

Våldsamheten i Maurices uttalanden visar på de starka känslor som innefattas i offerriten: "[...] vi ska jorda honom under våra egna minnen, vi ska risa ner honom i vilda skogen och trava sten på kumlet så att han aldrig skall titta opp mer!" (s. 173). Sådana utbrott är enligt min tolkning endast ett mer direkt uttryck av den heteronormativa diskurs vilken Maurice ett par sidor tidigare formulerar på ett betydligt mer lågmält sätt: "Tänk att segerkransen är värdelös om man icke får lägga den för en kvinnas fötter; tänk att allting är värdelöst om man icke har en kvinna..." (s. 170) (ett uttalande som för övrigt förlorar all udd vid betänkande av att Maurice ju redan har en kvinna, nämligen Jeanne). Maurice är fångad i en heteronormativ diskurs och kan inte, utan att bryta mot det samhälleliga homosexuella tabut, iscensätta sina begär på annat sätt än genom att ta det näst bästa, det vill säga sin manlige väns älskarinna då han inte kan få honom själv.

Att Maurices begär till Adolphe är besvarat uttrycker både Maurice och Henriette ett medvetande om:

## MAURICE

Det hade alltid varit hans stora dröm – hm! han håller tal nu! – hans dröm att vi tre skulle bilda ett triumvirat och visa världen det stora exemplet på en vänskap som intet fordrade – [...]

## HENRIETTE

Bravo! Har du varit i en sådan situation efter som du så kunde på pricken återge den? Vet du att Adolphe är en sådan där tredje man som aldrig kan ha nöje med sin älskarinna, utan att en vän är med! (s. 177f)

I ovanstående citat uttrycker Henriette – i och med användandet av ordet "aldrig", vilket antyder en återkommande situation – att Maurice möjligtvis inte är den första vännen hon blivit presenterad för och hopkopplad med av Adolphe; ett uttalande som öppnar för möjligheten att Maurice är inblandad i ett vidare mönster av homoerotiskt begär från Adolphes sida. Uttalandet kan även tolkas som att Henriette i Adolphe igenkänner *en viss typ av man*, vilket definierar den queera dissonansen som en (väl)känd företeelse i den heterosexuella kulturen.<sup>26</sup> Den frågeställning citatet innebär kan läsas som en utsaga om det homosociala begärets potentiella allmängiltighet och

rollernas utbytbarhet. Adolphes position som den underlägsne av de två männen skulle, antyder Henriettes fråga, lika gärna, i en konstellation med andra personer, kunna intas av Maurice, vilket innebär att fokus inte vilar på Adolphe som individ, utan hans del i en homosocial, fluktuerande begärsstruktur. Adolphes och Maurices respektive roller blir på så vis ett sätt att iscensätta det homoerotiska begäret inom en heteronormativ diskurs.

Henriettes betydelse i triangeldramat är i stort sett helt reducerad till hennes kön, vilket måste ses som en konsekvens av de patriarkala och heteronormativa diskurser inom vilka dramat har författats. I enlighet med sin representation som ställföreträdande objekt för en mans begär till en annan man, överskrider dock Henriette som ”kvinna” ibland sina egna gränser då hon inträder i en manlig roll. Det tydligaste exemplet härvidlag är förmodligen den passage då Maurice och Henriette beslutar sig för att bryta upp från det café där de väntat på Adolphe, och fortsätta till Boulogneskogen. På traditionellt manligt artighetsmanér sveper Henriette sin pelisse (ett slags kappa) kring den frysande Maurice, varvid Maurice kommenterar:

Det var skönt; det är som om jag vore i din hud, som om min av vakan upplösta kropp götes i din form; jag känner hur jag stöpes om; men jag får även en ny själ, nya tankar och här, där ditt bröst har gjort en höjning, börjar det häva sig... (s. 178)<sup>27</sup>

Vid detta tillfälle verkar det som om de könsliga positionerna på ett markant sätt växlar mellan de två, så att Maurice upplever inte bara nya känslor och tankar, utan även ett förkvinnligande av sin kropp. Då han på detta sätt bokstavligt talat ’ikläder’ sig en kvinnlig roll, intar Henriette den manliga positionen i och med att hon fattar det grymma och ödesdigra beslutet att inbjuda Adolphe till Boulogneskogen. Först då Maurice lägger av sig pelissen återfår han sin manlighet, vilket föranleder Henriette att kasta sig i hans armar (s. 179).<sup>28</sup>

I ovanstående exempel ser vi tydligt hur de manliga subjektens ambivalenta begärposition får efterverkningar på deras kön och genus. Denna aspekt korresponderar väl med Judith Butlers begrepp *heterosexuell matris*, vilket fungerar som ett slags kulturellt raster för att göra kroppar, kön och sexuellt begär begripliga.<sup>29</sup> Denna tvingande struktur innebär att ett visst kön alltid måste följas av ett visst genus, vilka ska manifesteras i ett visst sexuellt begär/praktik.<sup>30</sup> Då det sexuella begäret i *Brott och brott* emellertid förefaller glida mellan det manliga och kvinnliga objektet, sätts orsak och verkan i den heterosexuella matrisens struktur ur spel och resulterar i att huvudpersonernas köns- och genusmässiga positioner stundom skiftar och byts ut. I ovanstående citat ser vi hur det inte enbart är Maurices genusiden-

titet som påverkas av det ambivalenta sexuella begäret, utan även hur den nya genuspositionen påverkar hans könsliga identitet, hans kropp. Denna omständighet kan vi tolka med hjälp av ytterligare ett butlerskt begrepp, nämligen *performativitet*. Det finns, enligt detta resonemang, inget oföränderligt, prediskursivt kön som ger upphov till genus,<sup>31</sup> utan föreställningen om detta kön skapas just genom utförandet av genus, där könet och dess egenskaper framställs som naturliga och som upphovet till genus.<sup>32</sup>

Henriettes manliga representation har inom den dramatiska kontexten flera bottnar, och jag anser att det går att tolka de negativa aspekterna av hennes karaktär som iscensättandet av henne som en *personifikation* av de förbjudna homosociala begär hon representerar. En av Henriettes roller inom den triangulära konstellationen blir med andra ord som representant för förbjudna manliga lustar och hon framställs därmed som depraverad, liderlig, ondskefull och livshotande – en aspekt vilken i sig är talande för hur den heteronormativa diskursen i texten framställer icke-godkända sexuella begär. Det är av den anledningen Henriette väljs som objekt för männens lustar, och inte Jeanne, vilken snarare framställs som en slags himmelskt god madonna (ex. s. 169, 174, 242).<sup>33</sup> Bilden av Henriette är dock inte helt onyanserad (ex. s. 157f.), och man får som läsare upplevelsen av att hon, med avseende på triangeldramat, är utsatt för någonting som inte har med henne som person att göra.

Det kvinnliga subjektets roll i det erotiska triangeldramat kan sammanfattas i tre punkter:

1. Som bytesvara för att reglera, förstärka och konsolidera maktbalansen mellan två män.
2. Som ställföreträdande sexuellt objekt för det homosociala begäret mellan de båda männen.
3. Som personifikation av de förbjudna lustar vilka strukturerar Adolphes och Maurices vänskap.

Dessutom fungerar Henriette vid ett flertal tillfällen som kommentator till hur maktförhållandet mellan männen ser ut och förändras, på ett sätt som ibland antyder en viss grad av medvetenhet om hennes egen och de båda männens roller i dramat. En annan, likaledes kvinnlig kommentator till händelseförloppet är fru Cathérine, vilket befäster intrycket av dramats intrig som någonting som främst, trots den heterosexuella tematiken, berör de inblandade männen.

Liksom ovanstående citat innebär att Henriette för ett ögonblick träder in i en manlig roll, axlar Maurice vid samma tillfälle den kvinnliga rollen. Detta är en aspekt av genusperformativiteten i dramat som jag anser vara talande för hur karaktärernas biologiska kön inte alltid överensstämmer med deras representation. I växlandet av könsroller mellan Maurice och Henriette



gestaltas för ett ögonblick personernas 'verkliga' genus i enlighet med den position de intar inom triangeldramat. Maurice blir här, som objekt för en annans man erotiska begär, kvinnlig, och Henriette, som ställföreträdande erotiskt objekt för ett homoerotiskt begär, manlig, vilket kan ses som en konsekvens av den diskurs inom vilken Strindberg författat dramet.

Samtidigt som Henriette och Maurice i cafésenen väntar på Adolphe, och till och med beställt in ett glas champagne till honom, och samtidigt som det är mestadels kring honom samtalet kretsar, förefaller de båda skräckslagna vid tanken på att han verkligen ska dyka upp (s. 177f.). Paret omgäsnar inte kunna fortsätta utan den ständigt närvarande frånvaron av en tredje part, och i väntan på Adolphe antar han i det närmaste demoniska proportioner i Maurices samvetstyngda sinne (s. 181). Då han äntligen dyker upp beskrivs han som "blek och hålögd" och ytterligt lättad då han tycker sig förstå att han inte blivit exkluderad ur umgänget (s. 182). Adolphes position i förhållande till Maurice är än mer underlägsen vid detta tillfälle, och han uppger själv att han känner sig "helt liten i din [Maurices] närvaro" (s. 183), och att han lärt av Maurice att tänka väl om människorna (s. 185). Adolphes underlägsenhet bekräftas av Henriette: "När han talade kunde jag märka att han hade lärt av dig, och ofta illa förstätt och klumpigt applicerat. Tänk dig då när jag får se originalet, hur ömklig kopian skall förefalla." (s. 177)

Adolphes underlägsna roll gestaltas tydligast i den återkommande metaforen om åsnan (Adolphe) som drar triumfvagnen (där Henriette och Maurice sitter) (s. 179, 187, 206, 224); en roll vilken Adolphe vid ett tillfälle uttrycker en medvetenhet om (s. 206). Trots att Adolphe uppenbarligen inser vad som har hänt mellan Maurice och Henriette fokuseras hans intresse genomgående på sin svekfulle vän, vilken han inte alls verkar tänka sämre om: "Låt mig bara värma mig i ditt solsken, Maurice, en liten stund, så skall jag gå." (s. 184). Markant i denna scen är att det inte alls är Henriette som står i centrum för uppmärksamheten, utan Maurice. Adolphe riktar inte ett ord till Henriette, och vid ett tillfälle förefaller det som om de två försöker överträffa varandra i smicker av Maurice (s. 184).

Efter att Adolphe lämnat paret förändras scenariot, om av samvetskval eller för att den nödvändiga tredje nu lämnat scenen får vara osagt:

HENRIETTE

Ser du att solen har gått bakom moln och skogen har mistat sin rosenfärg!

MAURICE

Jag ser det; och den blåa sjön är svart. Låt oss fly dit ner där himlen alltid är klar och träden alltid gröna. (s. 186)

Maurices uttalande visar hur paret i detta skede fortfarande, trots det förändrade känsloläget efter att Adolphe lämnat dem, hyser hopp om att deras kärlek skall bestå.

Först i tredje akten kommer Adolphe själv till tals. Han är nedstämd efter besöket i Boulogne-skogen och förklarar för fru Cathérine:

[...] jag förebrår ingen och jag håller av bägge lika mycket ännu. Men det är något som gör mig sjuk. Ser ni, jag var mer fästad vid Maurice, ja så, att jag unnade honom allt som kunde göra honom glädje, men nu har jag förlorat honom, och det plågar mig mer än förlusten av henne. Jag har förlorat båda två, och ensamheten känns därför dubbelt smärtsam. Men det är något annat också, som jag icke har fullt klart ännu. (S. 191)

Vad är detta ”andra”, som gör Adolphe ”sjuk”? En förträngd attraktion till sin bästa manlige vän, iscensatt genom det ställföreträdande objektet av en kvinna? Jag anser att texten öppnar för den tolkningsmöjligheten. Maurices beteende förbryllar fru Cathérine: ”[...] att en god människa, en samvetsgrann, finkänslig man som herr Maurice kan i en handvändning överge kvinna och barn, förklara mig det!”

## ADOLPHE

Det kan jag icke förklara; och det synes han själv inte förstå. Jag råkade dem i morse, och allt föreföll dem så naturligt, så riktigt, att de icke kunde tänka sig något annat. *Det var som om de njöto tillfredsställelsen av en god handling eller uppfyllandet av en dyr plikt.* Fru Cathérine, det finns saker som vi icke kunna förklara och därför tillhör det icke oss att döma. För övrigt: ni såg ju hela förloppet: Maurice kände faran i luften; jag anade den: jag sökte avstyra deras möte; Maurice ville fly, men intet halv. Det är ju som om en intrig spunnits av en osynlig, och drivit dem med svek i armarne på varann. Jag är visserligen jävig i saken, men jag tvekar ej uttala ordet: *icke skyldig!* (S. 193; första kursiveringen min, andra i orig.)

I ovanstående citat framstår Maurice som ett offer för en heteronormativ samhällsstruktur. Han har gjort det som i enlighet med den heterosexuella matrisen förefaller ”naturligt” och ”riktigt” samtidigt som detta uppfyllande av samhälleliga förväntningar benämns ”en god handling” och ”en dyr plikt”.<sup>34</sup> Att det som hänt i själva verket ligger utanför personernas egen känslösfär och preferens framgår av att Maurice uppges inte själv förstå vad som har hänt, samt i orden ”som om en intrig spunnits av en osynlig”, enligt denna läsart den heterosexuella samhällsnormen. I domen ”*icke skyldig*” visar Adolphe en förståelse för hur situationen

har kunnat uppstå, och för att händelseförloppet i själva verket inte har iscensatts av karaktärerna själva utan varit en nödvändig konsekvens av en homofobisk diskurs som förbjuder ett erotiskt närmande mellan två män.

Då Maurice blivit tagen av polisen misstänkt för mord på dottern Marion upprepas caféscenen från andra akten i en ny konstellation: nu är det Adolphe och Henriette som väntar på Maurice, vilken ska släppas ut ur häktet. Adolphe tar, trots Maurices svek, vännens öde hårt: "Arme man! – Vet du att livet är mig hemskt sedan igår." (s. 209). Att maktförhållandet mellan Adolphe och Maurice har skiftat är uppenbart: nu är det Adolphe som är den lyckade yrkesmannen, som sitter med Henriette på café och som kan kosta på sig att ömka sin vän. Även Henriette uppfattar förändringen: "[...] idag är du den store, och han den lille, mindre än de minsta." (S. 210).

Denna förändrade maktbalans framträder än tydligare genom att de moraliska kvalitéerna hos Maurice och Adolphe polariseras: Adolphe framträder nu på ett blygsamt sätt som dramats "botgörare", vilket tjänar som förklaring till hans upprepade vilja att förlåta Maurice och Henriette deras svek (s. 185, 193). Maurice däremot inträder på scenen som en brottsling, bitter, missunnsam och cynisk – och med ett medvetande om att den förändrade maktbalansen "avlägsnar" honom själv och Adolphe från varandra (s. 214f.).

Denna scen innebär det erotiska triangeldramats vändpunkt. Det är signifikant att en följd av det förändrade maktförhållandet blir att de homoerotiska spänningarna bryts; och då Adolphe och Maurice ruckas ur sina ursprungliga positioner, vilka byggde på Maurices överläge och Adolphes underläge, är det kvinnliga subjektet inte längre intressant: "Icke älskar du mig längre, Henriette, lika litet som jag bryr mig om dig. Du är ful idag, klumpig, innehållslös och avskräckande!" (S. 216). Detta citat uppfattar jag som ett tillkännagivande av i hur hög grad de tre vännernas triangeldrama har varit en manlig affär: det är Maurice som talar om för Henriette hur hon känner för honom, och nu, då han inte längre behöver henne, blir följaktligen meddelandet att hon inte älskar honom längre. Citatet visar vidare hur Henriette, då hon inte längre reperresenterar någonting utöver sig själv, har förlorat all dragningskraft på Maurice.

Med den erotiska triangelns upplösande framträder med all önskvärd tydlighet den sanna karaktären av Maurice och Henriettes besatthet av varandra, då de blir bortförda som prostituerad och hallick. Utan den nödvändiga tredje part Adolphe har utgjort, och utan den erotiska spänningen mellan honom och Maurice, vilken fått sitt utlopp i tillbedjandet av Henriette, framstår känslorna mellan Henriette och Maurice som inte djupare än dem mellan prostituerad och hallick (s. 218ff.). Sekvensen är även talande för

hur maktbalansen mellan de två ser ut: det är Maurice som, likt en hallick, har utnyttjat Henriettes kvinnlighet för sina egna syften.

Efter att den triangulära konstellationen har krackelerat i tredje akten faller den i fjärde akten sönder helt och urartar i misstro, vanföreställningar och misstänksamhet, främst mellan Maurice och Henriette (s. 226ff.), men även från dem båda gentemot Adolphe (s. 224f). I och med att maktbalansen har ändrats och positionerna flyttats om försvinner spänningarna, varför Henriette som ställföreträdande sexuell objekt inte längre behövs, utan på Adolphes förslag reser därifrån (s. 236ff.).

Uppmärksamheten riktas nu helt mot upplösningen av dramats huvudintrig och de sista scenerna domineras av Maurices ånger, insikt och vilja till botgöring. Härvidlag inträder abbén, vilken dramat igenom framträtt som den religiösa ångerns högsta instans, i en viktig roll. Den högstämda botgörartematiken får dock sin upplösning i någonting som i det närmaste kan liknas vid en antiklimax, då Maurice mycket snart börjar vackla i sin föresats till ett andligare liv (s. 247ff.). I sista aktens avslutande del tecknas förhållandet mellan Maurice och Adolphe som varmt vänskapligt, och det är uppenbart att de komplicerade aspekterna av deras vänskap har försvunnit i och med att de nu framstår som jämlingar (s. 245f., 248).

Adolphe är den karaktär som framträder som dramats verkligt 'goda' gestalt. Från att vid det tillfälle då han först inträder, i pjäsens andra scen, framstå som naiv, oerfaren och helt utan pondus gentemot Maurice (s. 153–160) har han i slutet av dramat växt till en kärleksfull och förlåtande, förnuftig, vänlig och moraliskt högtstående gestalt av närmast Kristus-lik proportioner (ex. s. 233, 237). Trots sina vänners svek försvarar han dem genomgående mot omvärldens reaktioner och anklagelser (ex. s. 195, 199), och då maktbalansen mellan honom och Maurice skiftar tycks han snarare bekymrad över sin svekfulle väns motgångar, än glad för sina egna framgångar (ex. s. 215). Denna aspekt förklaras i dramat med Adolphes självpåtagna botgörarpuppdrag, där han sonar sina onda tankar gentemot sin far (s. 211f.). Enligt min mening finns det dock utrymme för en alternativ tolkning av Adolphes karaktär.

Jag anser att det finns möjligheter att utläsa Adolphe som triangeldramats medvetne iscensättare, där han först hindrar Maurice och Henriette från att träffa varandra, men talar så mycket om dem båda inför den andre att deras intresse på förhand väcks; när han väl presenterar dem för varandra intar han en flat och underlägsen position i förhållande till Maurice och lämnar scenen så att de två ska få en möjlighet att etablera en mer intim relation. Därefter låtsas han missförstå vilken mötesplats man har bestämt (på s. 171 uttrycker Henriette en misstanke om detta), för att dyka upp först tidigt på morgonen, då Maurice och Henriette tillbringat natten tillsammans. Helt

i enlighet med den offerroll Adolphe har påtagit sig inom konstellationen fortsätter han dyrka Maurice även efter att sveket blivit uppenbart, och lämnar paret utan hårda ord.

Det framstår med andra ord genomgående som om Adolphe uppmuntrar och underlättar för Maurice och Henriette att inleda och fullfölja sin erotiska affär. En sådan tolkning definierar Adolphe som den som är skyldig till tragedin i händelseförloppet, varför domen ”*icke* skyldig” som Adolphe uttalar över Maurice och Henriette snarast framstår som ett självförsvar (s. 193). Ett stöd för en sådan läsning är den omständighet att Adolphe vid uttalandet av denna dom använder singularis, då han rent logiskt sett, eftersom han talar om Maurice och Henriette tillsammans, borde ha använt pluralisändelse.<sup>35</sup> Enligt denna läsart är det ett tecken på Adolphes storslagna karaktär att han inte lastar Maurice och Henriette för det han själv har iscensatt, utan dramat igenom uttrycker höga tankar om sin vän, samt framhåller att Henriette är den som gjort ”mindre ont” i händelseförloppet (s. 239). ”Skyldig” är i detta sammanhang i själva verket den samhällsordning som genom sin normativa funktion avskär alternativa möjligheter till driftsutlevelser.

En sådan tolkning skulle vidare förklara varför Maurice anklagar Adolphe för hans eget och Henriettes förhållande (s. 173), samt varför han har svårt att precisera vad det är han är attraherad av hos Henriette (s. 175), trots att han inledningsvis hävdar att hon inte är ”i min genre” (s. 163). Henriettes sammanfattning är talande: ”Det ser ut som om det måste ske, då Adolphe gjort allt för att hindra det!” (S. 161).

På detta vis nyanseras Adolphes gestalt och öppnar för en mer mångbottnad tolkning av hans gestalt och repliker, vilka i detta ljus kan tyckas innehålla en fräckhet och förslagenhet som förut inte varit synlig. Ett exempel på detta är Adolphes replik till Henriette i dramats början, då hon försöker övertala Maurice att stanna: ”Det är rätt Henriette, fånga in honom du!” (S. 154). Detta uttalande, som initialt framstår som naivt och godtroget, blir nu till stöd för min tes och framstår i stället som grovt och mångtydigt. Ytterligare en aspekt som måste vägas in vid en analys av detta slag är naturligtvis även den möjlighet till ironi som finns innesluten i replikerna. Många av Adolphes mest undergivna repliker gentemot Maurice skulle kunna få en helt annan betydelse framsagda med ett ironiskt tonfall.

Enligt ovanstående resonemang blir det möjligt att tolka Adolphes gestalt som en personifikation av den queera dissonans som ständigt hotar den heterosexuella samhällsnormen. Adolphe framträder genomgående i dramat som ett genus- och sexualitetsmässigt varken-eller, glidande i sin karaktärsteckning och med egna, hemlighetsfulla skäl till sitt handlande. Detta är en aspekt av Adolphes gestalt vilken är synlig från dramats början till dess avslutande scener, då den erotiska tematiken överges till förmån

för den huvudsakliga botgöringsintrigen. Härigenom inskräps den ockulte Strindbergs motsättning mellan materia och ande – materien (sexualiteten) används som ett sätt att iscensätta den egentliga intrigen, nämligen den andliga (botgöringen).<sup>36</sup>

Genom Adolphes gestalt sätts det erotiska triangeldramat följaktligen in i intrigens större kontext av skuld och botgöring. Det är en poäng i dramat att *alla* har skuld;<sup>37</sup> inte minst Henriette som anförtror Maurice att hon, med en man som medhjälpare, gjort sig skyldig till sin väninnas död då hon försökt hjälpa henne med fosterfördrivning. Denna historia kan ses som en parallell till det som senare utspelas då Henriette och Maurice önskar livet ut Marion, vilken senare avlider, och innebär att Henriettes gestalt skrivs in i ett vidare mönster av hur det kvinnliga subjektet iscensätts inom det erotiska triangeldramat.<sup>38</sup>

På en primär nivå tycks triangeldramats funktion inom textens övergripande tematik följaktligen vara ett sätt att iscensätta den helvetesvandring Maurice har att genomgå på vägen mot ett högre medvetande. Att Strindberg har valt just denna konstellation kan ses som en eftergift åt dramats komiska aspekter, samt som ett sätt att polarisera Maurices och Henriettes lågt stående moral mot Adolphes lågmälda vilja att förstå och förlåta. Det finns dock en möjlighet att lyfta upp den funktionen till det moraliska plan där huvudintrigen utspelar sig, genom en läsart som tolkar spänningarna mellan Maurice och Adolphe som ett uttryck för deras moraliska fattigdom. Efter den rening som sker i dramats slutscen försvinner de 'depraverade' lustarna och förhållandet mellan de båda männen stannar vid 'sund', manlig vänskap. En sådan tolkning gör att det fortfarande är möjligt att se Adolphe som iscensättare av det erotiska dramat, men denna gång för att starta den reningsprocess som ska lyfta upp Maurice till Adolphes egen nivå. Detta resonemang stämmer väl överens med Adolphes förlåtande botgörarkarakter samt med den inom dramat strukturerande diskursen.

Frågan om hur triangeldramats funktion iscensätts har jag diskuterat tidigare, och kan på ett mer åskådligt sätt skildras som en fallande skala av *manlighet* hos de inblandade karaktärerna. Representationen är dock komplex och vi ser hur Adolphe, Maurice och Henriette intar olika positioner i olika situationer:

Man	Maurice (Adolphe)
Man/Kvinna	Adolphe (Maurice) (Henriette)
Kvinna	Henriette (Maurice)

Dessa tre positioner är vad som krävs för att triangeldramat ska kunna fungera inom en heteronormativ diskurs, och som analysen visar finns det

ett ambivalent samband mellan *manlighet* och *makt*. Maurice framstår som dramats förste älskare då Henriette väljer honom framför Adolphe och han är beredd att offra allt för sin stora (heterosexuella) passion för Henriette. Till följd av de glidningar i iscensättandet av hans manliga genus som ibland förekommer, samt till följd av hans komplicerade och känsloladdade förhållande till Adolphe, är han även placerad på positionen Man/Kvinna. Maurices största genusövertramp sker i den tidigare anförda, transvestitiskt färgade scen då han lånar Henriettes pelisse, varvid hans bokstavliga iklädande av det motsatta könets genus leder till ett ifrågasättande av hans könsidentitet. Därför placeras Maurice även på positionen Kvinna. Denna omständighet kan ses som dels ett sätt att gestalta den begärsposition han intar i förhållande till den man han just på ett symboliskt plan avrättat, dels som ett sätt att, inom den dramatiska intrigens kontext, låta Henriette träda i hans ställe för att fatta ett ödesdigert beslut.

Adolphe intar som huvudposition den ambivalenta mellanpositionen Man/Kvinna. I egenskap av Henriettes älskare får man lov att anta att han intar en manlig position gentemot henne (och i omvärldens ögon), samtidigt som han ställer sig i ett kraftigt underläge gentemot Maurice och uttrycker starka (homoerotiska) känslor för sin vän. Ett initierande av triangeldramat kräver således att Adolphe intar en annan genusposition än den strikt manliga. Först då triangeln i och med den förändrade maktbalansen krackelerar kan Adolphe lämna denna mellanposition och inträda i rollen som jämställd man med Maurice.

På grund av sitt kön och som ställföreträdande objekt för det sexuella begäret mellan de båda männen intar Henriette som huvudsaklig position kategorin Kvinna. I denna position saknar hon i princip intresse i sig själv utan framträder som ett redskap för att iscensätta männens passioner. Till följd av de ibland förekommande manliga aspekterna av hennes karaktär är hon dock även placerad på positionen Man/Kvinna.

Med *Brott och brott* påvisar Strindbergs sin stora komplexitet som dramatisk författare samt sin förmåga att inkorporera aspekter av sitt tidigare författarskap i sitt senare. Den erotiska triangelstruktur vi igenkänner från Strindbergs tidigare produktion finns kvar men interagerar här med post-infernodramatikens motivkrets av skuld, straff och försoning. *Brott och brott* framträder därmed som en hybrid och ett övergångsdrama mellan två faser av Strindbergs författarskap.

Den erotiska tematiken innebär att Strindberg skriver in sina gestalter i ett tidigare etablerat mönster av ambivalenta begärspositioner och glidande genusperformativitet. Det som strukturerar den erotiska intrigen är den heteronormativa diskurs inom vilken Strindberg skriver sitt drama, vilken

ständigt försöker etablera ett samband mellan kön, genus och sexuellt begär. Den ambivalens som kännetecknar det sexuella begäret inom triangeldramat innebär dock att detta samband hela tiden utmanas, och leder till en osäkerhet i tecknandet av huvudpersonernas köns- och genusrepresentationer. Denna osäkerhet har i föreliggande analys definierats som den queera dissonans vilken personifieras av Adolphiés mångfascetterade gestalt.

Det erotiska triangeldramat iscensätts genom en fallande skala av manlighet kopplad till makt, och har, inom dramats övergripande händelseförlopp, funktionen av att iscensätta, förstärka och reflektera den moralistiska tematiken.

---

## NOTER

- 1 Hans-Göran Ekman, "Kommentarer", *Vid högre rätt. Två dramer*. August Strindbergs samlade verk nr 40 (Stockholm, 1983), s. 259. För en redogörelse för skillnaderna mellan *Danné* och *Brott och brott*, se Göran Stockenström, *Ismael i öknen. Strindberg som mystiker* (Uppsala, 1972), s. 426f.
- 2 Ekman, "Kommentarer", s. 261. Se även Hans-Göran Ekman, *Klädernas magi: En Strindbergsstudie* (Hedemora, 1991), s. 97. Det har dock framhållits att det är onödigt att gå så långt tillbaka i tiden för att finna det underliggande paradigmet till undertiteln till *Brott och brott*, då Strindberg härvidlag skrev in sig i den under 1800-talet levande traditionen av "omvändelsesdrama". Se Barry Jacobs, "Strindberg's *Advent and Brott och brott*: Sagospel and Comedy in a Higher Court", *Strindberg and Genre*, ed. Michael Robinson (Norwich, 1991), s. 179. För en utförligare diskussion om Strindbergs användning av olika genrebegrepp hänvisas till Jacobs.
- 3 *Brott och brott* var främst avsett för en fransk publik. Torsten Eklund, *Tjänstekvinnans son* (Stockholm, 1948), s. 225.
- 4 Ekman, "Kommentarer", s. 263, s. 270. Dramatiska teatern i Stockholm satte för övrigt upp dramat under namnet "Rus" så sent som hösten 2002.
- 5 Jacobs hävdar att Strindberg efter Inferno-krisen uppfann en ny genre, nämligen 'Nemesis Providentia', vilken kunde blandas med andra dramatiska former som sagospelet, det historiska dramat eller, som fallet är med *Brott och brott*, komedin. (Se Jacobs, "Strindberg's *Advent and Brott och brott*", s. 168f.) För att kunna förnya sin sedan tidigare etablerade motivkrets var Strindberg, enligt Jacobs, tvungen att förändra sin livssyn, vilket alltså skedde genom Infernokrisen. (S. 170f) *Brott och brott* var det första drama i vilket Strindberg använde sig av vad han menade med "komedi" för att iscensätta den nyetablerade nemesis-tematiken på scen. (S. 179)



- 6 Just denna lättsinniga avslutning av dramat har varit den mest svårbemästrade delen av pjäsen (se exempelvis Gunnar Ollén, *Strindbergs dramatik* (Stockholm, 1961), s. 253. Detta är dock enligt Stockenström helt i linje med Strindbergs religiösa tro vid denna tid. (Stockenström, *Ismael i öknen*, s. 448). Även Eklund menar att det lyckliga slutet var ett resultat av att Strindbergs gudsbegrepp vid denna tid kom att innefatta även "barmhärtighetens, nådens och kärlekens Gud". (Eklund *Tjänstekvinnans son*, s. 226) Kort tid efter avslutandet av *Brott och brott* föreföll Strindberg själv i ett brev till Littmansson tvivla på om slutet var rimligt eller "banalt". (S. 231) Jfr även Ekman, "Kommentarer", s. 262.
- 7 Ann-Sofie Lönngrén, "Illusionen av en kvinna: En queerteoretisk analys av det homosexuella tabut i *En dåres försvarstal*", *lambda nordica* 1 (2002), ss. 6–21. I denna artikel definierar jag det triangeldrama som utspelas i första delen av *En dåres försvarstal* som det första exemplet på en därefter återkommande struktur i Strindbergs författarskap.
- 8 Ekman, *Klädernas magi*, s. 98f. Könskampen ingår i Ekmans analys i en del av en högre plan där kvinnan har sänts i mannens väg som en prövning; m a o inrangeras denna aspekt i dramats övergripande tematik. (S. 105) Ett uppmärksammande av könskampsaspekten leder dock i Ekmans läsning till en ny förståelse av dramats slut. (S. 98) Se not 34.
- 9 Eklund, *Tjänstekvinnans son*, s. 129.
- 10 Stockenström uppmärksammar dock denna konstellation ("Teaterförfattaren – Älskarrinnan – Målaren") samt tolkar den inom en biografisk kontext (Strindberg – Dagny Juel – Edvard Munch). Den triangulära strukturen tillmäts därmed, i denna analys, inget intresse i sig själv utan förutsättes spegla författarens liv. (Stockenström, *Ismael i öknen*, s. 427, s. 446.) Även Ollén uppmärksammar triangeldramat mellan Maurice, Adolphe och Henriette samt tolkar detta på ett liknande sätt som Stockenström. Den i pjäsen av Maurice bedragna Jeanne motsvaras enligt denna tolkning av Strindbergs andra hustru, Frida Uhl, och den övergripande skuldtematiken förklaras bottna i Strindbergs egna skuld känslor över att ha försökt på ockult väg nedkalla sjukdom över sin dotter Kerstin. (Ollén, *Strindbergs dramatik*, s. 251)
- 11 Ekman, *Klädernas magi*, s. 25. Här förutsätter jag att Ekman skriver inom en heteronormativ diskurs.
- 12 Tiina Rosenberg, *Queerfeministisk agenda* (Stockholm, 2002). Här definieras "heteronormativitet" som "de institutioner, strukturer, relationer och handlingar som vidmakthåller heterosexualitet som en enhetlig, naturlig och allomfattande ursprungssexualitet." (S. 12f.) Don Kulick, "Queer theory: vad är det och vad är det bra för?", *lambda nordica* 3–4 (1996). Den heteronormativa tolkningstraditionen innebär att de ögonblick som stör den heterosexuella schablon tolkningen osynliggörs. (S. 16) Pia Laskar, "Queer teori och feminismen: beröringspunkter och spänningar", *lambda nordica* 3–4 (1996). En omläsning av gamla texter är, enligt queerteorin, en angelägen uppgift, och sammanfaller med den feministiska och mångkulturella rörelsens omläsning och omtolkning av historien (s. 72).
- 13 Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (New York, 1985), s. 3. Termen skulle med andra ord vara möjlig att tillämpa även på kvinnliga homosociala bindningar, vilket dock förmodligen skulle resultera i en radikalt annorlunda form av analys, då uppdelningen mellan kvinnlig homosocialitet och homosexualitet historiskt sett inte har varit lika skarp som den manliga.
- 14 Eve Kosofsky Sedgwick, "Epistemology of the closet", *The Lesbian and Gay Studies Reader*, red. Ablove, Barale, Halperin (New York, 1993), s. 48.
- 15 Kosofsky Sedgwick, *Between Men*, s. 1. Kosofsky Sedgwicks teoretiska resonemang innebär en vidareutveckling av analysen i René Girard, *Deceit, Desire, and the Novel*.

- Self and Other in Literary Structure* (Baltimore, 1972). Anledningen till att jag har valt att anknyta min analys till Kosofsky Sedgwick i stället för Girard är den förras betydligt mer utvecklade genusmedvetande. (För en diskussion av detta hänvisas till Kosofsky Sedgwick, *Between Men*, s. 21ff.)
- 16 Jens Rydstrom, "Queer teori och historia", *lambda nordica* 3-4 (1996), s. 87.
  - 17 Laskar, "Queer teori och feminismen: beröringspunkter och spänningar", s. 71.
  - 18 Kosofsky Sedgwick, *Between Men*, s. 1.
  - 19 Ibid. s. 21: "The choice of the beloved is determined in the first place, not by the qualities of the beloved, but by the beloved's already being the choice of the person who has been chosen as a rival."
  - 20 Laskar, "Queer teori och feminismen: beröringspunkter och spänningar", s. 71. Mot detta kan naturligtvis invändas att en sådan kategorisering kan innebära att homosexualiteten, i stället för heterosexualiteten, kan komma att betraktas som essentiell. Detta resonemang spricker dock genast vid en jämförelse mellan könen inom den homosexuella kategorin. Skillnaden mellan lesbiska och bögar, och mellan de nätverk de historiskt sett har ingått i, är stora. (Laskar, "Queer teori och feminismen: beröringspunkter och spänningar", s. 73.) Annamarie Jagose, *Queer Theory: An Introduction* (New York, 1996), s. 44: "Gay men and lesbians have their homosexuality – that is, their same-sex object choice – in common. But the gendering of that sexuality has produced substantial cultural differences between them."
  - 21 Kosofsky Sedgwick, *Between Men*, s. 55.
  - 22 Ibid. s. 49ff.
  - 23 Yvonne Hirdman, "Genussystemet – reflektioner kring kvinnors sociala underordning", *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 3 (1988), s. 51ff.
  - 24 Sidhänvisningar avser Strindberg, August, *Vid högre rätt: Två dramer*. August Strindbergs Samlade Verk nr 40 (Stockholm, 1983).
  - 25 Kosofsky Sedgwick, *Between Men*, s. 21.
  - 26 Rosenberg, *Queerfeministisk agenda*, s. 12: "Queer" definieras här av Rosenberg som just en "dissonans, en form av aktivism och teori som inte smälter samman till en klangenhet utan uppfattas som spänningsfylld" samt som "dissonant i förhållande till stabila och till synes självklara identitetskategorier."
  - 27 Denna scen ser Ekman som en aspekt av könskampen i dramat, och innebär för Maurices del att "[h]ans jag löses upp, och både kroppsligt och själsligt formas han efter henne." (Ekman, *Klädernas magi*, s. 101) Även Jacobs, har noterat det "förkvinnligande" till kropp och själ Maurice genomgår då han tar på sig Henriettes pelisse. (Jacobs, "Strindberg's *Advent and Brott och brott*", s. 181)
  - 28 Ekman, *Klädernas magi*, s. 86. Denna tematik definieras som en del av en återkommande motivkrets i flera av Strindbergs verk. I postinfernodramatiken delar Ekman in klädernas nya funktioner i en magisk och en rituell funktion, där magin går tillbaka på tidigare tematik och i allmänhet utövas av kvinnor som vill bemäktiga sig män (påklädningsscener), varvid den rituella funktionen används i moraliskt-religiösa sammanhang (avklädningsscener).
  - 29 Margareta Lindholm, "Vad har kön med sexualitet att göra?", *lambda nordica* 3-4 (1996), s. 44.
  - 30 Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York, London, 1990), s. 23f. Se även Judith Butler, "Imitation and Gender Insubordination", *The Lesbian and Gay Studies Reader*, s. 317.
  - 31 Butler, *Gender Trouble*, s. 9ff.
  - 32 Butler, *Gender Trouble*, s. 43f.: "Gender is the repeated stylization of the body, a set of

- repeated acts within a highly rigid regulatory frame that congeal over time to produce the appearance of substance, of a natural sort of being." Se även Butler, "Imitation and Gender Insubordination", s. 312f., 317.
- 33 Ekman, *Klädernas magi*, 102. Ekman gör här en annan analys av Jeannes roll, där han definierar henne som minst lika farlig som Henriette. Den lättvindiga upplösningen av dramat, vilken fått mycket kritik för hur snabbt Maurice glömmet Jeannes tragedi och Marions död, framstår därmed som en mer rimlig avslutning.
- 34 Marilyn Frye, *The politics of Reality: Essays in Feminist Theory* (New York, 1983), s. 140: "It is very important to the maintenance of male supremacy that men fuck women, a lot. So it is required; it is compulsory. Doing it is both doing one's duty and an expression of solidarity."
- 35 Denna omständighet kan naturligtvis även förklaras med uttalandets karaktär av stående uttryck i domstolssammanhang: skyldig – icke skyldig.
- 36 Denna tankegång korresponderar för övrigt väl med författarens mystiska världsbild, där vi ser hur olika materiella företeelser – molnformationer, kuddar, spelkort, fåglar etc – blir ett medel varigenom andevärlden kommunicerar med den enskilda människan. Jfr. Stockenström, *Ismael i ökenen*.
- 37 Stockenström, *Ismael i ökenen*, s. 438.
- 38 Jfr. exempelvis Marias gestalt i *En dåres försvarstal*. Lönngren, "Illusionen av en kvinna".

# Skapelsens skrift

och författarens text i  
August Strindbergs *Stora landsvägen*

Av Ola Holmgren

När *Stora landsvägen* utgavs 1909 var det August Strindbergs uttryckliga önskemål att författarnamnet inte skulle utsättas på titelsidan, ett önskemål som också tillmötesgicks i de tidiga upplagorna av Strindbergs sista stora livsdrama.<sup>1</sup>

Författarens önskan är identisk med den önskan som finns hos hans alter ego *Jägaren* att heta och vara "Inkognito". I sitt sista stora drama abdikerar alltså Strindberg som författare. Lika ödmjukt som dramats huvudperson böjer sig för den heliga skrift som redan står att läsa i naturens och skapelsens okorrumpade bok, lika demonstrativt tonar författaren ned sina egna anspråk på dramat i fråga. Det understryker närheten, för att inte säga identifikationen, mellan Strindberg och hans *dramatis persona* *Jägaren*.

*Stora landsvägen* har ju företrädesvis betraktats som ett självbiografiskt verk med lätt maskerade personangrepp och satiriska "anspelningar på Dagens frågor". I den självbiografiska betraktelsen "Jag" (1894) som ingår i *Vivisektioner II* skriver också Strindberg: "Jag har passerat mitt livs middagshöjd, och när jag nu kastar en blick bakåt så ser jag mig ofta i *Jägarens* skepnad."<sup>2</sup> Man kan fråga sig varför han gör detta. Det egenartade med *Stora landsvägen* är ju dramats karaktär av att vara både tidlöst och tidsbundet. *Jägarens* arketytiska gestalt befinner sig mer eller mindre utanför tiden, samtidigt som andra tidshorisonter i detta "vandringsdrama med sju stationer" kan vara begränsade näst intill det banala och obegripliga. En lång tidsrörelse trängs med en kort; precis som den kan göra i vårt *minne*. *Stora landsvägen* kan sägas utspela sig i minnet, och det gör att man sätta i fråga om verket överhuvudtaget är att betrakta som ett drama. Dialogen pendlar mellan sublim monolog och "goddag, yxskaft", och den tveksamhet som Strindberg kände inför pjäsen har kommit att delas av hans uttolkare. Det är inte lätt att bli klok på denna dramatiska hybrid, som Strindberg själv karaktäriserade med orden "Avsked till Livet och Självdeklaration".<sup>3</sup> *Stora landsvägen* (1909) har därför också kommit att hamna mellan två stolar: mellan hans renodlat självbiografiska verk och hans entydigt dramatiska arbeten.

I engelsk och amerikansk översättning heter pjäsen *The Great Highway*.<sup>4</sup> Det är en titel som bättre svarar mot Jägarens lösenord: *Excelsior!* – Mot höjden! Men när dramat börjar, går vandringen i stället *från* höjden och nedåt; från de höga Alperna ned till ”Önsknigarnes land”. Denna rörelse mellan högt och lågt äger också rum i språket. Under nedstigningen kan den sublimerade alpluftens höga poesi plattas ut till låglandsprosa, färgas av nostalgiska minnen av det liv som varit eller präglas av den förestående döden.

Vi skall nu slå följe med Jägaren och läsa skapelsens skrift längs vägen med de sju livsstationerna.

På Alperna. En vägvisare med två armar; en uppåt, en nedåt.  
Fonden är svarta åskmoln. Senare utbryter åskvädret.

JÄGAREN (*in, läser på vägvisaren*).  
Vart har jag kommit och hur långt? –

Jo! Dit går vägen uppåt, ditåt ned!  
Ned kommer man ju alltid, jag vill uppåt!  
Men visarn här slår ut med armarna.  
som om han varnade för vägen uppåt! –  
En fara alltså, många faror  
på stigen som är brant och smal!  
Det skrämmer icke mig som älskar faran.  
Men jag vill rasta först en liten stund,  
och andas!  
Och tänka, samla mig,  
och få igen mig själv,  
mitt själv som man har stulit.

Det är inte den fonetiska skriften som Jägaren avläser hos vägvisaren. Det är vad han uppfattar som dess kroppsspråk. Vägvisaren blir med sina två armar ett levande väsen av manligt kön som varnar Jägaren, att både en och flera faror väntar honom längre uppåt. Ordet blir alltså kropp, och vad kroppens stumma gestikulerande säger Jägaren är att den uppåtgående stigen kommer att bli både brant och smal.

Han fortsätter att tolka skapelsens skrift:

Vad står i norr? Ett skifferberg,  
ett moln likt skolans svarta tavla,  
oskriven än – det bullrar! Lärarn kommer!

Och det blir tyst i klassen!  
 Tyst i naturen när den Store Lärarn talar!  
 Se nu! – En blixtn från ost till väst –  
 i eldbleck skriver han sitt namn  
 på svartblått moln! Jag känner Dig,  
 oändlige, osynlige, som syns,  
 du stränge allförbarmare! –  
 Och bergens furor buga sig,  
 och bäckarna stå ljudlöst still.  
 Stengeten skrämde föll ned på knä,  
 barhuvad gam sig hukar ned med blottad hjässa  
 på alpens kam; naturen bävar! –  
 Jag kallad herren uti Skapelsen,  
 ett spenamn, som jag icke vållar,  
 jag böjer mig och blygs,  
 den ringaste inför din allmaktstron!

Jägaren ser sig som ett blygsamt medium för det drama som står skrivet i naturens bok. Med sitt känsliga spårsinne ger han ord åt detta drama. Man kan säga att han *återskapar* det i språket. Hans bildspråk står helt och hållet i tjänst hos den "Store Lärarn", som är att betrakta som den verkliga dramatiker. Jägaren kan i stället sägas vara den "Store Läsarn" av denne "oändlige, osynlige, som syns". Den osynlige blir synlig först genom sin skrift, och det är Jägaren som ser och tolkar skriften. Han registrerar och uttolkar varje spår och tecken i sin omgivning, och han identifierar sig fullständigt med hela skapelsen; han äskar tystnad som vore han den Store Lärarn själv, och han gör gemensam sak med allting som lever och verkar i naturen. Han besitter det magiska förhållande till naturen som Sven Delblanc kallar "vildens 'primitiva' sätt att fråga":

Jag börjar alltmer uppleva Infernokrisen som en aktiv snarare än en passiv process: Strindberg undergår inte en omdaning, snarare väljer han i en storartad, halvt omedveten viljeakt en livssyn som är moraliskt meningsfull och estetiskt fruktbar. Som Adam i Paradiset, innan de skapade tingen fått namn och funktion, utnyttjar han sin rätt att postulera ett meningsfullt och koherent universum, där allt skeende är inbegripet i ett väldigt moraliskt drama. Av detta följer Strindbergs unika och mycket fruktbara sätt att *ställa frågor* till människor och ting. Kanske vildens 'primitiva' sätt att fråga?<sup>5</sup>

När Strindberg väljer se sig själv som Jägaren i sitt sista drama, är han, för

att tala med C. G. Jung, ”i denna världen en modern europé, men i andevärlden en son till en stenåldersmänniska”.<sup>6</sup> Och för denna avkomling till en stenåldersmänniska är naturen lika besjälad som det språk han själv talar. Han ställer sig själv i språklig förbindelse med den fysiska världen, när han i kraft av sina metaforer kan kalla den fallande snön ”du himlens mjöl som siktats genom molnens svarta hår”, samtidigt som han frambär sin bön till tystnaden: ”du helga tystnad, drag ditt sidentäcke / upp över huvudet på trötte vandrarn, / som går till sängs och viskar fram sin bön!”

Jägaren tänker som han talar och talar som han tänker. Vi bör uppfatta situationen antingen som sådan att han ”tänker högt” eller också att vi ändå får tillgång till hans tankar på samma intuitiva plan som han själv relaterar till allting i sin omgivning. Han tänker metaforiskt, och när han vill utveckla sina metaforiska tankar låter han dessa växa till liknelser och allegorier. Hos Jägaren beskriver förhållandet mellan språk och verklighet vad man kan kalla en ’metaforisk identitet’. Den jambiska versen pulserar av samma liv som språket vill förmedla: ”I eldbläck skriver han sitt namn / på svartblått moln!” Elden är inte *som* bläck eller *i stället för* bläck, utan elden *är* bläck. Liksom vi bör tänka oss att ”den Store Lärarn” inte bara *är* detta ”eldbläck” utan även det svartblåa molnet han skriver på och hela himlen därtill. Liksom att himmsguden – vare sig denne nu hette Zeus, Tor eller Jahve – i begynnelsen var identisk med himlen är denne ”Osynlige, som syns” identisk med de naturfenomen genom vilka han uppenbaras. Den naturliga fenomenvärlden *är* de gudomliga framträdelseformerna, liksom att Jägarens magiska språk äger en uttryckskraft som både är fysisk och gudomlig. Språket hämtar sin kraft från den gudomliga skapelse det samtidigt gestaltar. Det hämtar sin kraft från den gudomliga skrift det samtidigt *läser*:

Vad rör sig här? Vem skymmer solen?  
 Och ritar skuggbild på den vita snön?  
 En kejsarörn, chrysaëtos, med guld på bröstet!  
 Du luftens riddare i gyllne brynja,  
 och riddarkedjan kring din hals –  
 Vad? Sjuncker du? Går ned i dalen,  
 då vingen tröttnar, stjärtens roder  
 ej mäktar styra kursen uppåt?  
 Ja, han vill ned! Ned! Ned att vila,  
 och andas varma mänskors andedräkter,  
 och känna doften ifrån klöverfält –  
 Det är ju sommar än därnere...  
 Där faller molnens vatten ned som pärlor;  
 här som briljanter, taffelstenar;

där kvittrar bäcken, här den slagits stum,  
 här öde snöfält, dock med vita blommor –  
 därnere vita tusensköner ---

Han frågar efter betydelse och mening med alla dessa tecken som blir *järtecken*, när han tolkar dem med avseende på sig själv. Frågor leder till svar i den dialog han för med sig själv och sin omgivning. Varseblivning blir varsel, och kungsörnens skuggbild på den vita snön blir den skrift som meddelar Jägaren att han nu skall styra kosan nedåt. Han förhåller sig avvaktande och menar att det kan vara hugget som stucket det som sker: "Häruppe och därnere! Hit och dit, / man drivs, till lika bra och lika illa!" Det är inte hans egen vilja som styr; han "drivs" att handla utifrån vad situationen föreskriver. Han *skrivs*, kan man också säga, och är därför själv inskriven i det stora mönster, vars uttolkare han samtidigt är. Det är detta som är *Jägaren*; gränsgångaren mellan "häruppe och därnere", mellan natur och kultur.

Hans språk är rationellt och poetiskt på samma gång: "Vita, rena snö / av sublimerad ånga! Vattendiamanter, / I, liljebloomor, utav köld förstenade..." Liksom att snön är sublimerad ånga, är Jägarens poesi sublimerad prosa. Språket kan äga en fantasifull saklighet – "Här kan jag andas, och mitt hjärtas hjärtblad, / de spåda lungor vädra ut;" – som författaren Strindberg kan understryka ytterligare med en fotnot i manuskriptet: "Det är Lungorna, som äro Hjertats hjertblad." Han ser alltså lungorna som de först utvecklade spåda bladen hos växtämnet hjärtat; en väl så logisk förklaring som är både poetisk och vetenskaplig. I denna poetiska vetenskap, eller om man så vill, vetenskapliga poetik, samsas poesi och empiri.

Jägaren har sökt sig bort från människorna för att åter bli sig "själv", han vill återfå sitt "själv som man har stulit". Det sociala umgänget har fråntagit honom hans rätta identitet:

Jag gick för länge ibland mänskorna,  
 och satte bort min själ,  
 mitt hjärta, mina tankar;  
 det andra tog man, stal man –  
 man bakband mig med vänlighet,  
 med gåvor som jag ej begärde;  
 ja det var varmt att gå därnere  
 ur hem i hem, vid vackra bord,  
 musik och blommor, ljus och glas.

Jägaren vill se sig själv som helt oberoende av samhälle och människor. Men samtidigt vet hans bättre jag att detta inte låter sig göra. När han stöter ihop



med Eremiten uppe är det som om han möter detta bättre jag som talar honom själv till rätta:

EREMITEN.

Varthän? *Quo vadis*, vandrare?

Du kommit halvvägs och dig ser tillbaka.

*Excelsior!* var dock din lösen hittills!

JÄGAREN.

Det är så än!

EREMITEN.

Vad söker du häruppe?

JÄGAREN.

Mig själv, som jag förlorade därnere!

EREMITEN.

Vad du förlorat har därnere

kan du väl icke finna 'gen häruppe?

JÄGAREN.

Du har så rätt! Men går jag dit,

så mister jag än mer, och finner aldrig vad jag saknar.

Fastän Eremiten bemöter Jägaren som en främling, vet han ändå hur långt han har kommit på sin väg och hur hans lösenord lyder. Deras möte liknar därför mötet mellan Den Okände och Damen. De känner varandra utan att känna varandra, och replikerna hakar i varandra som om Jägaren förde en dialog med sig själv.

Den funktion som Eremiten har i dramat som *vägvisare* aktualiserar ordets etymologiska avledning ur ordet för guden *Hermes*, vägfarnas gud. Eremiten har alltså samma funktion för Jägaren som den vägvisare av trä han konsulterade i dramats öppning. Skillnaden är bara att den här vägvisaren uttrycker sig mer artikulerat än sin stumma föregångare:

Lev livet ut, gå ner igen, det är ej farligt;  
landsvägen dammar, borsta av dig;  
det löper diken utmed kanterna, fall i!  
Men res dig. Där finns grindar,  
spring över, kryp inunder, lyft på haken;  
du råkar människor, tag dem du i famnen,  
de bitas ej, men bits de, bettet är ej farligt,  
får du en dusch, låt rinna av!  
Giv ut ditt mynt, du får't igen,  
häruppe finns ej någonting att vinna,

ty sten är sten och snö är snö –  
men människor, det är annat.

Stenen är ingenting annat än sten, och snön är ingenting annat än snö, men människan är en *annan*. Hon är inte identisk med sig själv, utan får sin identitet i relation till andra. Eremiten uppmanar Jägaren att ge sig in i leken och att leken tåla, att ge sig det sociala spelet i våld och klättra bäst han kan. Människorna bits inte på riktigt, de *leker* att de bits. Ingenting med människorna sker egentligen på riktigt. Deras umgänge bygger på spel och förställning, och deras samvaro bygger på ekonomiskt utbyte: "Giv ut ditt mynt, du får't igen." *Utbytet* blir den överenskommelse som reglerar förhållandet mellan människorna; tjänster och gentjänster, köpare och säljare, vinst och förlust.

Detta skall jämföras med förhållandet mellan Jägaren och *bytet*. Det förhållandet bygger inte på några överenskommelser och är därför i allra högsta grad på riktigt. Häri består den avgörande skillnaden mellan livet "häruppe och därnere"; mellan de bofasta människorna och mellan Jägaren och hans villebråd. Mot det socialt förutsägbara scenariot står det naturligt oförutsägbara livet.

Jägaren är ju bokstavligen att betrakta som en *arketyp*. Han står i absoluta *början* av den kulturutveckling som efterhand skapar det sociala scenariot. Hans förmåga att jaga och spåra upp sitt byte förutsätter inte social talang men väl förmågan att kunna läsa skapelsens skrift; den förmåga han demonstrerar genom sitt sätt att använda språket. Språket är hans egentliga jaktredskap, och bytet i fråga är all den verklighet som hans symbolskapande språk lägger under sig. När han munhuggs som värst med Eremiten, får han också sitt erkännande som den författare och poet han är:

EREMITEN.

Du är så rädd om skinnet...

JÄGAREN.

Ej skinnet, men om själen...

EREMITEN.

Du älskar icke människorna...

JÄGAREN.

Jo, alltför mycket, därför fruktar jag dem ock...

EREMITEN.

Att älska är att giva; giv!

JÄGAREN.

De vilja icke taga mot, men taga;  
de taga icke gåvan utan givarn med!

EREMITEN.

Men herden gav sig själv för hjorden..

JÄGAREN.

Ja, stoftet går till stoft, men anden tillhör Gud.

EREMITEN.

Du fåktas bra med tungan, borde föra pennan!

”Häruppe och därnere” är det transcendentala förhållandet mellan själen och kroppen, anden och materien.<sup>7</sup> Herden är en ledare mer andligt högstående än hjorden, och ”pennan”, får vi förmoda, är mer andlig än ”tungan”. Vet man att Strindberg själv ville se sin penna plockad ur kejsarörnen Chrysaëtos fjäderskrud, ser man också korrespondensen mellan örnen som ”ritar skuggbild på den vita snön” och författaren som skriver ned sina ord på det vita papperet. När Jägaren apostroferar ”luftens riddare i gyllne brynja” vänder han sig i själva verket till sitt totemdjur. De är förbundna på ett symboliskt plan; där Jägaren bär på sitt diktarkall, bär Chrysaëtos ”rid-darkedjan” kring sin hals, och där kejsarörnen jagar sitt byte över berg och dal, griper författaren över samma jaktmarker med sin penna. För Jägarens monologer, och även för dialogen med Eremiten, gäller ju genomgående att dessa är mer präglade av skriftspråket än av talspråket. Den jambiska versen gör att Jägaren och Eremiten *talat som om de läser*. Och vad de läser på sitt upphöjda sätt kan just tolkas som skapelsens skrift.

Eremiten kallar Jägaren för ”vandrare”, och i denna syn på Jägaren som vandrare och pilgrim finner vi också hans kristna identitet. Till skillnad från de bofasta som funnit sig tillrätta därnere i den materiella världen är han en andlig sökare som befinner sig på ständig vandring. Att Jägaren är en pilgrim bekräftas när just denna sida av honom själv dyker upp på vägen. Talande nog gör *Vandrar* sin entré som det levande svaret på den fråga som Jägaren finner så närgången att han väjer för den:

EREMITEN.

Vem är du?

JÄGAREN.

Skönt! Nu sluta vi...

Det blir i sanning mig för kallt häruppe.

EREMITEN.

Och luften något tunn, och alltför ensamt...

Pass på, här kommer sällskap!

JÄGAREN.

En lustig sälle! Kommer uppifrån,

ser något tagen ut; statt still, du vandrare!

Det är som om Eremiten på stående fot trollar fram Vandrarn som resällskap åt Jägaren. Vandrarn är en lättsammare version av Jägaren, och därför också mer underhållande. Som komiskt motstycke till den allvarlige Jägaren uttrycker han sig inte lika högtravande, och han tycks vara bekant, inte bara med "de fromma" önskningarna utan även med "de vilda":

VANDRARN.

Jag kommer ifrån Alpens hjässa,  
har badat luft, men stannar ej i badet;  
man klär sig ju och vandrar vidare,  
med sällskap, eller utan, hälst dock med!  
Vad heter landet där i fjärran, Eremit?

EREMITEN.

Det heter Önskningarnas land!

VANDRARN.

De fromma önskningarnas land?

EREMITEN.

De fromma och de vilda  
alltefter som...

VANDRARN.

...de äro till!

Med de "vilda" önskningarna avses uppenbarligen det tygellösa begäret, medan "fromma" önskingar får stå för mer goda förhoppningar. Å ena sidan det onda begäret, å den andra sidan den goda tron. Vandrarn tycks vara mer införstådd än Jägaren med hur okontrollerade böjelser kan samsas med trosviss fromhet, och hur lätt det kan vara även för en troende att falla för frestelser. Till skillnad från den mer militäriske Jägaren vidgår Vandrarn sina svagheter, inte minst för starka drycker: "Framåt! och nedåt, sedan släta vägen! / En backe opp, en backe ner! / En krok, en halt, ett litet glas!"

Eftersom Vandrarn är att betrakta som Jägarens sämre jag eller dåligare sida kompletterar de varandra som ett klassiskt komikerpar. De finner varandra direkt, och när de gör sin gemensamma sorti "i sällskap, utan vänskap, utan fiendskap", rimmar Vandrarn på Jägarens replik som om de redan känt varandra i årtal i stället för de få sekunder som gått sedan de möttes. "Jag tror han lämnat oss, vår Eremit?", säger Jägaren, som inledning till deras avslutande lilla varieténummer:

VANDRARN.

Ja, den må gå! Hör icke dit,  
dit ner dit nu vi sträcka färden!

*Han* tagit sitt parti och sagt farväl åt världen!

JÄGAREN.

Kanhända har han rätt!

VANDRARN.

Se icke dit!

Ty "världen flärden" rimma liksom dit och hit,  
men vi gå icke dit, men... hit!

Det är Vandrarn som rimmar, och det är Vandrarn som tar kommandot över nedfärden. Nu är det han som anger färdriktningen, och han gör det från den position där han själv befinner sig; utifrån sin egen bokstavliga *situation*, kunde man säga. "Hit" och "dit" tolkas ju olika beroende på var man befinner sig, och nu är det alltså Vandrarns befintlighet som gäller. Som Jägarens tredje och sista vägvisare äger han tolkningsföreträdet när han anger färdriktningen nedåt.

## Vid Väderkvarnarna

Fonden mulen himmel. På sidorna två väderkvarnar, kallade Adam och Eva, en på var sida och en krog till höger.  
Vandrarn och Jägaren vid ett bord med glas.

Färdriktningen nedåt kan bäst beskrivas som ett syndafall. Adam och Eva har redan drivits ut ur paradiset och drabbats av arbetets förbannelse, när Vandrarn i Jägarens sällskap ger efter för sina "vilda önskningar" efter starka drycker. Ändå intalar sig Vandrarn att hans vindrickande utgör motsatsen till syndafallet, att det tvärtom ger uttryck åt den transcendentala rörelsen nedifrån och upp. På Jägarens fråga varför han dricker så mycket, svarar han: "Därför att jag alltid ligger på operationsbordet därför kloroformerar jag mig!" Vindrickandet skulle alltså vara fråga om en nödvändig reningsprocedur:

VANDRARN. Har ni märkt att druvans bär liknar en flaska, och klänget en korkskruv? Det är en tydlig signatura.

JÄGAREN. Men bärsaften har ingen av kloroformens egenskaper,

VANDRARN. förrän bäret trampats under fötterna och ruttnat i drägg och drav,

JÄGAREN. så att vinets ande befriats från materiens snuskiga hölje,

VANDRARN. och stiger till ytan som ett havsskum,

JÄGAREN. ur vilken Afrodide föddes,

VANDRARN. oklädd.

JÄGAREN. Utan ett vinlov ens att skylla sig med,

VANDRARN. ty kläderna äro endast en konsekvens av syndafallet. – Är ni alltid så här allvarsam?

JÄGAREN. Är ni alltid så här skämtsam?

Både till formen och till innehållet liknar deras krogssamtal mest ett kvalificerat fyllsnack. Utan att sväva på målet fyller de i varandras repliker och tankar, som vore det fråga om ett och samma lovtal till "vinets ande". Påverkade av denna "ande" intalar de sig att vinberedningens sköna transcendens skall råda bot på deras eget syndafall. Eller rättare sagt, det är Vandrarn som intalar sig detta. Jägarens roll som vinprovare är ju snarare att fylla i åt honom, och dessutom vet man ju inte riktigt om det hela är på allvar eller på skämt. Men ändå, tala om önsketänkande, och tala om att de har kommit till Önskningarnas land! I Önskningarnas land läser man tydligen skapelsens skrift som fan läser bibeln.

Men det visar sig att Vandrarn inte helt förlorat omdömet och läsförmågan. När han lånar Jägarens pincené, utsätter han detta så kallade "näs-glas" för en närläsning värdig en Sherlock Holmes:

Vad syns på glaset? Det ser ut som rimfrost,

kristalliserat vatten, eller salt;

en tår, som torkat, het i källan,

den kallnade så snart och blev till stensalt;

och bågens stål har rostat!

Han gråter ofta men i hemlighet,

och tårebäckarna sin sköljgång grävt

från ögat ner till munnens smilband,

att släcka löjet, som till skratt vill tändas.

Du stackars människa!

Din halv-mask sliten är,

och när du visar tänderna,

man vet ej om till bitas eller le!

Det visar sig att skapelsens skrift bäst låter sig avläsas på jambisk vers. Bara när man *talar som man läser*, lyckas man tydligen komma i närheten av dess rätta betydelse. Jambernas stigande takt – Ex cël si ór! – ger poetisk resning och höjd åt det gripande livsöde som finns inskriven i de prosaiska spåren av saltkristaller och rost. De återskänker livet dess tragik och allvar, och de får den mänskliga gråten att växa till ett uttryck för en hel skapelseprocess. Tåren, som uppstår "het i källan", skapar erosion och avsätter sig i saltavlag-

ringar på sin väg från ögat ner till munnen, där den slutligen släcker skrattets eld. Utifrån detta oputsade, rostiga "näs-glas" lyckas alltså Vandrarn läsa fram ett universellt predikament: Det är synd om människorna!

Den stora skillnaden mellan den andliga avsmakningen av vinet och den mer jordiska granskningen av "näs-glaset" kan ses som skillnader mellan att läsa *in* och att läsa *ut*; mellan att antingen bara projicera och rättfärdiga sitt eget begär eller att gå utanför sig själv och känna empati, inte bara med andra människor, utan med hela skapelsen: "jag böjer mig och blygs, / den ringaste inför din allmaktstron!"

Det visar sig alltså att det bara är i de jambiska verspartierna som människan konfronteras med något som är större än henne själv. Den stigande versen och den höga poesien gör människan liten och ödmjuk inför den stora skapelsen.

Efter det att Jägaren och Vandrarn med nöd och näppe undgått att dras in i spelet mellan mjölnarna Adam och Eva möter de Flickan, som förställer sig och håller god min i dåligt spel, så länge Vandrarn läser in sina egna begär i hennes fördelaktiga yttre, men talar jambisk klartext med Jägaren, när denne i stället bemöter henne med respekt:

FLICKAN.

Ni har det gott, ni som får vandra,  
och råka mänskor, lära känna många...

JÄGAREN.

Ja, lära känna?

FLICKAN.

Sant! Det gör man ej!  
Men blir bekant...

JÄGAREN.

Knappt det; men gissa gåtor  
är ock ett tidsfördriv!

FLICKAN.

Ty vad som sägs  
är icke mycket värt!

JÄGAREN.

Dock! det får översättas;  
ty alla språk kan kallas främmande,  
och främlingar vi äro, bli inför varandra.  
Inkognito vi resa alla,

FLICKAN.

och inkognito inför oss själva!

Alla språk är främmande, och allt som sägs måste översättas för att kunna förstås. Det enda adamatiska språket, där förhållandet mellan *betecknande* och *betecknat* var omedelbart och sannfärdigt, har efter syndafallet övergått i otaliga främmande språk, där tecknen nu är arbiträra och godtyckliga; gåtfulla utsagor, som måste tolkas och översättas för att bli begripliga. Mycket av vad som sägs i *Stora landsvägen* är att betrakta som sådana gåtfulla utsagor. Utan översättning, kontext, eller förmedling av vad de språkliga tecknen refererar till, är det, som sagt, "icke mycket värt".

Men även sådana jambiska verspartier, som försöker höja sig över tidens flykt och den babyloniska språkförbistringen, kan bli upphunna och diskvalificerade av historiens gång: "Ej polens stjärna någon dödlig haft i Zenit, / men ändock resa de, och vända om, / och andra resa samma väg, och slås tillbaka". Flickan använder dessa oförtröttliga försök att nå nordpolen som övertalningsargument för att få Jägaren att fortsätta vidare på sin vandring.

Nordpolen nåddes första gången den 6 april 1909 av amerikanen Robert E. Pearys expedition; det vill säga, precis samtidigt som Strindberg skrev sina rader! Men meddelandet nådde civilisationen först den 5 september, när dramat redan var under tryckning, och det officiella erkännandet kom från The National Geographic Society i New York den 4 november; samma dag som *Stora landsvägen* låg på bokhandelsdiskarna!<sup>8</sup> Tala om strindbergska korrespondenser; påståendet att ingen dödlig har kunnat se polstjärnan i Zenit jävas samtidigt som det formuleras, och beskedet om detta görs officiellt samma dag som det jävade påståendet offentliggörs.

Men även om skriften i detta fallet inte stämmer med den föränderliga skapelsen, stämmer den ändå med *undertexten* i Flickans argumentering. Trägen vinner, vill hon ha sagt: "Gör du som de! Man lär på vägen." Och när Jägaren svarar att "man draggar, muddrar, näsan ner i Nadir", svarar hon i sin tur: "Men ögat då och då i Zenit!" Det är mellan Zenit och Nadir, punkterna på himlavalvet rakt ovan och rakt under den punkt där vandraren befinner sig, som vägen stakas ut. Vi påminns alltså om att det är den högsta och den lägsta punkten som är de viktigaste koordinaterna i skapelsens skrift. Den skrivs och läses vertikalt längs de fyra elementen. Längst upp i norr lyser polstjärnans *eld*, och där skriver även skaparen sitt namn med blixstens "eldbläck". Nedanför på Alperna finns den rena *luft* som gör att Jägaren kan "vädra ut" sina lungor. Och längst nere "draggar" han alltså i *vatten* och "muddrar" i gyttja med näsan ner i *jord*.

Väderkvarnarna *binder* luftens element i vindkraft, liksom den jordiska tillvaron binder upp Jägaren i relationer som han egentligen inte önskar:

Nu är jag nere! bunden, snärjd,  
i rättegångens kvarnverk, dragen in,



med känslotrassels nät på smäckra vingar,  
 lierad med en obekant och intresserad  
 i en historia som icke rör mig!

Eftersom mellanmännsliga relationer per definition är ofrivilliga och bindande, formulerar han sitt fria förhållande till Flickan som en skön, förbiulande upplevelse av skapelsen själv. När hon vid avskedet frågar om han kommer att tänka på henne, svarar han:

På er, för er,  
 med er, och genom! Nu farväl!  
 En blomma sedd igenom trädgårdsgallret,  
 som fröjdar vandraren ett ögonblick,  
 obruten vackrast, sänder blott sin doft  
 med vinden, en sekund, och så är allt förbi!  
 Och så framåt!

Med dessa prepositioner vill han ha sagt att deras korta möte varit mycket allsidigare än vad mellanmännsliga relationer kan vara, och att det kommer att bevaras som ett av dessa gudabenådade ögonblick, när hela skapelsen står uppenbarad. För *honom*, vill säga, eftersom han ju naturaliserar henne till en av liljorna på marken. Eftersom deras relation inte får komma till uttryck i en ömsesidig, mellanmännslig dialog, får vi heller inte veta vad detta möte kan ha inneburit för *hennes* del. Vad vi däremot får veta är att *Stora landsvägens* dramatiska universum består av två oförenliga världar; dels den förställda, sociala världen, sådan denna skapas människor emellan efter syndafallet, dels den sanna, paradisiska världen, sådan denna ännu framstår som på den gudomliga skapelsens morgon. Nedstigandet från Alperna till Väderkvarnarna – från den gudomliga skapelsen till den männsliga skapelsen – beskriver detta syndafall, där sanning blir förställning och natur blir kultur.

## I Eseldorf

Syndafallet från naturlig sanning till kulturell förställning uppenbaras bara alltför väl i "åsnebyn" Eseldorf, där de kloka måste förställa sig och spela dumma för att inte förföljas och spärras in av de verkligt dumma. Eftersom åsnan betraktas som ett dumt djur i Eseldorf, maskerar sig den kloke Skolmästarn genom att sätta på sig åsneöron. Men därmed kommer han ironiskt nog också att markera sitt verkliga klokskap. Ty vad de dumma inte vet, är att åsnan är "det klokaste av alla jordens djur". Förebilden är

naturligtvis Bileams åsna i Fjärde Moseboken<sup>9</sup>, som till skillnad från Bileam är klok nog att se den Herrens ängel, som med draget svärd står på vägen och hindrar vidare framfart. I det enda jambiska inslaget från Eseldorf upplyser Vandrarn den dummaste innevånaren om åsnans förmåga att läsa av sin omgivning:

Sjung åsnans lov, du store rimsmed!  
 Det klokaste av alla jordens djur,  
 du har den finaste av alla hörslar,  
 ty långa örat är ju som en lur,  
 du hör hur gräset växer under stenen,  
 och ser i öster och i väster på en gång:  
 din karaktärsfasthet sig röjs av stela benen,  
 din vilja är din egen herres lag;  
 när du skall stå, du springer gärna,  
 och när till språng du piskas, står du still.

Vandrarn lägger sina ord i munnen på Smeden, som gäller för att vara Eseldorfs borgmästare och tillika "rimsmed". Han har vunnit lagerkransen för ett versstycke om "Karl den Store"; eller "Landets Förstörare", för att tala med Skolmästarn, som gjort sitt bästa för att vara till lags: "Jag är akademiskt bildad, jag har skrivit en tragedi i fem akter på vers kallad 'Potamogeton'; den är så förbannat dum, att jag borde ha fått stipendiet, men bysmeden överflyglade mig och inlämnade ett äreminne över Landets Förstörare, och därmed blev jag förbigången."

En fem akters tragedi om *natesläktet*, den familj vattenväxter som på latin går under namnet Potamogeton<sup>10</sup>, kan ju inte vara alltför eggande. Ändå var den tydligen för skickligt hopkommen för att kunna belönas "vid sista åsnefesten". Men med Smeden som vinnare får man i Eseldorf den versmakare man förtjänar: "Det är en Smuts gud som Esais talar om; han är hopsatt av de andras elakhet, avund, hat och lögn." Det är Skolmästarn som vittnar om detta, och när Vandrarn frågar honom om denna by av dårar är att betrakta som en "anstalt", svarar han: "Ja, de äro så elaka att de blivit tokiga."

Av Smedens språk att döma, är han verkligen hopsatt av sådana världsliga ting som spannmålspriser, fritullar, kursnoteringar, skattekronor, guld- och silvermyntfot. Hans motsägelsefulla och osammanhängande svada refererar enbart till den giriga, ekonomiska samtiden av år 1909 och befinner sig så långt man bara kan komma från den ursprungliga skapelsens skrift. Alla hans argument är okunnigt formalistiska, och när dessa tomma argument tryter är hans stående uttryck att man skall "gå bakom stallknuten" för att

göra upp. Som en tom, skramlande tunna, på sin höjd innehållandes brutalt våld, blir han den mänskliga dumheten personifierad: "Vad de ä? Ska jag behöva stå och säga de? Har jag inte annat att göra? Har jag inte betalt min kontribution, är jag inte gift; jag frågar bara! Frågar bara! Är det någon som har att anmärka, så skall jag be att få tala enskilt med honom, enskilt! vet ni va de ä? bakom stallknuten. Säg inte ett ord, jag tål inte att man svarar, man får aldrig svara mig. Anser vi nu att alla dessa frågor äro avgjorda, till min förmån, eller skall vi gå bakom stallknuten? Jag ä en mycket allvarlig man, men jag ä inte att leka med! –"

Lösenordet i Eseldorf ä inte "Excelsior!" utan "Abra-kadabra, abra-kadabra!", och de nonsensartade samtal som förs i äsnebyn ä inte uttryck för skapelsens skrift utan för "Goddag, yxskaft!" Språk och tanke äker alltså en halsbrytande berg- och dalbana längs *Stora landsvägen*. Men höjdskillnaden i den språkliga topografien, som alltså skall indikera vidden av avfallet från den ursprungliga Skapelsen, hotar samtidigt att göra hela dramat ospelbart. För hur skall nonsensspråket nere i Eseldorf kunna avstämmas med de högstämda jamberna uppe på Alperna i en spelbar helhet?

Den absurdistiska poängen ä väl att de väsensskilda diskurserna *inte* skall stämma överens. Att avståndet mellan högt och lågt just skall aktualisera den etymologiska betydelsen av ordet *absurd*; nämligen latinets *absurdus*, som betyder "ostämd". Det hela går inte ihop för Eseldorf-bornä; de ä existentiella analfabeter, vars tillvaro ter sig absurd och meningslös, eftersom de inte längre förmär läsa skapelsens heliga skrift.

## En passage i Staden

På flera ställen i författarskapet visar Strindberg sin fascination inför de parisiska *passagerna*; de glastäckta affärsgator, som mot slutet av 1800-talet förvandlade hela kvarter till magiska, imaginära rum. Hans fantasi fick obegränsat spelrum i dessa varuhus för önsknningar och drömmar. I de första utkasterna till *Ett drömspel* blir det tydligt att ingången till teatern går genom en sådan passage.<sup>11</sup> Att denna ä högst passande plats för dagdrömmar och momentana scenväxlingar förstår man även av scenbeskrivningen av fjärde stationen i *Stora landsvägen*: "Passagen i Thofeth. Första kulissen till höger restaurang; andra fotografihandel, tredje snäckbutik; första till vänster blommor och frukt, andra: Japansk te- och parfymhandel."

En passage ä ett mellanrum: mellan ute och inne, mellan här och där, mellan nu och då. En passage ä också "stadens slaskrör som allt rinner igenom". För Walter Benjamin i hans stora oavslutade *Passagenwerk* blir de parisiska passagerna sinnebilden för hela moderniteten och det kapitalistiska varusamhället, och det ä ingen tillfällighet att Strindberg ger sitt

bidrag till det vidlyftiga källmaterialet.<sup>12</sup> Han gör det med den lilla volymen *Sagor* (1903) och berättelsen "Lotsens vedermödor", som mest liknar en osannolik skepparhistoria. Lotsen Viktor bordar en övergiven brigg, som kommer drivande utan manskap. Fastän sjön går hög, märks ingen rörelse på fartyget, och när han går längs däcket övergår detta i ett parkettgolv med en lång gångmatta, som långt om länge leder vidare in genom ingången till en passage:

Så gick han vidare in i passagen, men höll sig numera samvetsgrant mitt på mattan. Där fanns alla möjliga slags butiker, men inte en människa syntes, varken innanför diskarna eller utanför. När han gått en stund, stannade han framför ett stort fönster, innanför vilket syntes en hel utställning av snäckor. Som dörrn stod öppen klev han in. Från golv till tak voro hyllor med snäckor av alla slag samlade från jordens många hav. Ingen fanns därinne, men det låg tobaksrök som en ring på luften och tycktes nyss vara utblåst av någon som roat sig med att blåsa ringar. Viktor som var en munter ture stack fingret genom ringen och sade: – Hej! nu är jag förlovad med fröken Tobak.<sup>13</sup>

Spökskeppet i fråga liknar mest en modern finlandsfärja. Det är som om Strindberg med sin fantasifulle berättelse skulle ha förutspått dessa flytande hotell och varuhus. Dessa moderna passager, skulle Benjamin ha uttryckt saken, eftersom de med sina taxfree-butiker och artificiella miljöer låter oss färdas i varusamhällets imaginära drömlandskap lika mycket som i den geografiska verkligheten. I skenet av varans fetischkaraktär, skulle Karl Marx ha uttryckt saken och faktum är att även Strindberg tillskriver tobaksvarorna denna magi, när han låter sin lots ingå förlovning med "fröken Tobak". När snäckorna ställs ut som varor begåvas de med ett eget liv, såväl i förhållande till varandra som till människorna:

- Jag har det vackraste namnet, sade en, för jag heter Sprombus pespelicanus.
- Jag är den vackraste! sa purpursnäcken, som heter murex och något konstigt till.
- Jag sjunger vackrast! sa tigersnäcken som kallas så, för att hon ser ut som en panter.
- Tyst, tyst, tyst sa trädgårdssnäcken, jag är den som köpes mest, för jag ligger i rabatten på sommarnöjena.<sup>14</sup>

I passagen förvandlas allt och alla till varor. Fotografen vill ta ett porträtt av Jägaren, som först säger nej men låter sig övertalas till detta under förutsätt-

ning att han inte kommer att användas som varumärke: ”Men han får inte hänga mig i lådan, inte lägga mig i cigarettpaket, inte sätta mig på tvålar; och om jag kommer att likna en Australneger eller sista dubbelmördaren, så kasserar ni plåten!”

Även här tycks Strindberg förutspå den industri som skulle komma att uppstå kring hans bild och namn. De sköna konsternas förvandling till krass industri markeras genom att Fotografens obehagliga och påstridiga fru som ironiskt nog har sitt namn efter en av de tre behagfulla gracerna:

FOTOGRAFEN. Får jag föreställa min hustru, hon brukar hjälpa med framkallningen och fixeringen, kom du, Eufrosyne; jag har lovat betjäna denne herre med en ljusbild, fastän jag är strängt upptagen – kom Eufrosyne, och konversera herrn medan jag arbetar!

EUFROSYNE (*slår sig ned*). Ni är född med tur, min herre, då ni råkar att finna en sådan konstnär som min man ... han är den skickligaste jag har sett, och om inte den bilden blir bra, skall ni få säga att jag inte förstår konst! Därför skall ni sätta värde på hans arbete och inte låtsas som om ni gjorde oss en tjänst!

JÄGAREN. Vänta lite ...

EUFROSYNE. Ja, ni skall icke se högfärdig ut; när man begär en tjänst av en människa, skall man vara tacksam.

JÄGAREN. Stopp lite ...

Jägaren borde alltså vara tacksam över att få tjäna fotografikonsten. I dag skulle han förväntas vara lika tacksam över att få ställa upp i tv:s dokusåpor. Enligt *Bibeln* är Thofeth är den orena staden, som offerar sina söner och döttrar på Moloks altare. Men enligt Marx i *Kapitalet I* är sönerna och döttrarna själva offer för det kapitalistiska systemet:

Det som är ett bestämt samhälleligt förhållande mellan människorna själva antar för dem fantasma-formen av ett förhållande mellan tingen. För att finna en analogi måste vi därför ta vår tillflykt till den religiösa världens dimmiga regioner. Här framträder den mänskliga hjärnans produkter såsom självständiga gestalter, som begåvats med ett eget liv och står i relation till varandra och till människorna. På samma sätt är det i varuvärlden med den mänskliga handens produkter. Detta kallar jag den fetischdyrkan, som vidlåder arbetsprodukterna, så snart de blir producerade som varor, och som därför är ouplösligt förenad med varuproduktionen.<sup>15</sup>

Varorna är inte produkter av den gudomliga skapelsen utan av den mänsk-

liga hjärnan, och den så kallade varuvärlden är inte naturlig utan artificiell. Även de naturligt skapade snäckorna begåvas med ett eget liv och blir föremål för denna fetischdyrkan, när de utbjuds som varor. Skapelsens skrift omformateras, så att säga, i det artificiella rum som Passagen skapar. Det säger sig självt att Jägaren inte känner sig hemma i denna värld, där han själv blir en vara tillsammans med alla de andra varor som olika försäljare försöker truga på honom.

*Stora landsvägen* framstår i långa stycken som en sannskyldig bibelkommentar till Den heliga skrift, och Jägaren uppträder både i rollen av gammaltestamentlig profet och nytestamentlig kristusfigur. Han har likheter med den Jeremia, som uttalar Herrens dom över det "orena" Tofeth:

Och Tofethöjderna i Hinnoms dal hava de byggt upp, för att där uppbränna sina söner och döttrar i eld, fastän jag aldrig har bjudit eller tänkt mig något sådant. Se, därför skola dagar komma, säger HERREN, då man icke mer skall säga "Tofet" eller "Hinnoms dal", utan "Dråpdalen", och då man skall begrava i Tofet, därför att ingen annan plats finnes<sup>16</sup>

Där som Jägaren läser Skapelsens skrift, läser Strindberg Den heliga skrift. Jägarens intuitiva förmåga att läsa av människor och miljöer har sin botten i författarens omfattande bibelläsning. Redan som mycket ung identifierade sig ju August Strindberg som *läsare*. Och som gammal återvänder han inte bara till sin ungdoms läseri utan även till "den typ av konventionell kristendom som hans far praktiserade i Wallins anda: snarare inriktad på Gud än på Kristus, med en hel del rationalistiska inslag och nerbantad i dogmatiskt avseende"<sup>17</sup>.

Han återvänder till barndomens tro på att hela världsförloppet regeras av Gud, och han drar på nytt en knivskarp gräns mellan världens barn och Guds barn, mellan de oomvända och de omvända människorna. Till dessa Guds barn hör i *Stora landsvägen* Jägaren, Eremiten, Vandrarn, Flickan, Japanen, Barnet och Kvinnan. De tycks alla vara delaktiga samma gudomliga medvetande. Även den exotiske Japanen, som plötsligt dyker upp i passagen visar sig vara en läsare; men inte av Den heliga skrift, utan av den bok vari hans eget liv står uppskrivet:

Jag lämnade mitt land – därför att jag gjort mig skyldig till en dålig handling - - - jag kom hit fast besluten att bli en hederlig människa genom strängt iakttagande av hederns och samvetets lagar – jag lämnade goda varor för ett måttligt pris; men detta samhälles innevånare tyckte endast om falska varor för lågt pris. Då hade jag endast att välja ett, eller gå under. I stället för att destillera blomstrens dofter, gav jag kemikalier,

och i stället för tebuskens blad fingo de slånbuskens och körsbärsträdets. Mitt samvete sade mig först ingenting – jag måste ju leva! – Men en dag för femton år sen vaknade jag; det var mig då som om allt vad jag levat och handlat stått uppskrivet i en bok; och nu öppnades boken. Dag och natt, natt och dag läste jag alla falska poster; alla oegentligheter; och jag har kämpat, men förgäves. Döden först kan befria mig, ty det mesta onda sitter i köttet; själen har jag renat genom lidandet –

Samvetet är den bok, där livshandlingarna står uppskrivna, och samvetskvalen är detsamma som *läsandet* av denna bok. *Läsandet* är det lidande, som renar, befriar och höjer själen över den världsliga existensen. *Läsandet* återupprättar och höjer skapelsen över det jordiska syndafallet. Inför döden avlägger Japanen därför sitt gamla, jordiska namn för det nya "Evighetsnamnet":

Jag har vandrat, felat och lidit under namnet: Hiroshima, efter min födelsestad. Men i mitt land råder den seden, att när en människa dör, avlägger hon sitt gamla förbannade smutsade namn och får ett nytt, som kallas Evighetsnamnet. Detta ensamt sättes på gravstenen jämte ett tänkespråk, sedan man offrat en gren av sakaki-trädet åt den döde.

Det tillhör den mänskliga historiens osannolika ironier, att just Hiroshima är det stadsnamn som skall förintas av "eldens renande försonande kraft". Strindberg själv hade säkert sett saken annorlunda. Hade han fått leva till den 6 augusti 1945, då USA fällde sin första atombomb över Hiroshima, hade han nog också noterat händelsen som en självklarhet i Ockulta dagboken. Han skulle ha sett det som följdriktigt att hela staden fick "erfara befrielsens salighet" genom att "känna eldens renande försonande kraft".

Namnet Hiroshima, som nu för evigt är inskrivet i historien, var inte "Evighetsnamnet" för Strindberg. Det japanska namn som för honom var inskrivet i skapelsens skrift för evigt, var i stället *Harabara to*, som betyder "rasslande blad, frasande siden" och "fallande tårar". Till ljudet skall namnet vara identiskt med vad det betecknar; det skall alltså inte vara någon skillnad på *betecknande* uttrycksform och *betecknat* sakinnehåll. Det språkliga tecknet skall inte vara arbiträrt utan identiskt med skapelsen. En liknande identitet mellan språk och verklighet kommer till uttryck i det tänkespråk som skall sättas på Japanens gravsten:

*Chiru hana wo –  
nani ka uramin –  
Yo – no – naka ni –*

*waga mi tomoni –  
aramu mono kawa –*

Som betyder:

De förströdda blommorna –  
varför vredgas jag?  
Även jag själv – tillsammans med dem –  
måste enligt gudarnes vilja förgås!

Översättningen till trots, står haiku-dikten i förbindelse med den inskrift som förenar allt skapat liv. Det gäller att komma denna skrift på spåren; att befria sig från varje begär eller strävan överhuvudtaget. I likhet med liljorna på marken skall läsaren och översättaren av skriften försona sig med livet och se sig själv som en del av skapelsen. Hans sanna strävan skall vara densamma som Benjamin tillskriver *översättaren* i sin essä "Översättarens uppgift":

Drivkraften i hans arbete är nämligen den stora uppgiften att integrera de många språken till ett enda, sant språk. Ett språk alltså, där visserligen enskilda utsagor, diktverk, värderingar aldrig kan bli ense – varför de också förblir hänvisade till översättning – men där själva språken, inbördes förlikade och kompletterade i sina sätt att mena, kommer överens. För om det överhuvud taget finns ett sanningens språk, i vilket de yttersta hemligheter allt tänkande försöker spåra ligger nedlagda, i upphöjd ro och själva tigande, då är detta sanningens språk – det sanna språket.<sup>18</sup>

Liksom att Strindbergs vandringsdrama *Till Damaskus* företer stora likheter med C.G. Jungs nedstigning i det mänskliga medvetandet, uppvisar *Stora landsvägen* lika stora och förbluffande överensstämmelser med Benjamins gnostiskt formulerade kulturkritik. Ja, det är som om Strindbergs konstnärliga praktik får sin teoretiska förklaring i deras psykologiska respektive historiefilosofiska projekt.



## NOTER

- 1 August Strindberg, *Samlade verk*, Bd. 62, s. 241f. Samtliga hänvisningar till utgåvor i Strindbergs *Samlade verk* förkortas SV följt av volymnummer.
- 2 *Vivisektioner II*, övers. Tage Aurell, ed. Aurell-T. Eklund (Stockholm, 1958), s. 11.
- 3 Gunnar Brandell, *Strindberg – Ett författarliv, Fjärde delen, Hemkomsten – Det nya dramat* (Stockholm, 1989), s. 363.
- 4 Övers. Arvid Paulson, ingår i *Modern Scandinavian Plays* (New York, The American-Scandinavian Foundation-The Liveright Publishing Corporation, 1954).
- 5 Sven Delblanc, "Om Strindbergsstudier", *BLM* 1969:5, s. 406.
- 6 C.G. Jung, *Jaget och det omedvetna* (Stockholm, 1989), s. 102
- 7 Se Göran Stockenström, *Ismael i öknen. Strindberg som mystiker* (Uppsala, 1972), s. 50f.
- 8 SV 62, s. 269.
- 9 4 Mos 22.
- 10 SV 62, s. 271.
- 11 "Scenen föreställer en mörk överbyggd passage intill en gammal teater", SV 46, s. 129.
- 12 Walter Benjamin, *Das Passagenwerk*, Hrsg. Rolf Tiedemann, Zweiter Band (Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1983), s. 1320.
- 13 SV 52, s. 116f.
- 14 Ibid, s. 117.
- 15 Karl Marx, *Kapitalet I*, övers. Ivan Bohman (Staffanstorps, Bo Cavefors Bokförlag, 1969), s. 63.
- 16 Jer. 7:31–32.
- 17 Brandell, *Strindberg*, s. 301.
- 18 Walter Benjamin, "Översättarens uppgift", övers. Lars Bjurman, ingår i *Med andra ord. Texter om litterär översättning*, red. Lars Kleberg (Stockholm, Natur och Kultur, 1999), s. 141.

# Katthjärnans lek med råtthjärnan

## Aspekt och perspektiv i *Paria*

Av Göran Rossholm

Bakgrunderna till enaktaren *Paria* är väl kända och relativt utförligt presenterade redan av Martin Lamm i den första delen av *Strindbergs dramer*: Strindbergs genanta eskapader på godset Skovlyst utanför Köpenhamn sommaren 1888, där han av allt att döma utan fog polisanmälde förvaltaren för stöld, kortromanen *Tschandala*, färdigskriven en månad innan *Paria* fullbordats (9 januari 1889) och ofta beskriven som en självupprättelse och hämnd efter det snöpliga äventyret på godset, vidare Strindbergs upptäckt av Nietzsche, vars *Götzendämmerung* lämnat tydliga spår i berättelsen om den "kastlösa" och föraktlige zigenaren och hans motståndare, den överlägsne ariern magister Törner. Strax före författandet av *Paria*, i början av december, träder Strindberg i brevkontakt med Nietzsche, som han uppfattar som en själsfrände – dock med en reservation. Han delar inte Nietzsches uppfattning om brottslingen som hörande till övermänniskoarten, tvärtom ser Strindberg i den kriminelle en undermänniska, en "paria".<sup>1</sup> Denna värdering delades av de många samtida som likt Strindberg influerats av Cesare Lombrosos antropologiska och fysionomiska teorier om det kriminella släktet. Vilken vikt Strindberg tilldelade brotts- och brottslingstemat framgår i ett brev till Gustaf Geijerstam från 1 december: "Och förbryteriet jemte psykologin är vår enda räddning ur socialism och kvinnofråga."<sup>2</sup> Till detta bidrar Ola Hansson med ytterligare två bitar: han publicerar på hösten novellen "En paria" i den danska tidskriften *Ny Jord*, och han uppmärksammar Strindberg på Edgar Allan Poes kriminalberättelser. Strindberg föreslår först Hansson att själv göra om sin novell till drama, och sedan denne avböjt beskriver han sin eget arbete med pjäsen som en dramatisering av novellen.<sup>3</sup> Som ofta påpekats – tidigast av Gotthard Johansson i en uppsats i *Forum* 1915 – är detta på väsentliga punkter missvisande. Hansson skildrar sin "paria" med sympati, och även om frågan om sanningshalten i den suggestionspsykologiska brottsberättelsen formellt lämnas öppen i novellens slutord så är Hanssons motsvarighet till herr Y ingen entydig lögnare. Av breven framgår att Poe gjort ett mycket starkt intryck på Strindberg: "[---] denna genre (Edgar Poe) blir de närmaste tio

årens",<sup>4</sup> "När jag fick läsa Gullbaggen blev jag förlöst".<sup>5</sup> Till detta kan läggas att den bok som spelar en central roll i dramat är författad av en annan av Strindbergs lärare, psykologen Hippolyte Bernheim, vars *De la suggestion et de ses applications à la thérapeutique* (1886) fanns i Strindbergs bibliotek.<sup>6</sup> Denna bakgrund kan till sist kompletteras med det teaterhistoriska sammanhanget – Strindbergs ambitioner att skapa en repertoar av korta stycken med ett fåtal roller för sin och Siri von Essens planerade reseteater.

Detta för den komparativa litteraturforskningen rika smörgåsbord meddelar någonting om författarens egen syn på pjäsens två karaktärer – Y är verkligen en paria, X är ett geni av samma stam som Poes detektiv Auguste Dupin, han är dessutom moraliskt överlägsen sin motpart. Hans Lindström påvisar effektivt Strindbergs egen värdering av sina karaktärer genom att lyfta ut pjäsens replikanvisningar:

Herr Y uttalar sig sålunda "intimt, överlägset", "nytert", "listigt", "lömskt", "ilsket", "stammande", "oroligt", "vresigt", och historien om sitt brott föredrar han "med torr entusiasm, teatraliska åtbörder och falska accenter". Motsvarande föreskrifter för herr X:s roll är bara två; den ena lyder "forskande, skarpt", den andra "lugnt".<sup>7</sup>

En sådan svartvit brytning leder vanligen inte till någon intresseväckande skönlitteratur eller teaterkonst, särskilt inte när kraftmätningen mellan kontrahenterna är så ojämn. Herr X har utan tvekan rätt när han i sin slutreplik jämför sig med herr Y: "[---]men att du är dummare det är avgjort". Denna skillnad avgör också kampen.

Men trots den dystra prognos som de samlade inflytandena innebär, så är *Paria* ett av Strindbergs mest framgångsrika teaterverk. Som framgår av de pressklipp som Gunnar Ollén redovisar har föreställningarna ofta komplicerat bilden av karaktärerna, framför allt av herr X.<sup>8</sup> Ollén själv har, liksom flera andra Strindbergsforskare, svårt att instämma i vad som förefaller vara Strindbergs egen syn på sina karaktärer: "Att Herr X är den klipskare i denna 'hjärnornas kamp' övertygas man om, men hans moraliska överlägsenhet över Y är diskutabel. Han är en dråpare, som har smitit, hur väl han än lägger orden till sitt försvar."<sup>9</sup> Många läsare, åskådare och iscensättare har med andra ord sett hjälten ur en konstraintentionell synvinkel.

I den följande analysen av *Paria* kommer jag att beröra detta fenomen – perspektiv och motperspektiv – som ett av elementen i den Strindbergska repertoar som kan rubriceras aspekt och perspektiv. (Den förra termen är i min terminologi den begreppsligt överordnade.) Framför allt kännetecknas verken från och med *Inferno* av en rad perspektiviska och aspektiva gestaltningssätt och tankegångar. Strindbergs konstprogram "skogssnufvismen"

är ett uppenbart exempel. Han förklarar i artikeln ”Des Arts nouveaux! ou Le hasard dans la production artistique” den nya konstens ofixerbarhet, det vill säga dess aspektliv, i en liknelse:

Min herrar, ni kommer ihåg pojken i folksagan som vandrar i skogen och får syn på skogsrået. Hon är vacker som en dag med smaragdgrönt hår o.s.v. Han närmar sig och hon vänder honom ryggen, som ser ut som en trädstam.<sup>10</sup>

På ett liknande sätt förhåller det sig med de ”modernistiska målningarna”: ”målningen är ständigt ny; växlar med belysningen, tröttnar aldrig, lever upp på nytt utrustad med livets gåva.” Flera kommentatorer har noterat samma dynamiska växelspel i postinfernodramtiken; mest explicit Egil Törnqvist:

The technique in *To Damascus I* is rather like the one adopted with regard to that familiar black-and-white picture which can be seen either as a white urn framed by blackness or as two black faces in profile staring at each other. One spectator sees the white urn, another sees two faces.<sup>11</sup>

Ofta betonas även den perspektiviska tekniken i *Till Damaskus* – vanligen med benämningen ”subjektivt drama”. Den Okände är ibland upphovet till vad som utspelas, ibland skeendets recipierande subjekt.

Dessa drag är emellertid inte begränsade till Strindbergs sena produktion. Redan i *Röda Rummet* förekommer anslående perspektiv- och aspektanvändningar. Journalisten Struwe tecknas:

en liten man med stora polisonger, glasögon, vilka snarare tycktes vara avsedda till skydd för blickarne än för ögonen, en elak mun som alltid antog ett vänligt till och med godmodigt uttryck, en halvkrossad hatt, snygg överrock med defekta knappar, byxorna hissade på halv stång, gången både antydande säkerhet och skygghet. Det var av hans svävande yttre omöjligt att bestämma samhällsställning och ålder. Han kunde lika väl tagas för för en hantverkare som en tjänsteman, och han syntes vara mellan 29 och 45 år. (SV6, s. 9)<sup>12</sup>

Citatet gör mindre intryck av en samlad personbeskrivning än en serie alternativ. Struwe är med andra ord en aspektvarelse.

I den följande helhetsanalysen av den naturalistiska enaktaren *Paria* är siktet bland annat inställt på gestaltningar och temata som ryms under dubbelrubriken Aspekt-Perspektiv.<sup>13</sup>

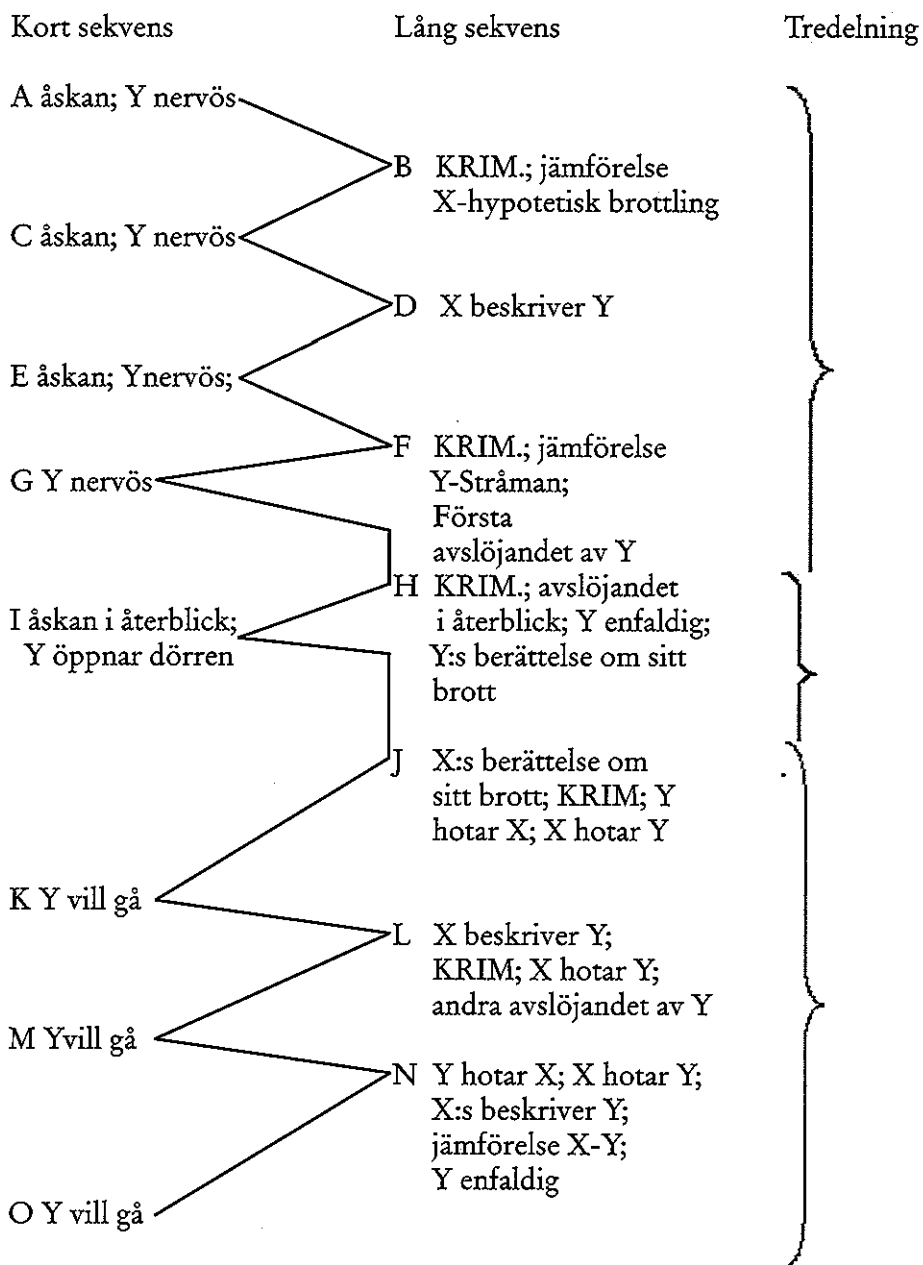
## Komposition

Stycket öppnar med att herr Y väcker åskådarens/läsarens misstänksamhet genom att brådstörtat och slarvigt ställa tillbaka den bok han läst i bokhyllan. Enligt spelanvisningen får han "häftigt tillsammans, ställer tillbaks boken upp och ner; låtsas söka en annan bok på hyllan".<sup>14</sup> Hans skyndsamhet är orsakad av herr X:s entré; denne visar inget tecken på att ha observerat Y:s handlande, utan utbrister: "Vilken tryckande värme! Jag tror bestämt vi får åska!"

Varje åskådare eller läsare som tar del av denna dramats första replik uppfattar ett samband mellan vad som utsägs i dess två led: X tror att det kommer att bli åska *eftersom* det är så tryckande varmt. Detta samband är inte endast bestämt av de respektive ledens innebörder, utan också av deras sammanställning. Sådana meningsberoenden ger upphov till språklig koherens – förståelsen av hela repliken är mer än summan av de separata förståelserna av de två satserna. Jag väljer att betrakta pjäsen som helhet som komponerad i sekvenser bestämda av sådana relationer.<sup>15</sup> Vad som hänger samman och var gränserna går mellan de sammanhängande partierna kommer därvid att bestämmas av vilket menings- och förståelsebegrepp man utgår ifrån. Man kan naturligtvis hävda att allt i ett litterärt verk blott kan förstås fullständigt relativt till allt annat i verket med konsekvenserna att hela verket är att betrakta som koherent, och att sekvensbegreppet blir obrukbart. Jag tänker mig emellertid endast vardagsspråkliga samband, som det underförstådda orsakssambandet i den första repliken, som sekvensbindande.

Utän att gå in på frågan hur det låter sig rättfärdigas i detalj menar jag att resultatet av en sådan segmentering för *Parias* vidkommande kan tecknas som i *Figur 1*. Styckets femton sekvenser är angivna med versaler, från A till O. Dessa kan sammanföras i tre större enheter, markerade med klamrar till höger i figuren. Jag kommer under analysens gång att klargöra de nyckelord och -fraser som är angivna invid respektive sekvenssymbol; jag vill här endast kommentera förkortningen "KRIM". Resonemang om kriminalpsykologi liksom om moral och lagrätt vad gäller brottsliga handlingar förs pjäsen igenom. Dessa resonemang kan attribueras till såväl herr X som herr Y, men det är också rimligt att hävda även *pjäsen* diskuterar sådana ämnen. De avsnitt där förekomster av uttryck för sådana idéer är särskilt framhävda eller utförliga är i figuren angivna med "KRIM".

Kortsekvenserna i den första delen uppmärksammar det upptornande åskvädret och Y:s nervositet. Dessa temata är förbundna med det demaskeringsförlopp som framför allt görs explicit i de längre sekvenserna och som kulminerar i slutet av sekvens F med avslöjandet av att Y är straffad. Herr X dominerar hela delen, men Y framträder successivt alltmer. Väderleken



Figur 1

samspekar med det växande psykiska tryck Y erfar – hans ”nervositet” – och med X:s stegvisa närmande till sanningen om Y. Den andra delen, bestående av blott två sekvenser, präglas av relativt, och skenbart, lugn. Åskvädret och den första demaskeringen är överstämmande; Y:s del av dialogmassan är påtagligt större. I den tredje delen, där alla kortsekvenser berör Y:s önskan att ge sig iväg, stegras åter spänningen. Y överger sin tidigare defensiva hållning och går till attack. Han nyttjar i ett utpressningsförsök det förtroende herr X visat honom då han berättat om det dråp han begått. Detta misslyckas då herr X levererar sitt andra avslöjande av Y: denne har även begått ett brott för vilket han inte avtjänat något straff. Avslutningsvis förklarar Y sin avsikt att hämnas på X genom att berätta om dråpet för dennes hustru; även detta hot blir verkningslöst då hon, enligt vad X själv säger, redan är informerad.

De korta sekvenserna omfattar som mest fem repliker. För orienteringens skull citerar jag här samtliga:

Herr Y kommer in med insektshåv och portör, klädd i skjortärmarne; går direkt fram till bokhyllan och tar ner en bok, vilken han ställer sig att läsa i. Det ringer ut efter gudstjänsten i landskyrkan; landskapet och stugan äro starkt solbelysta. Man hör då och då hönsens skrockande utanför.

Herr X in i skjortärmarne. Herr Y far häftigt tillsammans, ställer tillbaks boken upp och ner; låtsas söka efter en annan bok på hyllan.

X: Vilken tryckande värme! Jag tror bestämt vi får åska!

Y: Såå! Varför tror du det?

X: Klockorna pingla så torrt, flugorna stickas och hönsen skrocka. Jag skulle ut och fiska, men kunde inte hitta en mask. Känner du dig inte nervös?

Y: Jag? – Åhjo!

X: Du ser då alltid ut som om du väntade åskväder, för resten!

Y (*rycker till*): Gör jag!

X: Nå, nu ska du resa imorgon också, så det är inte underligt om du hade kappsäcksfebern!

(Sekvens A, s. 27f)

X: Så kvavt det är! Jag tror vi få åska! (*Herr Y reser sig och stänger dörrar och fönster*) Är du rädd för åskan?

Y: Man måste vara försiktig! (*De sätta sig igen vid bordet*)

(Sekvens C, s. 31)

Y: Jag tror jag kvävs – om inte åskvädret bryter ut snart!

X: Det kommer strax, var lugn bara! [återgång i 3 satser till sekvens D]

(*Det blixtrar.*) Den där såg ut som om han slog ner hos länsmans!

Y (*orolig*): Hos l-länsman!

X: Ja det såg så ut bara! Men det där åskvädret få vi ingenting med av!

(sekvens E, s. 32)

(*Herr Y reser sig och går några slag på golvet*)

X: Sitt stilla! – Varför kan du inte sitta stilla!

(sekvens G, inbäddad i F, s. 34f)

Y: Får jag öppna dörren lite, jag tror att åskvädret har gått över!

X: Var så god!

(sekvens I, inbäddad i H, s. 37)

Y (*springer opp; och samlar sina saker*): Vänta lite!

X: På vad?

Y: Jag tänkte – att när jag inte behövs mer – så behövde jag inte vara närvarande – och kunde få gå!

X: Det får du inte!

(sekvens K, s. 46f)

Y (*fullständigt slagen*): Får jag gå nu?

X: Nu får du gå!

(sekvens M, s. 48)

Y: Får jag gå?

X: Nu *ska* du gå! Genast – Dina saker ska komma efter! Ut!

(sekvens O – dramats slutrepliker)

Jag kommer i analysen att återkomma i detalj till några av dessa passager.

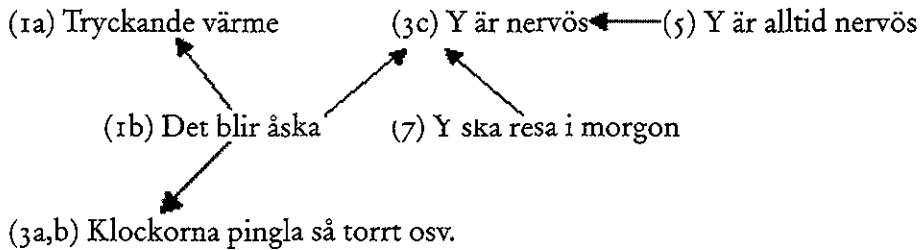
## De tre inledande sekvenserna

Herr Y:s första replik ”Såå! Varför tror du det?” är förbunden med det andra ledet i X:s öppningsreplik ”Jag tror bestämt vi får åska!”. Ordet ”det” syftar på det förmodade åskvädret. Men till skillnad från X utsäger inte Y något tematiskt nytt, han blott repeterar det tankeinnehåll, i frågande form, som X presenterat. Detsamma gäller hans följande två repliker: satsinnehållen – att Y är nervös respektive att Y alltid ser ut som om han väntade åskväder – i ellipserna ”Jag? – Åhjo!” och ”Gör jag!” är redan givna av X.

Grafiskt kan sambanden mellan de av X formulerade och av Y upprepade temata i den första sekvensen, det vill säga de sex och en halv första



replikerna, tecknas som i *Figur 2*. Pilarna anger orsaksförhållanden; de kan utbytas mot konjunktionen "eftersom". Siffrorna anger replik, bokstäverna sats inom repliken. Begreppet "sats" bestäms delvis typografiskt, för att underlätta orienteringen i texten. Punkt, frågetecken, tankestreck eller utropstecken utgör en satsgräns när en versal inleder ett efterföljande ord, som inne i en meningskonstruktion normalt tecknas med minuskel.



*Figur 2*

Den tryckande värmen, det torra ljudet från klockorna, flugsticken och hönsens skrockande är naturens tecken på det annalkande åskvädret, och Y:s nervositet är, enligt X:s förmodan, deras psykologiska motvarighet. Dialogen – eller monologen – är så långt, i de fyra första replikerna, kausalt organiserad, med åskvädret ställt i centrum som orsak till de olika tillstånden i natur och själ. I de följande replikerna förskjuts detta centrum, först genom att en alternativ förklaring till Y:s nervositet presenteras – hans läggning – för att sedan bytas ut mot en tredje – kappsäcksfebern. I den nya konstellationen har åskan sidoordnats två alternativa förklaringar till Y:s tillstånd, och underordnas därmed samtalets nya centrum – Y:s sinnestillstånd. Det föreligger en mer väsentlig skillnad mellan de två delarna i sekvensen än att centrum i det första fallet är orsak, i det senare verkan. Det annalkande åskvädret tillskrivs en rad olika effekter, delar av dess totaleffekt, men Y:s nervositet förklaras tentativt med olika men inte kompletterande antaganden. Frågan vad som orsakar Y:s nervositet får inte sitt svar. Men i stället för att fullfölja sökandet efter en förklaring bryter X sammanhanget; en ny sekvens är påbörjad.

X: Vad nytt! – Där är posten! (*Tar upp ett brev från bordet*) Åh! Jag får hjärtklappning var gång jag öppnar ett brev – bara skuld, skuld! Har du haft skuld nånsin?

Y: (*funderar*) N-eej!

X: Ja då förstår du inte hur det kan kännas när obetalda räkningar komma  
– (*läser i ett brev*) Hyran obetald – värden bråkar – hustrun förtvivlad!  
(Sekvens B, 1–3)

Relationerna inom X:s två första repliker i den andra sekvensen domineras av en och samma slags bindning: "Nytt" i 1a *specificeras* med "posten" i 1b, som *specificeras* med skuldbrev i 1c och 3a ("obetalda räkningar") som, till sist, *specificeras* med obetalad hyresräkning i 3b. Dessutom råder vissa orsakssamband mellan och inom satserna: att öppna brev *åsamkar* X hjärtklappning, *därför att* de vanligen består av räkningar; värden bråkar *därför att* hyran inte betalats, och det *orsakar* hustruns förtvivlan. Så långt är båda inledningssekvensernas koherensbindningar av besläktat slag, de anger beroenderelationer av logisk eller kausal natur, det vill säga en meningsstruktur som utmärker höggradigt rationella diskurser.

Aven sekvensens fortsättning kännetecknas av en sådan uppbyggnad:

Och jag som sitter till armbågarna i guld! (*Öppnar ett järnbeslaget skrin som står på bordet, vid vilket de sätta sig, en på var sida.*) Ser du här har jag för sex tusen kronors guldvärde som jag grävt opp på fjorton dagar! Jag behövde bara den här armringen för att få de trehundra femtio kronor jag behöver! Och med alltsammans skulle jag göra mig en lysande bana. Jag skulle naturligtvis strax låta rita och skära figurerna till min avhandling och så skulle jag trycka – och resa. Varför gör jag det inte tror du?

Y: Du är väl rädd att bli upptäckt!

X: Kanske det också. Men tror du inte att en intelligent person som jag skulle kunna ställa om så det inte blev upptäckt. Jag går ju ensam – utan vittnen – och rotar där ute i backarna. Vad vore det för märkvärdigt att stoppa lite i fickorna.

Y: Ja men avyttringen lär vara det farligaste!

X: Äh! Jag skulle naturligtvis smälta ner alltsammans och så skulle jag gjuta dukater – fullviktiga naturligtvis –

Y: Naturligtvis!

X: Det kan du väl begripa! Ty ville jag göra falskt mynt redan, så – inte behövde jag gräva guld först! (*Paus*) Det är märkvärdigt i alla fall; att om en annan skulle göra det jag nu inte kan förmå mig till, så skulle jag frikänna honom, men mig själv skulle jag inte kunna frikänna. Jag skulle kunna hålla ett lysande försvarstal för tjuven, bevisa att detta guld var *res nullius* eller ingens då det kom i jorden på en tid då ingen äganderätt fanns, att det inte heller nu ägdes av annan än den förstkommande, då jordägaren icke haft det inräknat i egendomsvärdet och så vidare!

Y: Och du skulle detta sannolikt desto lättare om hm! Tjuven icke stulit

av nöd utan till exempel av samlarmani, av vetenskapligt intresse, av äregirighet att få äga en upptäckt. Inte sant?

X: Du menar att jag icke skulle kunna frikänna honom om han stulit av nöd! Nej, ty det är just det enda fallet som lagen icke ursäktar! Det är simpel stöld det!

Y: Och det skulle du inte ursäkta?

X: Hm! Ursäkta! Det kunde jag väl inte när lagen icke ursäktar det. Och jag må bekänna att det blev mig svårt att anklaga en samlare för stöld om han tog upp en i andras jord hittad fornsak som icke fanns i hans samling!

Y: Alltså fåfängen, äregirigheten skulle ursäkta vad nöden icke ursäktade.

X: Och likafullt skulle nöden vara den starkare, den enda ursikten. Ja, det är så! Det kan jag lika litet ändra som jag kan ändra min vilja att icke stjåla i något fall som helst!

Y: Då räknar du det som en stor dygd, att du inte kan hm! Stjåla!

X: Det är hos mig lika omotståndligt som lusten att stjåla är omotståndlig hos andra, och alltså ingen dygd. Jag kan inte, och han kan inte låta bli!

– Du begriper väl att begäret att äga detta guld icke saknas hos mig!

Varför tar jag det inte då! Jag kan inte! Det är en oförmåga, och en brist är ju icke dygd. Så!

(Sekvens B, 4–18)

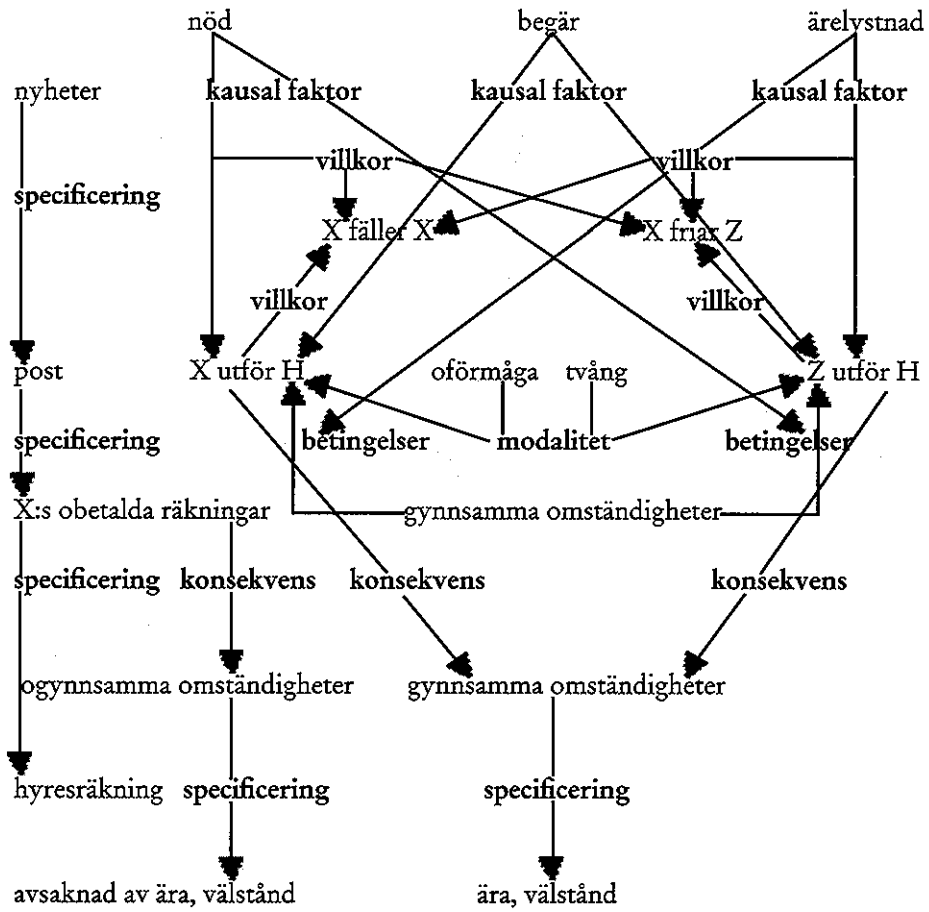
Det föreligger alltså en tillräcklig ekonomisk betingelse för att kunna undanröja skuldebrevet och de obehag de innebär – X säger sig sitta ”till armbågarna i guld”, en hyperbol som specificeras till ”sex tusen kronor” i 4c; den handling för vilken denna rikedom är en förutsättning anges mer explicit i konjunktionen av 4d och 4f (”Jag skulle naturligtvis strax låta rita och skära figurerna till min avhandling och så skulle jag trycka – och resa.”), och dess konsekvenser tecknas i 4e – en lysande vetenskaplig karriär.

Repliken 4 avslutas med att vad som dittills varit underförstått sägs ut: X avser inte att utföra den handling som skulle befria honom och hans omgivning från plåga och befrämja hans vetenskapliga framtid. I de därefter följande sex replikerna presenteras tänkbara förutsättningar för att lyckosamt utföra handlingen i fråga och tänkbara negativa konsekvenser. Mönstret är alltså detsamma som tidigare, med den skillnaden att Y för första gången bidrar till den rationella strukturen med två förmodanden om risker med den tänkta handlingen (5, 7). Tidigare har Y med instämmanden och halvartikulerade omtagningar inte tillfört någonting till dialogens kausala och logiska meningsbygge. Emellertid förkastar X Y:s inlägg (6, 8), och inte ens Y:s instämmande (”Naturligtvis!”) i X:s föregående replik får stå oemotsagt – se X:s replik 10a,b. Med andra ord: även om herr Y:s blygsamma inskott är av samma typ som herr X:s, så underkänns de som delar i bygget av den rationella Sanningen.

I herr X:s yttrande 10c,d skiftas betoningen från frågan om den diskuterade handlingens utförbarhet och risker till frågan om dess berättigande, i såväl juridisk som moralisk mening. Uppbyggnaden domineras av samma relationer som de behandlade. I herr X:s tänkta försvar för den hypotetiske brottslingen framlägger han *skäl* för sitt försvar av handlingen; då Y inför en hypotetisk *betingelse* – att stöldmotivet är samlarmani eller äregirighet, inte nöd – som skulle utgöra ett ytterligare *skäl* för X:s vidsynta uppfattning, vilket X bekräftar med *motiveringen* att lagen intar just denna hållning, men i sin nästföljande replik byter X fot och hävdar att endast nöd är ett *berättigat motiv* till handlingen. X *förklarar* skillnaden mellan den hypotetiske brottslingens handling och sitt eget avstående från samma handling med hänvisning till att brottslingen inte kan avstå från stöld och att han själv, trots sitt tillstånd begär efter guld, saknar förmågan att begå en sådan handling. Därvid avvisar han också Y:s alternativa *förklaring* att X avstår från att stjäla *därför att* han är dygdig.

Sekvensens huvudsakliga intellektuella resultat kan grafiskt sammanfattas som *Figur 3*. Helheten sönderfaller i två delar. Gränsen visar sig dels i frånvaron av markerade länkar mellan strukturens vänstra och högra del, dels i typen av länknings i de två delarna. Den vänstra domineras av specificeringar, den högra av sådana relationer som kan språkligt uttryckas med konjunktionerna "eftersom" eller "om...så". (I förhållande till en relation, "modalitet", måste dock den inskrivna formuleringen "X utför H" utbytas mot sin negerade motsvarighet – X utför inte H eftersom han är oförmögen därtill.) Den vänstra strukturen svarar mot sekvensens inledning, till och med halva repliken 4. Denna inledning utmärks dessutom av att herr X beskriver sakernas faktiska tillstånd. I den högra strängt symmetriska strukturen, som motsvarar resten av sekvensen, behandlas hypotetiska förhållanden – betingelser för och konsekvenser av den brottsliga handling (i figuren betecknad "H") som X inte kan eller vill utföra, motsvarande relationer för en hypotetisk brottslings (i figuren kallad "Z") verkställande av samma handling, tänkbara motiv för handlingen, X:s tänkta ställningstaganden i de två fallen, med hänsyn taget till de antagna motiven. Den hypotetiska handlingen H, utförd av X eller Z, står i centrum: i det närmaste samtliga relationer löper fram till den. Men sekvensen ändrar i X:s återvändande till verkligheten: "Jag kan inte! Det är en oförmåga, och en brist är en icke en dygd. Så!"

Två relationsförekomster är vad Peter Brask kallar "inkatalyserade" i figuren<sup>16</sup> – det utsägs inte att den tänkta stölden skulle kunna utföras lika riskfritt av (den tänkte) Z, som av X, och inte heller att brottet i så fall skulle vara lika lyckobringande för Z som det skulle vara för X. Men det finns ingen anledning att förmoda motsatsen; i förutsättningen att brotten



Figur 3

är lika ligger implicit att även betingelserna för och konsekvenserna av brotten är lika.

Liksom tidigare står X för i det närmaste alla inslag i tankestrukturen. Herr Y:s förmodande att X inte utför H på grund av sin "dygd" har ingen plats i vad jag nyss kallade sekvensens "intellektuella resultat", då tanken omedelbart avvisas av X. Men till skillnad från inledningssekvensen bidrar Y med två idéer: de hypotetiska motiven "nöd" och "ärelystnad" (eller "samlarmani") levereras av Y. Dock står han endast för framförandet – det är X som ger motiven deras plats i strukturen.

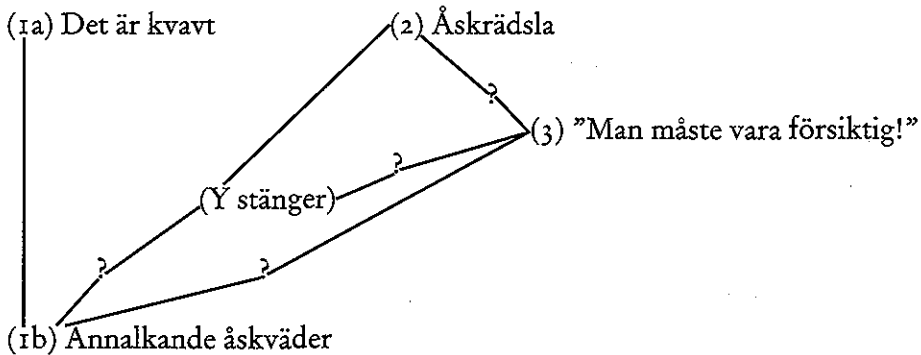
Av större intresse är frågan vad som utelämnats i strukturen därför att det inte passar in i det symmetriska mönstret av rationella relationer. Enligt figuren är X beredd att frikänna den hypotetiske brottslingen, såväl när dennes motiv är nöd som ärelystnad. Emellertid intar herr X två motsägande ståndpunkter i den första frågan: "Du menar att jag icke skulle kunna frikänna honom om han stulit av nöd! Nej, ty det är just det enda fallet som lagen icke ursäktar! Det är simpel stöld det!" och "Och likafullt skulle nöden vara den starkare, den enda ursäkten. Ja, så är det!" I strukturen som helhet har ytterligare en replikväxling fallit bort, X:s fråga "Har du haft skuld någonsin?", Y:s svar och X:s avslutande kommentar (4d–6a). De tre yttrandena utgör ingen självständig sekvens – det som föregår fyller ut X:s fråga till "Har du *som jag* haft *pengaskuld*". Samtidigt kommer X:s fråga genom frånvaron av rationell koherens – i betydelsen inlemmad i ett villkorstänkande – att framstå som apart, vilket framhäver den obestämda och kontextlösa innebörden av att ha "haft skuld".

Övergången från 4b,c till frågan i 4d går via ett helt annat slags länk än de som angivits i de grafiska figurerna: likhet. Här gäller (den eventuella) likheten herrarna X och Y. I återstoden av sekvensen spelar samma relation en avgörande betydelse. X inför en hypotetisk person, "någon annan" som han jämför sig med som (eventuell) exekutor av den kriminella handlingen H. Då *Figur 3* endast registrerar vad jag kallat rationella relationer är inget bindeled infört mellan "X utför H" och "Z utför H". Ytterligare två detaljer är bortretuscherade i den grafiska sammanfattningen. X:s argument i sitt tänkta försvar för Z – att "guldet var *res nullius* eller ingens då det kom i jorden på en tid då ingen äganderätt fanns" – har fallit bort. Om X menar vad han säger, så är H inte någon kriminell handling och hela det följande resonemanget urholkas. Eller: X skulle som sofistisk försvarsadvokat tillgripa detta argument utan att själv tro på det – i så fall kan det inte inlemmas i sekvensens intellektuella resultat rörande etik, lag och kriminalpsykologi.

Innan vi lämnar detta detaljerade tillvägagångssätt för ett mer översiktligt vill jag analysera sekvens C (se översikten över kortsekvenserna ovan) efter samma mall.

X bryter en sekvens för att initiera en ny – såsom han hittills gjort. Återigen tematiseras den annalkande åskan, och återigen gränsar Y:s replik ("Man måste vara försiktig") till det meningslösa. Räkna vi in herr Y:s handling – han "stänger dörrar och fönster" – i sekvensstrukturen kan den återges som i *Figur 4*.

Bindningarna är av samma slag som tidigare med den reservationen att herr Y:s bidrag brister så pass mycket i artikulation att tolkningen blir osäker. Koherensen i herr X:s talekonst är odisputabel: antagandet att det är kvavt *därför* att åskvädet närmar sig, och frågan huruvida han stänger dörrar och fönster *därför* att han fruktar åskan. Herr Y:s handling kan tolkas som betingad av det kommande ovädet, och hans yttrande kan tas som motivering till hans handling, som ett medgivande att han fruktar åskan – och kanske också att denna rädsla är befogad – och som en elliptisk utsaga, ungefär "Man måste vidtaga försiktighetsmått *eftersom* åskvädet är i antågande". Samtidigt är hans uttryck så obestämda att man inte med säkerhet kan binda sig för en sådan tydning.



*Figur 4*

## Mönster och avvikelser

Innan jag ger mig in på en raskare genomgång av återstoden av *Paria* vill jag summera iakttagelserna från de första tre sekvenserna. Det dominerande bindemedlet är villkorsförhållanden av logisk och, i vid mening, kausal natur, det vill säga sådana rationella relationer som gör världen begriplig och även möjlig att behärska. Resultatet av flertalet av dessa förknippningar kan beskrivas som tankebyggen, vilka kan vara såväl verklighetsåtergivande som hypotetiska. Arkitekten såväl som materialleverantören till dessa kon-

struktioner är så gott som uteslutande herr X.

Det mönster som konstitueras av dessa två drag bryts emellertid av kontrasterande, och därmed framhävda, drag i alla tre sekvenserna. Herr X är inte bara den mest aktiva rationella konstruktören. Han är också den som stannar upp eller omdirigerar dessa byggen genom att bryta och initiiera sekvenserna och genom att byta fokus inom sekvenserna. I sekvens A innebär ett sådant byte av tema att Y (och hans nervositet) ställs i centrum, för att efter blott några få repliker överges – även detta ett herr X:s drag. Tillsammans med Y:s uppträdande före herr X:s entré – fumlandet med boken – kastas ett misstankens ljus över Y, i *Figur 1* indikerat av att projektet ”avslöja Y” redan är introducerat. I sekvens B sticker replikväxlingen ”Har du haft skuld någonsin/N-eej!” av från sammanhanget (utan att bryta sekvensen) – åter faller ljuset utan förvarning på Y. I den korta sekvensen C avviker Y:s yttranden från normen av välartikulerade entydigt rationella bindningar. Dessa avsteg från den dominerande strukturen, tillsammans med de förknippningar som därmed görs – Y är nervös, har eventuellt skuld och är försiktig – bygger upp recipientens förväntan på en utveckling av det förlopp som ska kasta ljus över personen herr Y.

Normbrotten kommer att bilda ett överordnat mönster genom sina inbördes tematiska och funktionella likheter, ett mönster som bildas ovanför de agerandes huvuden. I enlighet med en extern norm – en litterär schablon – ska recipienten i sinom tid få kunskap om herr Y:s begravda hundar. Även det andra inslaget i de första korta sekvenserna har en likartad framåtpåkande karaktär, mot utbrottet av ovädet.

## Jämförelser

Ytterligare två avvikelser från mönstret har framgått i diskussionen av *Figur 3*. Det resonemang som handlar om ”en annan” är endast genom en likhetsrelation förbundet med vad som föregår, och herr X:s försvarstal för denna fiktiva varelse samt X:s vacklande hållning till sådana som stjäls av nöd innehåller föreställningar som inte låter sig inordnas i den översiktliga strukturen. Ingen av dessa störningar ingår i något överordnat mönster i sekvensföljden A–C, men den förstnämnda har sin plats både bland pjäsens utförliga jämförelser individer och människotyper – mellan herr Y och Stråman i sekvens F, mellan X och Y i sekvens N och i herr X:s mer punktmässiga komparationer, bland annat den mellan brottslingar och barn i slutet av H och den mellan straffångar och forntidsmänniskor (”den som uppför sig såsom han vore från bronsåldern”) i J – och i raden av resonemang om rätt, brott och straff, det vill säga de inslag som benämnts KRIM i den översiktliga första figuren.



Herr X:s beskrivning av Y i sekvens D är organiserad i enlighet med mönstret – att Y ”är en kuriös kurre” liksom att X blev sympatiskt inställd till honom specificeras och förklaras av den följande berättelsen och beskrivningen. De drag hos Y som X därvid framhåller – ”du hade inga hörn som jag kunde stöta mig på [---] du var så full av hänsyn [---] du bullrade aldrig när du kom hem sent” – inlemmas emellertid också i en annan rationell figuration i det att iakttagelserna (”Men du var alldeles för undfallande, för negativ, för tyst, [---]”) förklaras: ”du är full av fruktan och räddhåga”. Tillsammans med de ytterligare drag som X framhäver hos herr Y (jag återkommer till dem) väcker tanken och anblicken av Y minnet av en liknande person, ”Stråman”, en varelse utan identitet beskriven i den följande långa sekvensen F:

Denne man hade samma egenskap som du – att vara obestämbär.  
Ibland gjorde jag honom till ograduerad lärare, underofficer, farmaceut,  
landskanslist eller hemlig polis, och han tycktes som du vara hopslagen av  
två stycken, ty framsidan passade icke till baksidan. (i F<sub>3</sub>)

Man kan i anknytning till Strindbergs tidigare nämnda aspektbetonande konstprogram ”skogssnufvismen” notera beskrivningens skogssnuvekaraktär: likt skogsrået är Y ”hopslagen av två stycken”. När Strindberg i ”Lotsens vedermödor” i samlingen *Sagor* skildrar ett bokstavligt skogsrå gör han det i liknande i termer, med den enda skillnaden att hogfogningen nu även är vertikal: ”Damen var ung och skön upptill, men nertill från midjan var det något mycket gammalt, som om hon var hoplappad av två sidor.” (SV<sub>52</sub>, s. 120)<sup>17</sup>

Med jämförelserna med den hypotetiske brottslingen i B och med Stråman närmar sig herr X styckets första kulmination – avslöjandet av att Y är straffad. När det framgår att Stråman begått ett brott bryts sammanhanget för ett ögonblick av Y:s nervositet – kortsekvensen G – följt av X:s explicita konklusion (i F<sub>13</sub>): ”Och du som har *suttit inne* borde väl känna det.”

## Rätt och fel, brott och straff

Låt oss se till de andra nämnda sammanhangen, markerade KRIM i *Figur 1*. Kriminaletiska och brottspsykologiska resonerande partier förekommer i flertalet av de längre sekvenserna. Den motsägelsefulla hållningen i B, liksom de där antydda rättprinciperna, förebådar den rika provkarta på etiska förhållningssätt som X kommer att exponera under pjäsens gång. I F hävdar han, apropå fallet Stråman, att han ”fordrar straff för jämviktens återställande”. I G beklagar han att Y, trots avtjänat straff, inte känner sig

upprättad, ”rentvådd och lika god som en ann”. I sekvens J diskuterar han sitt eget brott – dråpet på kusken – men utifrån en helt annan rättsyn. Eftersom brottets konsekvenser var bagatellartade – mannen ”hade inga anhöriga för vilka hans liv var nödvändigt, han hade levat ut sin vegetationsperiod” – och konsekvenserna av straff skulle varit förödande – ”jag var outhärlig för mina föräldrars lycka, för min egen och kanske för vetenskapen” – var det rätt av X att undfly bestraffning. Den tidigare respektfullt nämnda lagen avfärdas nu som ”en abstrakt rättvisa”. Något senare i sekvensen förklarar X att han alls inte begått något brott eftersom han inte haft för avsikt att döda kusken. Enligt herr Y:s egen version i sekvens H förfalskade denne en växel utan brottslig avsikt, men ingenting i X:s fortsatta behandling av honom tyder på att X anser Y orättmätigt bestraffad, och detta trots att han efter Y:s föga trovärdiga berättelse avrundar diskussionen om herr Y:s bristande medvetande om den egna ”obrottsligheten” med att förklara honom fri från ansvar: ”När barnet anses otillräckligt, så skulle väl brottslingen också anses så.”<sup>18</sup>

Därmed är alla de klassiska ingredienserna i ett rättsetiskt resonemang införda – rättskipning som återställande av jämvikt, deontologisk lagmoral, motivets vikt, avsikten och tillräkneligheten som avgörande faktorer, handlingens och straffets konsekvenser som utslagsgivande. Vid varje tillfälle resonerar X begripligt och konsekvent, men hans ställningstaganden hänger inte samman sinsemellan. Ser vi till styckets slut består denna in-konsekvens. I sekvens L framgår att Y begått ytterligare ett brott, för vilket han inte blivit bestraffad. Han hänvisar till att han gjort det av nöd, såsom den hypotetiske tjuven i sekvens B. Men i stället för att ”hålla ett lysande försvarstal” hotar X med länsman.

## Herr X och Herr Y

Jämförelserna mellan Y och någon annan ingår emellertid också i ett annat och större sammanhang: den jämförelse mellan X och Y som är markerad i *Figur 1* för den sista långa sekvensen, N, men som naturligtvis fortgår genom hela pjäsen. Herr X:s slutsats i N är att Y är ”dummare” än han själv, men den samlade komparationen mellan de två karaktärerna är naturligtvis innehållsrikare än så. Y är – framkommer det i L – ”en simpel tjuv”, med en vändning som återknyter till repliken C11, “[d]et är simpel stöld det”, det vill säga en som stulit ”av nöd eller njutningslystnad”. Herr Y:s förhållningssätt till mitt och ditt gäller dock mycket mer än materiella ting. Vid det andra avslöjandet, i L, inser X att herr Y ”stulit” sin berättelse om sitt brott från X:s exemplar av Bernheims bok om suggestionpsykologi.

I pjäsens början är X:s och Y:s replikkonst framställd i kontrast – X

presterar explanativa strukturer, medan Y endast åstadkommer antydningar. Även när Y blir talför består vissa skillnader. Hans utförliga berättelse om sitt sömngångaraktiga förfalskningsbrott i sekvens H är fjärran från X:s rationella redogörelser. Men ju längre pjäsen lider desto större släktskap får herr Y:s tal med X:s. I utpressningssekvensen J lägger han ut texten som en X:s läraktige elev:

Vill du erkänna att jag resonerar både klokt och följdriktigt när jag säger så här!

Du har råkat ut för en olycka, som skulle kunnat ådraga dig två års straffarbete. Du har sluppit undan det vanärande straffet, helt och hållet. Här sitter nu en man som varit offer för en olycka – en omedveten ingivelse – och fått lida två års straffarbete. Denne man kan endast genom stora vetenskapliga meriter avtvå den fläck som han ofrivilligt fått på sig – men för dessa meriters ernående måste han ha pengar – mycket pengar och pengar nu genast.

Tycker inte du att den andre – den ostraffade – skulle återställa jämvikten i de mänskliga förhållandena, om han dömdes till en försvarlig mansbot? Tycker du inte det?

Repliken har en understruket argumentativ karaktär, och dess centrala värdering – att man bör ”återställa jämviktens i mänskliga förhållanden” – är en reminiscens från X:s ord i F, ”jag fordrar straff för jämviktens återställande”, eller, med styckets egen metaforik, en stöld. I den avslutande kampen, i sekvens N, hotar Y med att avslöja för X:s hustru att hennes man är en dråpare:

Ja, och det kan du inte hindra! Fängsla mig törs du inte; alltså måste du låta mig gå; och när jag gått, kan jag göra vad jag vill.

X hotar svara med våld – ”Men tänk om du tvang mig att göra med dig som jag gjorde med kusken!” – men Y räds inte. Hans två sista offensiva repliker lyder:

Det kan du inte! Det kan den inte som inte kunde ta sin räddning ur skrinet!

och

Du var för feg! Liksom du var för feg att tala om för din hustru att hon var gift med en mördare.

Herr Y:s retorik är här oskiljbar från X:s, frånsett en detalj: Y arbetar med ohållbara premisser.

Som nämnts är det i de tre inledande sekvenserna så gott som uteslutande X som bär upp framställningen, men redan här finns en tendens till ökad aktivitet och expressivitet från Y:s sida. I sekvens A säger han ingenting nytt, av det nya han formulerar i B står sig nästan ingenting (undantaget är införandet av hypotetiska motiven nöd och ärelystnad), i C är det Y som åstadkommer normbrottet. Y *framträder* mer och mer. Han uppmanar, i D, X att sluta tala om honom själv – det vill säga han försöker styra dialogens förlopp – och det är han som bryter sekvensen och initierar den tredje korta åsksekvensen, E. Han frågar betydligt mer närgånget ut X i KRIMavsnittet i F än i motsvarande parti i B och de gissningar och förmodanden hans frågor rymmer bekräftas i allt större omfattning. I sekvens G talar han för första gången om sig själv i fullständiga satser. Den sista sekvens där åskan tematiseras bärs helt upp av Y, och i I är han tilldelad pjäsens längsta replik. Hans hållning i den ”hjärnornas kamp” vi bevittnar är emellertid fortfarande uteslutande defensiv. I sekvens J går han första gången till anfall, och det kampförlopp som därmed inleds och räcker stycket ut beskrivs av Y i schacktermer, och det kan följaktligen summeras som ”drag”.

Sekvens	Drag
J	Y attackerar med hotet att avslöja X:s brott för polisen
J	X till motattack med beslöjat hot att avslöja Y:s brott för polisen
K	Y vill ge upp
L	X accepterar ej
L	X till förnyad attack: Y avslöjas som straffad och ostraffad
M	Y vill ge upp
N	Y till attack: hotar avslöja X:s brott för fru X
	X riktar ett slag mot Y men fullföljer det inte
	X förefaller förlorad, men gör ett oväntat motdrag –
	Y:s föregående drag har försatt honom själv i matt
O	Y ger upp

## Demaskeringarna

X:s redogörelse för sitt avslöjande av Y är uppbyggd på traditionellt dektektivmanér: han drar slutsatser från sina iakttagelser. *Eftersom* Y vägrade skriva sitt namn på papper, och *eftersom* han ogärna skrivit brev med bläck

har han sannolikt begått något förfalskningsbrott – så summerar X själv saken i början av sekvens H. Men förutom dessa två omständigheter pekar en rad andra iakttagelser ut Y som en i X:s ögon skum individ – hans obestämdhet, hans defensiva attityd, hans ”fruktan” m.m. När pjäsen är till ända har avslöjandet att Y avtjänat ett fängelsestraff kompletterats av ytterligare tre: herr Y ”är både straffad och ostraffad”, och han är under pjästiden i färd med att begå ytterligare ett brott, utpressning, och när det misslyckas avser han att ta en meningslös och föraktlig hämnd på X. De två sistnämnda demaskeringarna är hans egna verk – han röjer sig.

Den samlade evidensen för avslöjandet av Y som straffad och ostraffad kan summeras på följande vis. Y:s nervositet och fåordighet i pjäsens början tyder på att han döljer något. Åskvädret underlättar för X att sätta press på Y under dramats första tredjedel, och X:s iakttagelser av Y:s karaktär, vanor och fysionomi i sekvenserna D och F är evidens för antagandet att Y är kriminell. Hans vana att på håll betrakta fängelset i Malmö, tillsammans med hans egen (apropå Stråman) uttryckta tanke att den ostraffade brottslingen dras till straffet och det faktum att hans berättelse i H om sin internering skildrar ett amerikansk fängelse gör sannolikt att han begått ett brott utan rättslig påföljd, sannolikt i Skåne, ett antagande som ytterligare styrks av iakttagelserna om Y:s rädsla för länsman. Observationen att boken i suggestionpsykologi står upp och ner tyder på att Y läst i den, vilket i sin tur motiverar antagandet att den berättelse han serverat X är osann; berättelsen är ”stulen”. Tillsammans med hans i sekvens B uttryckta intresse för X:s syn på ”nöd” som stöldmotiv pekar det på att han är, med X:s ord, ”en simpel tjuv”. I det närmaste allt som föregått det andra avslöjandet – att Y är straffad och ostraffad – får sin plats som argument eller orsak i demaskeringsprocessen. De gånger Y röjer sig stimuleras han därtill av X, genom dennes omnämmanden av länsman, genom berättelsen om Stråman och genom det hypotetiska resonemanget om brott och straff i sekvens B.

I de två avslutande demaskeringarna faller Y i de gropar han själv gräver – men på herr X:s initiativ. X har levererat en historia som verkar vara möjlig att använda i utpressningssyfte. X har dessutom informerat Y om hur pengarna till denna transaktion ska kunna anskaffas. När denna plan går om intet är det X som formulerar nästa: ”Du tänker skriva ett anonymt brev till min hustru”, en person, vars existens X informerat Y om redan i sekvens B. När X höjer handen ”såsom för att slå en halskaka” är även det endast en skenmanöver, ägnad att få Y att formulera sina sista – felaktiga – tankar.

## Aspekt och perspektiv

Begreppet aspekt exemplifieras naturligtvis i första hand av herr Y:s personlighetsbrist. Men det gestaltas även på ett uppenbart sätt av herr X:s rättsliga tankar. Trots att bärkraften av hans resonemang vilar på rimligheten men också på konsekvensen i hans föreställningar om rätt och orätt, brott och straff saknas fullständigt linje i X:s moraliska och juridiska värderingar. I stället för att presentera något som skulle kunna uppfattas som X:s rättsuppfattning så framställs rättbegreppets olika aspekter, utan försök till formulering av någon gemensam nämnare. Arkaiskt jämviktstänkande byts mot lagtrohet som avlöses av kompromisslös etik, kryddad med övermänniskoföreställningar, en rättssyn som i sin tur ersätts av avsiktsmoral. Till detta kommer skiftande värderingar av vikten och relevansen för olika kategorier av handlingsmotiv, och en momentan plädering för straffrihet på grund av otillräknelighet. Alla ingredienserna är välbekanta och tillsammans inkoherenta.

Herr X visar sig alltså vid närmare granskning likt herr Y (och Stråman) vara en aspektvarelse, en som anpassar sina ståndpunkter och framträdelseformer efter situationen. Herr Y:s stråmannaskap är givetvis betydligt mer accentuerat, och i det ingår hans benägenhet att försöka inta den andres positioner.

Perspektivbegreppet har framför allt att göra med relationerna mellan protagonist – alltså herr X – och verk. I min genomgång har jag betonat hur i det närmaste allt – ord, tankar och händelser – får en plats i demaskeringen av och domen över herr Y. Men vems dom, vems demaskering? Svaret blir: herr X:s och verkets.

Allt som utgör verkets fiktionsvärld är – naturligtvis – skapat av August Strindberg. Men det mesta är också iscensatt av herr X. Han tvingar – leder, lockar, lurar – Y att erkänna sina brott och att begå nya. Han tillhandahåller allt material, historien om dråpet av kusken, Bernheims bok, informationen att han är gift, idén att Y ska röja hans förmodade hemlighet för hustrun, han låtsas höja handen för att slå, han lägger ut krokarna med sina komparationer och med förstuckna repliker som skenbart motiveras av sammanhanget (som "Har du haft skuld nånsin"). Man kan göra tankeexperimentet att X aldrig dödat någon, och att han är ogift. Ingenting ändras i intrigen och inte heller i den styckets slutsats X själv formulerar: att han, X, är betydligt intelligentare än Y. Pjäsens fiktionsvärld är inte skapad av X, men den är *som* skapad av X. De händelser som rimligen ligger utanför X:s kontroll – ljuden av en klocka och av skrockande höns samt åskvädret – är samtidigt *som* frammanade av X. Ljuden är inordnade i hans första rationella uppvisning: "Jag tror bestämt vi får åska! [---] Klockorna pingla så torrt, flugorna stickas och hönsen skrocka." Åskvädret följer snällt hans turer fram till det första avslöjandet – och upphör då.

Vid två tillfällen blir denna X:s auktoriala och auktoritativa position särskilt uppenbar. Före det andra avslöjandet sätter Y på sig "en mörk rock". Herr X "tittar i spegeln bakom Y", utbrister "Nu har jag det klart! Ah! –" och fortsätter:

Jag ser i spegeln att du är en tjuv – en simpel vanlig tjuv! – Nyss när du satt i vita skjortan märkte jag bara att det var något som var olag på min bokhylla, men jag kunde inte fatta vad, ty jag skulle höra på dig och observera dig. Nu sedan du blev mig antipatisk skärptes min blick och sedan du fick din svarta rock som färgmotsättning mot den röda bokryggen som förr inte syntes mot dina röda hängslen, så ser jag att du varit och läst över din förfalskningshistoria i Bernheims avhandling om ingivelser och ställt boken opp och ner. (SV33, s. 47)

Det andra exemplet ingår i X:s beskrivning av Y i sekvens D, och liksom i ovanstående replik rör det sig om observationer i pjäsens nu av Y sedd i en spegel.

Vet du av att när jag sitter här framför spegeln och ser din rygg – så är det som om jag såg en annan människa!

[Herr Y vänder sig om och tittar i spegeln.]

Herr X: Ja du kan inte se dig själv på ryggen! Framifrån ser du ut som en frimodig man som med öppet bröst går emot sitt öde, men på ryggen – ja, jag vill inte vara oartig – men det ser ut som om du bar en börda, som om du böjde dig undan för ett käpprapp, och när jag ser dina röda hängslen korsa sig på den vita skjortan --- så ser det ut som ett stort märke, ett varumärke på en packlår ---

Y:s plåga blir akut. Likt Dottern i *Ett drömspel* kvider han "Jag tror jag kvävs" – men X fortsätter:

[---] Och din nacke sen! Det ser ut som om det satt ett annat ansikte där, men ett ansikte av en annan typ än ditt! Du är så förfärligt smal mellan öronen så att jag undrar ibland vad du tillhör för en ras! (SV33, s. 32)

I båda fallen förefaller X sitta vänd som publiken och betrakta Y, som i så fall befinner sig bakom – längre bak i scenrummet – honom. Anvisningen att spegeln är "bakom" Y är dock inte entydig; den kan tolkas så att den inte säger mer än att Y har ryggen mot spegeln. Men oavsett detta får publiken

dela X:s synbild av Y, eftersom denne vänder sig om för att se sin egen rygg. Spegeln passar dessutom väl in X:s scientistiska maner, observationerna får en mer klinisk prägel än vad ett direkt åskådande skulle få.

Passagera är perspektiviska i en rätt uppenbar mening: vi får ta del av hur X ser världen, likt point-of-view-teknik i prosalitteratur. Men samtidigt styr X:s ord vårt seende. Hans blick är en röntgenblick, som avtäckar Y – vi ser att Y är smal mellan öronen, att han bakifrån ser ut som om han bar en börda osv. Liksom Dottern i *Ett drömspels* äktenskapstablå blir X skeendets subjekt, den som erfar vad som framvisas och den som åskådaren ställer in sin visuella och emotionella optik efter. Men till skillnad från Indras vanmäktiga dotter är han också styckets vilje- och handlingssubjekt.

Herr X:s roll som handlings- och viljesubjekt tillför ytterligare en aspektiv dimension, vilket gör honom till ännu mer accentuerat "subjekt": dubbelbilden av agentskapet. Som sagt styr han skeendet mer eller mindre utan bistånd av Y eller yttre omständigheter. Den symmetriska strukturen i *Figur 3* är hans design, liksom den välplanerade helhetskompositionen i *Figur 1* och de strukturella irreguljariteter i *Figur 2* och *Figur 4* som kastar en misstankens ljus över herr Y. Vad som med realistiska mått inte kan ingå i hans verksamhetsfält – vädrets växlingar – gör ändå intryck av att även det vara i hans händer.

Till sist finns i *Paria* också ett genomgående icke-intenderat motperspektiv. Förklaringen till pjäsens sceniska framgångar, som jag nämnde i artikelns inledning, har sannolikt delvis att göra med den negativa potentialen hos karaktären X. Ofta framställs han på scenen som en brutal cyniker, rationell intill omänsklighet, och därmed allt annat än beundransvärd. Även i detta sammanhang spelar X:s inkoherens i de centrala rättsfrågorna in. De excerpter ur den religionshistoriska, filosofiska och rättshistoriska litteraturen som utgör herr X:s kalejdoskopiska rättsuppfattning placerar oavsiktligt in honom i samma fälla som herr Y: personer utan eget. Med säkerhet är det så att pjäsen hämtar en viktig del av sin livskraft ur dessa spänningar mellan det intentionella synsätt som är i överensstämmelse med Strindbergs deklARATIONER och engagemang under hösten och vintern 1888–89 och det motsatta perspektivet.

Ett ironiskt ljus faller också över författaren själv när de inledningsvis berörda sammanhangen vägs in. För författandet av ett verk som fördömer den kameleontpsykologi som Y exemplifierar har Strindberg lånat en historia av Ola Hansson, fört in idéer och även motiv från sin egen berättelse *Tschandala* (tricket med den upp- och nervända boken finns exempelvis redan där), ingjutit Nietzschesk övermänniskotro, modifierad av Lombrosisk människotypologi, och slutligen i kreerandet av sin hjälte tillfört drag från Poes övernaturligt intelligenta problemlösare.



## NOTER

- 1 Se brev till Ola Hansson från 22 februari 1889; *Strindbergs brev VII*, red. T.Eklund, brevn. 1771.
- 2 *Strindbergs brev VII*, 1711.
- 3 I förstaupplagen och i utgåvan i *Samlade verk* anges på titelsidan "fritt efter en novell av Ola Hansson".
- 4 30 december 1888 till Karl Otto Bonnier; *Strindbergs brev VII*, 1735.
- 5 3 januari 1889 till Ola Hansson; *Strindbergs brev VII*, 1741.
- 6 Se Hans Lindström, *Strindberg och böckerna I* (Uppsala, 1977), s. 52.
- 7 Göran Lindström, *Att läsa dramatik* (Lund, 1969), s. 165.
- 8 Gunnar Ollén, *Strindbergs dramatik* (Stockholm, 1982), ss.179–184.
- 9 *Ibid.* s. 177.
- 10 Artikeln är först publicerad i *Revue des Revues* 1894; jag citerar Torsten Mätte Schmidts översättning ur *Strindbergs måleri: en monografi*, red. T. M. Schmidt (Malmö, 1972). För kommentarer till Strindbergs skogssnuvism, se Göran Söderström, *Strindberg och bildkonsten* (Stockholm, 1972), s. 174ff. och s. 234ff, Ingvar Holm, *Såsom i en spegel. Diktare som målar* (Stockholm, 1993), ss. 87–138, och Boel Westin, *Strindberg, sagan och skriften* (Eslöv, 1998), s. 217ff.
- 11 Egil Törnqvists, "Till Damaskus I/To Damascus I – a Drama of Half-Reality", *Strindbergian Drama* (Stockholm, 1982), s. 71.
- 12 Samtliga hänvisningar till utgåvor i *August Strindbergs Samlade verk* förkortas SV följt av volymnummer.
- 13 Jag har tidigare publicerat två artiklar i samma ämne: "Öra och mun. Perspektiv i Strindbergs *Ett drömspel*", *Strindbergiana*, elfte samlingen, red. B. Westin, Stockholm, 1996, och "Axel och Axel. Strindbergs användning av perspektiv i *En dåres försvarstal*", *Tijdschrift voor Skandinavistiek* 2000-2. Jag har erhållit ekonomiskt stöd för min forskning om aspekt och perspektiv hos Strindberg av Riksbankens Jubileumsfond.
- 14 För citat och sidhänvisningar används SV33.
- 15 Detta sekvensbegrepp är detsamma som det i min avhandling *Ibsens När vi døde vågner* (Stockholm, 1987), till vilken jag hänvisar för närmare besked om koherensidéns formallogiska grundval. I praktiken sammanfaller förmodligen tillämpningen rätt väl med indelningen i mer lingvistiskt inspirerade sekvensbegrepp, som Egil Törnqvists i *Strindbergian Drama*, ss.16–18 och analysen av *Dödsdansen* i kapitel 8.
- 16 Termen "katalys" ("katalyse") är här brukad som i Peter Brasks strukturanalytiska praxis i *Tekst og tolkning* (Roskilde, 1973) – måttliga interpretativa extrapoleringar i syfte att uppnå symmetriska strukturer i beskrivningen av texterna; termen, som är övertagen från Louis Hjelmslev, förklaras på s. 208–210 i Bind 1 av detta storslagna och i stort sett negligerade verk.
- 17 Klyvningen i bak-fram framgår i andra passager; för kommentarer se Westin, *Strindberg, sagan och skriften*, s. 216.
- 18 I Lindströms exempelanalys uppmärksammas i denna mosaik av skiftande rättsuppfattningar endast konflikten mellan X:s vidsynta åsikt om sitt eget brott och hans princip om "jämviktens återställande". (Lindström, *Att läsa dramatik*, s. 168)

# Att skapa någon till sin avbild

## Om homunculusmotivet hos Strindberg

Av Henrik Johnsson

Denna studie kommer att se på hur August Strindberg använder sig av homunculusmotivet i sina texter. En homunculus är en människa eller människoliknande varelse som skapas på artificiell väg, av en människa som därigenom imiterar Guds skapelseverk. Motivet har sitt direkta ursprung hos Paracelsus. En variant av motivet återfinns i den kabbalistiska traditionen, där den skapade varelsen benämns en golem. Ytterst går båda dessa motiv tillbaka på äldre idéstoff, som kan härledas till Första Mosebok och antika grekiska myter, där människans skapande av liv kan framställas som antingen något positivt eller negativt. Föreställningen om människan som skapar artificiellt liv har fortlevt inom litteraturen, exempelvis i verk som *Frankenstein*, och har fått förnyad relevans i dag i och med debatten kring kloning.

Hos Strindberg hör motivet samman med hans användning av vampyr- och dubbelgångarmotiven, i det att samtliga dessa ytterst behandlar en identitetsproblematik som jag anser vara bland det mest centrala i Strindbergs författarskap. Vampyrer och dubbelgångare används oftast för att symbolisera en förlust av identitet, gärna i kamp mot en mentalt eller på annat sätt överlägsen person. Homunculusmotivet får ofta representera en individs önskan att omforma sin omgivning och även de personer som han eller hon kommer i kontakt med. Därmed ingår motivet i ett större sammanhang i Strindbergs verk.

Strindberg använder sig av homunculusmotivet på ett flertal olika sätt. Jag vill inledningsvis kort beskriva de viktigaste av dessa, så att läsaren inte förlorar sig i den svåröverskådliga floran av homunkler.

Ett barn i kuvös kan liknas vid en homunkel. Att barnet hålls vid liv av maskiner gör att det betraktas som en på sätt och vis artificiell skapelse, och det kopplas metaforiskt samman med den mer klassiska homunkeln.<sup>1</sup>

En annan form av homunkel utgörs av en rent fiktiv person. Eftersom han är fiktiv har han också skapats, och blir därför en homunkel (alltså en skapad människa), men begreppet blir i det här fallet synonymt med fantasifoster.<sup>2</sup>

En tredje form av homunkel utgörs av en person som så att säga "skapas" utifrån andras förväntningar och förhoppningar. Denne förlorar eller har svårt att bekräfta sitt eget jag, och hans personlighet bestäms snarare av andras uppfattningar om honom. Den bild som andra gör sig av honom beskrivs som en homunkel.<sup>3</sup>

En fjärde form av homunkel utgörs av en konstnärs fiktiva skapelser ("konstnär" förstås här i vid bemärkelse). Den konstnär som skapar dessa homunkler jämförs med Gud, i det att han sägs skapa en ny värld, och befolka den med personer som han själv har skapat. Det är här som den strindbergska konstnärsguden kommer in i bilden.<sup>4</sup>

En femte form av homunkel är ett artificiellt skapat väsen, vad jag betraktar som den "klassiska" homunkeln. Det är denna figur vars ursprung står att finna hos Paracelsus och, i en litterär kontext, i Johann Wolfgang von Goethes *Faust*.<sup>5</sup>

Homunculusmotivet i Strindbergs verk förknippas ofta med en drift att omskapa den egna personligheten, individens omgivning samt de personer som befinner sig i denna. Denna drift väljer jag att behandla separat eftersom den inte per definition har något med homunkler att göra; däremot associeras gärna dessa två motiv med varandra, och jag anser att de hör ihop i Strindbergs texter. En dylik tendens uppvisas av bland andra den Okände i *Damaskus*-trilogin och intendent Borg i *I havsbandet*. Jag väljer att kalla detta för en *skapardrift*. Dessa idékomplex har det gemensamt att de båda handlar om att omforma sig själv och sin omgivning.

Skapardriften, som framställs som en utpräglat mänsklig egenskap, kan sägas vara människans försök att imitera Guds skapelseverk. I Strindbergs företal till Paul Gauguins utställningskatalog beskrivs den franske konstnären sålunda: "Han är Gauguin, vilden som hatar en besvärande civilisation, något av Titanen, som, avundsjuk på skaparen, på lediga stunder gör sin egen lilla skapelse, som tar sönder sina leksaker för att göra andra av dem" (SS 54:328 f.).<sup>6</sup> Konstnären blir här en mindre skapare i det att han skapar skönlitterära alster. Denna koppling återkommer i *I havsbandet* och även i exempelvis essän "Diktarens barn" i *Blå böckerna*. Själva motivet med konstnären som jämförs med Gud diskuteras ingående av E. N. Tigerstedt: "the poet, insofar as he creates a world of his own, can be compared to God, who created the world".<sup>7</sup>

Homunculusmotivet och den närbesläktade skapardriften får hos Strindberg även belysa dikotomin mellan konst och natur. Med "konst" avses här människans konstfärdighet, hennes förmåga att forma sin omvärld med teknikens hjälp. På ett religiöst plan kan ett uppvärderande av konsten ske på bekostnad av Gud och den traditionella religionen. "Natur" är naturen, naturlagarna, det som människan inte har skapat men väl försöker omdana.

Naturen ses ofta som Guds verk, som måste besegras om människan med sin konstfärdighet skall kunna överta Guds plats i skapelsen. En homunculus, alltså den artificiellt skapade människan, kan både betraktas som konstens triumf, eller som naturens (religionens, i slutändan Guds). Den alkemistiska homunkeln framstår enligt mig som teknikens triumf, medan den kabbalistiska golemen skapas inom en religiös, mystisk kontext. Ibland kan motivet emellertid framstå som en sammansmältning av konst och natur snarare än en dikotomi.

## Motivets historia

I Gamla testamentet beskrivs Guds skapande av människan på två olika textställen:

Gud sade: "Vi skall göra människor som är vår avbild, lika oss [...]." Gud skapade människan till sin avbild, till Guds avbild skapade han henne. Som man och kvinna skapade han dem. (1 Mos 1:26–27)

När Herren Gud gjorde jord och himmel, när ingen buske fanns på marken och ingen ört hade spirat [...] då formade Herren Gud människan av jord från marken och blåste in liv genom hennes näsborrar, så att hon blev en levande varelse. (1 Mos 2:4–7)

Idén om att människan i sin tur kunde skapa liv anammades av kabbalister, som bland annat sysselsatte sig med spekulationer kring om det var möjligt att skapa en artificiell människa, som i detta sammanhang kallades en golem. Ritualerna för att skapa en sådan varierade, men generellt kan man säga att de inbegrep formandet av en människoliknande figur av lera som man sedan tänktes väcka till liv genom magiska ceremonier, där Guds heliga namn, som ristats in i golemens panna, blir själva den katalysator som ingjuter liv i leran. Förebilden är hela tiden Adam: "Adam, by Talmudic tradition, is designated a golem made from dust gathered from all parts of the earth, and he was created in twelve hours".<sup>8</sup> Adam ses som en golem innan han väcks till liv.

Moshe Idel ger sin syn på vad det innebär för en människa att skapa liv:

By creating an anthropoid the Jewish master is not only able to display his creative powers, but may attain the experience of the creative moment of God, who also has created man in a similar way to that found in the recipes used by the mystics and magicians. [...] we may describe the

Golem practices as an attempt of man to know God by the art that He uses in order to create man.<sup>9</sup>

Att imitera Gud blir därmed ett sätt att närma sig Gud. Som Gershom Scholem uttrycker det: "obviously a man who creates a golem is in some sense competing with God's creation of Adam; in such an act the creative power of man enters into a relationship, whether of emulation or antagonism, with the creative power of God".<sup>10</sup>

Under medeltiden framstår inte den skapade golemen som farlig, men under renässansen kan man börja urskilja ett mönster av att golemen förknippas med fara och hot. Ibland löper golemen amok och måste oskadliggöras genom att Guds namn helt eller delvis suddas ut. Vid andra tillfällen får golemen skydda den judiska församlingen från yttre hot. Men detta är alltså en sentida uppfattning: "All the central European versions of the Golem in the Middle Ages discussed above ignore any salvific allusions".<sup>11</sup>

Den golem som främst har gått till historien är den som sägs ha skapats av rabbi Yehudah Löw ben Bezalel (1512–1609), som kallades Maharal av Prag.<sup>12</sup> Denna golem användes för att avslöja individer som trakasserade judarna i ghettot. Legenden dyker upp under 1600-talet och finns nedtecknad i texten *Nifla'ot Maharal (Maharals mirakler)*,<sup>13</sup> som dock eventuellt kan vara en sentida konstruktion.<sup>14</sup> Inte desto mindre inspirerade legenden Gustav Meyrink till hans roman *Der Golem* (1915).<sup>15</sup>

Golemen som litterärt motiv hör hemma i en tradition med den kabbalistiska mystiken som utgångspunkt. Andra försök att skapa artificiellt liv utfördes av (de västerländska) alkemisterna, som använde sig av begreppet homunculus (latin, "liten människa"). Man skulle kunna anta att de inspirerades av kabbalisterna, vilket Walter Pagel anser men Idel förnekar.<sup>16</sup> Skillnaderna märks inte minst i de praktiska tillvägagångssätten. Proceduren förknippas hos alkemisterna med blod och sperma, medan en golem vanligtvis skapas av lera och vatten. Det förra sättet associeras med kemiska instrument, det senare med Guds heliga namn. I denna studie antas båda motiven i grund och botten behandla samma sak: människans försök att upprepa Guds skapelseverk.<sup>17</sup>

Den alkemist som har haft mest inflytande vad gäller skapandet av homunkler är Paracelsus, som i sitt verk *De natura rerum* (1537)<sup>18</sup> säger sig ha skapat en liten människa genom att arbeta alkemistiskt med sperma. Hans recept är som följer:

But how this should happen and proceed – its process is thus – that the sperm of a man be putrefied by itself in a sealed cucurbit for forty days with the highest degree of putrefaction in a horse's womb, or at

least so long that it comes to life and moves itself, and stirs, which is easily observed. After this time, it will look somewhat like a man, but transparent, without a body. If, after this, it be fed wisely with the arcanum of human blood, and be nourished for up to forty weeks, and be kept in the even heat of the horse's womb, a living human child grows therefrom, with all its members like another child, which is born of a woman, but smaller.<sup>19</sup>

Denna homunkel kan sägas upphäva distinktionen mellan naturliga och artificiella produkter, i och med att den tillhör båda kategorierna. Människan i sig är naturlig men det som människan skapar är artificiellt; homunkeln blir en hybrid av båda kategorier. Paracelsus utgår för övrigt från äldre alkemistiska och folkloristiska föreställningar<sup>20</sup>, men något kabbalistiskt inflytande tycks inte kunna spåras hos honom.

Paracelsus' text gav återklang i litteraturhistorien. Goethe låter sin Faüst i andra delens andra akt<sup>21</sup> skapa en homunculus med hjälp av Mefistofeles. Även om Goethe troligtvis inte kände till *De natura rerum*, kände han till polemiken kring denna.<sup>22</sup> Att han intresserade sig för Paracelsus framgår annars av beskrivningen av Goethes egna alkemistiska experiment i hans självbiografi, där han nämner Paracelsus som en av sina inspirationskällor.<sup>23</sup>

Hos Goethe visar sig homunkeln inneha kunskap om det fördolda, vilket även sägs om homunkeln hos Paracelsus. Denna har tillgång till hemlig kunskap eftersom den har sitt ursprung i människans konstfärdighet. Homunkeln är ett artificiellt mästerverk och bemästrar därför vetenskapen och konsten.<sup>24</sup> Samma sak kan sägas om golemen: "As we know from several Rabbinical texts, the embryo has a distinct cognitive power, which is similar, and presumably also influenced by, a Platonic-like view of the knowledge of souls before their descent to this world".<sup>25</sup> Ordet golem tolkas här, med stöd i judiska källor, som foster.<sup>26</sup> Goethes homunkel kan åtminstone när det gäller denna egenskap jämföras med de kabbalistiska varianterna av motivet.

Som ett exempel på hur motivet letade sig in i den tyska romantiken kan man anföra Achim von Arnims roman *Isabella av Egypten* (1812), där persongalleriet innefattar en homunkel vid namn Cornelius som zigenarflickan Isabella skapar genom att med hjälp av magi ge liv åt en alruna, en växt som sägs likna en människa och som diskuteras av Paracelsus i samband med skapandet av homunkler.<sup>27</sup> I samma roman förekommer även en golem som skapas av en "lörd jude från Polen" på ärkehertigens befallning.<sup>28</sup> Golemen görs till en avbild av Isabella, som ärkehertigen har förälskat sig i. Det kan tilläggas att Cornelius har en förmåga att upptäcka hemliga ting, främst då skatter.

Mary Shelleys *Frankenstein* är ett annat exempel på användningen av homunculusmotivet i ett litterärt verk. I romanen framställs monstret som en i grunden god person, vars ondska inte är självvald, vilket han klagör när han konfronterar sin skapare, Victor Frankenstein. Att imitationen av Gud sedan förknippas med skräck klagörs av en dröm som Frankenstein har: "Frightful must it be; for supremely frightful would be the effect of any human endeavour to mock the stupendous mechanism of the Creator of the world".<sup>29</sup> Att det i romanen snarare rör sig om en homunkel än en golem klagörs av referenserna till Paracelsus och Albertus Magnus<sup>30</sup>, som båda förknippades med alkemi och en strävan att skapa artificiellt liv.<sup>31</sup> (Det kan påpekas att temat med den farliga och förbjudna vetenskapen inte hade fungerat lika väl om Frankenstein hade skapat en golem, eftersom en golem skapas genom magi och inte vetenskap, som fallet är med en homunculus.)

I modern tid märker man homunculusmotivets förekomst i litteratur, film och inte minst i debatten om kloning. Inom litteraturen och filmen kan man se science fiction-genrens robotar som nutida homunkler. Matematikern Norbert Wiener gör i sin bok *God and Golem, Inc.* kopplingen mellan tänkande maskiner och homunkler: "The machine [...] is the modern counterpart of the Golem of the Rabbi of Prague".<sup>32</sup> Debatten om kloning kan sägas föra homunculusmotivet till sin spets. Utifall att man lyckas klona en hel människa har man i praktiken gjort det som alkemisterna och de kabbalistiska mystikerna endast kunde diskutera i teorin. Kloning visar också på den dikotomi mellan konst (alltså resultatet av människans konstfärdighet) och natur som togs upp redan av alkemisterna. Skapandet av en homunkel sades visa på människans förmåga att bemästra naturen. Kloning – eller för den delen provrörsbarn – framstår i det avseendet som teknikens triumf över naturen.

Strindbergs användning av motivet kan spåras till hans läsningar av Goethes *Faust*. Episoden med homunkeln hos Goethe tas upp i Strindbergs genomgång av pjäsen i *Öppna brev till Intima teatern* (SV 64:227). Det går inte att belägga att han har läst *De natura rerum*, men att han känner till Paracelsus framgår till exempel av diskussionen kring denne i novellen "Elefantvalvet" i *Nya svenska öden* (SV 56:286).

## *I havsbandet*

*I havsbandet* (1890) koncipierades enligt ett brev till Ola Hansson som en "modern roman i Nietzsches och Poes fotspår"<sup>33</sup>, vilket tidigt visar på romanens genomgående tema av hjärnornas kamp. Homunculusmotivet märks redan i planeringen, i ett brev till K. O. Bonnier:

”Sista Kapitlet är grandios och jag bygger på Homunculus, Dockorna och Herkules-Jesus, som jag icke på några villkor offerar.”<sup>34</sup> Albert Bonnier pekade också på homunculusmotivets förekomst i Goethes *Faust* som en inspirationskälla.<sup>35</sup> Sven Delblanc läser romanen som en konstnärsroman. I detta avseende kan intendent Borgs försök att skapa om sin omvärld utifrån sina ideologiska och estetiska preferenser sägas kulminera i hans försök att skapa en homunculus. Borg kultiverar sin omvärld, som han ser som tom på innebörd, för att genom skapandeakten ingjuta innebörd i sin omgivning. Romanen blir även en berättelse om motsättningen mellan konst och natur, i det att Borgs skapelsesdrift hela tiden kämpar mot naturen.

Som konstnär skräms Borg av tomhet, vilket resulterar i att han desperat vill inreda sitt nya boställe: ”Liksom ljuset på bordet stred sin kamp mot mörkret, arbetade hans fantasi på rummets inredning, men så släppte den taget, allt försvann och den rysliga omgivningen skrämde honom i säng, varpå han släckte ljuset och drog täcket över huvudet” (SV 31:18). Borgs omgivning ses som en tom duk som måste fyllas av konstnärens kreativa ansträngningar, för att förjaga omvärldens inneboende tomhet; Borg skapar betydelse där han anser att det inte finns någon. När detta sker senare märks en mening som är intressant: ”Nu gällde det att fylla hålen i bokhyllorna och blåsa en levande anda i tomrummen mellan de mörka bräderna” (SV 31:27). Meningen associerar till Första Mosebok, och poängterar även den tomhet som råder innan konstnären, som här associativt jämförs med Gud, har fyllt världen med innehåll och syfte. Böckerna framstår dessutom som levande varelser: ”Dessa böcker gjorde intryck av individer, ty det fanns icke två arbeten av samma yttre” (SV 31:28). Detta kan påminna om Adam innan han fick liv.

Som konstnär har Borg ovanligt utvecklade sinnen: hörsel (SV 31:20), smak (SV 31:23), syn (SV 31:32), lukt (SV 31:45), känsel (SV 31:85). I samband med att han inreder sitt rum poängteras det att hans förfinade sinnen kommer sig av att han är en utbildad vetenskapsman:

Med skrivbordets och bokhyllans iordningsställande kände han sig återställd efter resans störande inflytande, hans själ återvann sin styrka sedan han fått sina verktyg tillgängliga, dessa instrument och böcker vilka vuxit fast på hans tillvaro såsom nya sinnen, andra organ, starkare och finare än dem naturen givit honom i fädernearv. (SV 31:28)

Detta stycke signalerar konstfärdighetens och vetenskapens triumf och överlägsenhet över naturen.

När Borg vid ett tillfälle betraktar sin omgivning klargörs det att det är forskarens blick som premieras:



Det var icke med poetens drömfantasi [...] betraktaren njöt av det stora skådespelet utan det var med forskarens, den vakne tänkarens lugna blickar han överskådade sammanhanget i denna tänkbara oreda [...]. Och när han sökte orsaken till det väldiga intryck särskilt denna natur utövade och han fann svaren, erfor han den omätliga glädjen som den högst utvecklade i skapelsens kedja måste erfaras då slöjorna lyftas över det fördolda [...] en salighet som måste likna en supponerad medveten skapares som vetat vad han gjort. (SV 31:34)

Forskaren skapar om världen genom att tolka den vetenskapligt, och blir därmed Guds medtävlare. Forskaren kan till och med sägas förklara Gud: "huru fast och förtröstansfullt att ha fått vetskap om det förut obekanta, att ha fått [...] genomskåda Guds hittills hemliga rådslag, som de kallades, alla de företeelser vilka ansetts ogenomträngliga därför att de dittills icke kunnat genomträngas" (SV 31:35).

Att människan övertar Guds roll som skapare motiveras av att hon är skapelsens krona:

det nu levande släktet [hade] tagit sitt parti, funnit sig i att vara det högsta djuret och gripit sig an att på ett förnuftigt sätt förverkliga himlatankarne här nere, och därför var tiden som gick den bästa och största av alla tider som fört människorna fram längre än århundraden förr hade hunnit göra. (SV 31:35)

Man kan här även associera till Charles Darwins evolutionsteori; om människans samhälleliga utveckling har nått sin slutpunkt i samtiden, så är den moderna människan det högsta väsendet även i det avseendet.

Borgs skapartendenser påminner om de som hans far, som arbetade som topograf, uppvisade:

Det följde en stark känsla av makt med detta handskande med länders och folks öden, och fadren kunde icke undgå att så småningom angripas av den makten åtföljande benägenheten att överskatta sitt jag. Allting började hägra i fågelperspektiv; länderna blevo kartor och mänskorna tennsoldater; när topografen på några veckor lät verkställa en nivellering av en höjd som årtusenden skulle behövt att denudera, kände han något av skapare i sig [...] och därvid svällde hans personlighetskänsla otroligt. (SV 31:37)

När människan så pass drastiskt förändrar sin omvärld kan detta leda till storhetsvansinne, vilket antyder intendent Borgs fortsatta öde. Som Walter

Berendsohn påpekar fortlever faderns skapartendenser i sonen; fadern skapar om världen genom topografi, sonen genom sin italienska hägring.<sup>36</sup>

När Borg söker en fast punkt i tillvaron finner han denna i sig själv:

I stället för att såsom de svage kristne fingera en stödjepunkt utom sig i Gud tog han det förhandenvarande påtagliga i sitt eget själv och sökte skapa sin person till en fullkomlig typ av människa [...] viss att frukterna av ett väl ansat träd icke kunde underlåta att bliva andra till nytta och hugnad. (SV 31:43)

Han skapar om sig själv utifrån den bild han har av hur han vill vara.

I samma kapitel beskrivs även naturen ”genomgående i termer av evolution”<sup>37</sup>, och Borg, den mest utvecklade varelsen i denna evolution, har likaledes sin egen evolutionshistoria, som börjar med fadern, fortsätter med Borgs uppväxt och slutar i romanens nutid. Människan, skapelsens krona, utvecklas – och förbättras – på samma sätt som naturen, och inget av detta sker genom Guds försorg.

Borg drabbas så småningom av kärleken när han möter Maria. Han är till en början inte nöjd med hennes utseende, och när han ser henne associerar han till djur och utvecklade människor:

Men han måste övervinna denna påminnelse om rovdjur och han förföljde ansiktet med sina blickar, tecknade om det i fantasien, tvang ögat att när det fäste sig vid ansiktet se detsamma i sin helhet. (SV 31:70)

Ett liknande omdaningsarbete kommer till stånd i hans försök att få befolkningen på skäret att bli mer from (SV 31:77). Hans motiv är rent personliga, eftersom han med religionens hjälp hoppas kunna göra befolkningen mer civiliserad; något religiöst syfte finns där egentligen inte.

Borg funderar senare på hur han kan få Maria att bli mer lik honom själv; hon är ännu alltför vardaglig för honom:

Icke kunde han göra henne från kvinna till man, icke frigöra henne från de okuvliga drifter hennes kön nedlagt i henne; [...] icke skänka henne den utveckling han genomgått, de erfarenheter, de studier han tillkämpat sig. [...] Återstod honom endast göra sin person dubbel, klyva sig, skapa en personlighet fattig och tillgänglig för henne, spela en duperad älskare, lära sig beundra hennes underlägsenhet [...]. (SV 31:79)

Dubbelgångarmotivet syns här, och blir till ett sätt att komma den älskade nära utan att ge avkall på sin egen personlighet. Den dubbelgångare som

han metaforiskt skapar kan sägas vara en homunkel.

Borg undervisar Maria och klargör då att människan är överlägsen Gud:

Den som tros ha skapat fågelns vingar och behövde femtio tusen år för att göra en flygare av en krypare var mindre kvick än den, som först satte en duk på en stång och i ett ögonblick uppfann navigationen. Är det då underligt om människan skapat Gud utav sitt beläte, slutande från sin sinnrikhet till en ändå sinnrikare! (SV 31:83)

Här framstår människan som överlägsen en Gud som aldrig har funnits.

Borg överväger hur han skall gå tillväga för att förbättra Maria: "Här återstod endast att plocka ut ur benhögen det som passade till att sätta ihop ett skelett, vilket han sedan skulle fylla på med levande kött och inblåsa sin anda i" (SV 31:87). "Inblåsa sin anda i" associerar till Första Mosebok.

För att imponera på Maria och befolkningen på skäret försöker Borg skapa om naturen genom att framställa en hägring som påminner om ett sydländskt landskap. Att han därmed känner sig som Gud framgår tydligt: "han såg småsakerna större, kände något av Titan som stormade skapelsen, korrigerade Upphovsmannens kråkfötter, vrickade på jordaxeln så att söder kom liten smula åt norr" (SV 31:98). Detta skapelsearbete är dock inte utan risker: "När han så beskådade sitt verk blev han hemsk till mods, erinrade en mörk historia om flickan som trampade på brödkakan" (SV 31:99). Referensen är till en "gammal folksaga, känd bl.a. från H. C. Andersens Eventyr; den elaka och högmodiga flickan sjunker, då hon trampar på brödet, ner genom jorden och hamnar i helvetet" (SV 31:210). På samma sätt som i exempelvis *Frankenstein* framstår skapandet av artificiellt liv som farligt. Detta framgår än tydligare av att hägringen till viss del misslyckas och i stället ger ett hemskt intryck: "Borgs stora skapelse är alltså inte en bild av den levande kulturen, utan en bild av döden"<sup>38</sup>. Det bör även påpekas att hägringen är det mest slående exemplet på hur Borg ser sin omgivning som tömd på innebörd; i och med hägringen fyller han naturen med betydelse.

Borgs försök att förändra Maria försvåras av att deras personligheter verkar smälta samman, vilket han länge har befarat: "Hon hade slagit sig fast på honom, och tröttnade aldrig att ta emot, helst han ägde förmågan att alltid vara ny och underhållande, men han som aldrig fick något, kunde i längden finna behov av att förnya sig" (SV 31:101). Maria utmålas här som en psykisk vampyr. Hon motsätter sig hans försök att omskapa henne:

Men när han [...] samlat sig så att hans styrka återvänt, kände han sig fast besluten att bryta detta förhållande som hotade att inkräkta på hela hans

själsliv och i tid klippa av förbindelsen med en kvinna som så tydligt visat att det endast var hans kropp hon åtrådde under det hon utspydde hans själ den han ville gjuta in i denna livlösa köttbild. (SV 31:108)

Att även Borg har vampyriska tendenser kan möjligtvis ses i hans sätt att närma sig Maria: ”Då sprang han upp, grep henne om nacken och kysste henne på strupen upprepade gånger tills hon lösgjorde sig och med ett skratt ställde sig upprätt framför honom” (SV 31:111). Att kärleken dessutom kan skapa om verkligheten på samma sätt som Gud (eller vetenskapsmannen) antyds av följande stycke där Borg upplever en dissonans i deras förhållande: ”han längtade redan tillbaka till förtrollningen, till ruset som förblindade, som gjorde grått till rosenrött, som byggde piedestaler, som satte guldkanter på spräckt porslin” (SV 31:112).

Marias vampyriska natur visar sig snart ha negativa effekter på Borg: ”han märkte nu att han [...] givit ifrån sig massor av kraft utan att ha fått något igen, att han lagt en torr svamp mitt i sin själ och att svampen svällt ut, under det han var bliven torr” (SV 31:121). Deras förhållande tar så småningom slut. Vid ett tillfälle strax därefter börjar Borg skriva på ett papper:

När han så vaknade och läste på papperet, över vilket hans penna flugit, såg han att där var skrivet ordet Pandora så många gånger att han kunde anse en mycket lång stund ha förflutit sedan uppträdet slöts. [...] Pandora, antikens Eva, jordens första kvinna. (SV 31:132)

Både Pandora och Eva skapades av gudarna, och de kan därmed infogas i den tradition av skapade kvinnor som Borg ville inlemma Maria i. Borgs skrift på pappret är för övrigt ett exempel på hans drift att skapa innebörd där det inte finns någon.

När Borg bränner ett brev från Maria och detta orsakar ett ”vinande ljud” ser man en referens till alkemi: ”Brevets Ande, som en alkemist skulle sagt!” (SV 31:163) Det är ungefär nu som Borg börjar bli galen. Han vill då omforma Europa, och exempelvis sätta Sverige i närmare förbindelse med kontinenten och återinföra katolicismen (SV 31:168 ff.). I detta stycke blos-sar det storhetsvansinne upp som tidigare har förknippats med människans försök att jämställa sig med Gud.

Den alkemistiska referensen får sedan sin uppföljning i Borgs försök att skapa en artificiell människa (SV 31:176 f.), som också är kulmen för romanens tematik kring motsatsparet konst och natur. Borg anordnar en ”couveuse”, vilket påminner om *Sömngångarnätter* (SV 15:210). I kuvösen lägger han ett ”människofrö”, ett ägg, som han befruktar med sin egen sperma. Cellen börjar klyva sig, och han ”erfor en sekunds stolthet över denna sin skapelse,

som löst problemet om Homunculus, då en rörelse på lampskraven kom äggvitan att löpna och livets gnista att slocka" (SV 31:177). Hans försök att skapa en homunculus är den logiska fortsättningen på och upplösningen av den tendens som har synt under romanens gång. I romanen slutar människans försök att ersätta Gud i motgång och vansinne. Delblanc kommenterar passagen: "Det är en titanisk förhävelse av konstnären att söka upprepa skaparens största gärning, men den naivt mänskliga motivationen gör hans handling gripbar för vår medkänsla".<sup>39</sup> Tekniken, människans konstfärdighet, förmår inte besegra naturen.

Borg begår en sista hädelse innan han tar livet av sig: "men domen, ser du, den fruktar jag inte, ty verket dömer mästaren, och jag har icke skapat mig själv!" (SV 31:179) Detta sägs under ett samtal med prästen. Innebörden är den att människans ofullkomlighet visar på att Gud är en ofullkomlig skapare. Att människan försöker jämställa sig med Gud resulterar därför oundvikligen i att människan blir en misslyckad skapare, eftersom förebilden, Gud, i sig är en misslyckad skapare.

Episoden där Borg finner några dockor som spolats iland från ett förlist skepp och får för sig att dessa är levande barn som han måste sköta om (SV 31:180 f.), kan sägas vara slutstationen för hans försök att skapa en ny människa. Här framstår skapandet av artificiellt liv i parodisk och grotesk relief.

I slutändan visar det sig också att det endast är naturen som kan skapa liv. När Borg seglar ut för att som man får förmoda ta livet av sig, heter det om havet: "allmodren, ur vars sköte livets första gnista tändes, fruktsamhetens, kärlekens outtömliga brunn, livets ursprung och livets fiende" (SV 31:183). Naturen har segrat över konsten, trots Borgs alla idoga försök. Borgs död på julafton ses slutligen, av Delblanc, som Jesu (den verkliga skaparen) seger över den falske skaparen.<sup>40</sup> Men det kan även ses som ett desperat försök från Borgs sida att fylla havets oöverskådliga tomhet med mening; hans död blir då ett sista trotsande av naturen.

Berendsohn sammanfattar romanen: "Strindberg ville skildra en högt begåvad människas tragiska undergång: det har under hans händer blivit den kraftigt stegrade, en smula sjukliga individualismens tragedi".<sup>41</sup> Borgs undergång är samtidigt en undergång för de ideal som hans far levde efter. Denne var av uppfattningen att den förfinade människan skulle leva i sina verk snarare än genom fortplantningen (SV 31:40). "Och så när intendenten märker, att slutet är nära, då kryper släkt- och evighetsdriften fram"<sup>42</sup>, detta i samband med episoden med dockorna. Borg visar en empati för dessa som han tidigare inte visade för levande människor. Torsten Eklund pekar på sonens och faderns vilja att omskapa världen: "Dessa övermänniskor sträva i främsta rummet till att känna sin hjärnas makt och seger över materialet".<sup>43</sup> När denna föresats misslyckas resulterar det i tragedi.

## *Till Damaskus-trilogin*

När det gäller *Damaskus*-trilogin är det främst den Okändes skapardrift som jag kommer att intressa mig för här. Han ger sig tidigt i kast med att omforma Damen:

DEN OKÄNDE Märkligt är, men jag skulle också helst vilja tänka mig er som opersonlig; namnlös – jag vet ju icke vad ni heter mer än till hälften – jag skulle själv vilja ge er ett namn – låt mig tänka vad ni skall heta! Jo, ni skall heta Eva – -Med en gest åt kulissen.- Fanfarer! -Sorgmarschen höres.- Där är sorgmarschen igen! (SV 39:20)

Här framstår han även som en regissör som regisserar sin omgivning. Den Okände ”fulländar sin dubbla funktion av dramaturg och demiurg (skapargud) genom att också bestämma Damens karaktär”<sup>44</sup>. En senare ordväxling ger en subtil kommentar till detta:

DEN OKÄNDE Är ni religiös?

DAMEN Jag är ingenting.

DEN OKÄNDE Desto bättre, då skall ni bli någonting. (SV 39:23)

När Damen trampar på sitt nya namn, som den Okände har skrivit i sanden (SV 39:27), kan detta tolkas som att hon försöker återfå sin egentliga identitet.

Ola Holmgren ser den Okände som en regissör: ”Denne skriver på sin egen pjäs, iscensätter sitt eget drama och upplever sin egen verklighet inom ramen för det drama som Strindberg samtidigt upplever, iscensätter och skriver ned”<sup>45</sup>. Denna dubbelhet märks också hos bifigurerna, som är sina egna personer samtidigt som de blir till den Okändes skapelser: ”The fascination and dramatic effectiveness of the Beggar – like that of the other subordinate characters to a varying degree – rests precisely in the fact that he has *both* psychological and metaphysical significance, that he is half-real”<sup>46</sup>.

Hos Läkaren hör den Okände talas om Dären, som beskrivs av Läkaren: ”Ja han går lös i trädgården och ordnar om skapelsen” (SV 39:48). Eftersom Dären kan sägas utgöra en dubbelgångare till den Okände, kan man här se en parallell till dennes världsomdanande tendenser och vad dessa kan tänkas leda till.

Den Okändes vilja att skapa om sin omvärld syns tydligt i hans kommentarer till Damen:

Det är kanske därför jag trives så i ditt sällskap, därför jag finner dig fullkomlig, så, att jag icke mer kan tänka mig tillvaron utan dig! [...] Ja, nu

lever jag, just nu! och jag känner mitt jag svälla, sträcka ut sig, förtunnas, bli oändligt: jag är över allt, i havet som är mitt blod, i fjällen som äro mitt skelett, i träden, i blommorna; och mitt huvud räcker upp i himlen, jag ser ut över universum som är jag, och jag känner skaparens hela kraft i mig, ty det är jag. Jag skulle vilja ta hela massan i min hand och knåda om den till något fullkomligare, varaktigare, skönare [...]. (SV 39:65)

Egil Törnqvist kommenterar dylika utbrott av storhetsvansinne hos den Okände: "In the early part of the play the Stranger nourishes the atheist's inclination to turn himself into a superhuman replacing God"<sup>47</sup>. Att denna drift skulle vara förebållena ateister håller jag inte med om; eftersom exempelvis Victor Frankenstein genom att fasa inför sitt skapelseverk erkänner att detta är ett brott mot en faktiskt (enligt honom) existerande Gud. Däremot står det klart att motivet kan ges en ateistisk anstrykning, om man anser att dess resultat är att människan ersätter Gud.

Den Okände träffar senare Modren och diskuterar Damen med henne:

MODREN Varför kallar ni Ingeborg Eva?

DEN OKÄNDE Med att ge henne ett namn av min egen uppfinning gjorde jag henne till min, liksom jag ämnar skapa om henne efter mitt sinne...

MODREN Er till en avbild! -Ler.- Jag hört att trollkarlarne på landet bruka skära en skräpuk av den de vilja förhäxa; och så döpa de den med dens namn som de ämna förgöra. Det är så ni räknat ut att i er självgjorda Eva fördärva hela hennes släkte. (SV 39:84 f.)

En dylik skräpuk kan sägas vara en homunkel. Referensen till Första Mosebok leder också till att den Okände jämförs med Gud. Hans Eva blir dessutom ett slags Pandora, som skall fördärva kvinnosläktet.

Att Damen själv inte alltid har så mycket att säga till om framgår av något som hon säger till sin mor: "Jag vet ingenting heller om mig själv" (SV 39:94). Detta kan ses som en kommentar till att hon är den Okändes skapelse. Men Damen säger senare ifrån när denne kallar henne för Eva: "Du får icke kalla mig så! DEN OKÄNDE [...] Varför det? DAMEN Det är mig oangenämt, såsom det skulle vara dig om jag kallade dig Caesar..." (SV 39:97 f.) Damen vill alltså inte bli förväxlad med någon annan, på samma sätt som den Okände inte vill bli förväxlad med Dären.

Damen gör slutligen, i dramats första del, uppror mot den Okändes omdaningsförsök:

Nu vet jag varför jag skulle heta Eva! Men kom synden i världen genom den modren, så kom försoningen genom en annan moder! Kom

förbannelsen genom den första, så kom välsignelsen genom den andra!  
Genom mig skall du icke förgöra släktet [...].! (SV 39:101)

Damen åberopar Maria, Jesu moder, för att omkullkasta den Okändes försök att "förgöra släktet".

I trilogins första del är det den Okände som betraktar Damen som ett tomt käril, som han skall ingjuta mening i. Enligt honom har hon inte någon innebörd, vilket han ger henne genom att skapa om henne utifrån sina egna preferenser. En konflikt uppstår sedan mellan dem när Damen insisterar på att hon faktiskt har sin egen personlighet. Därmed försöker hon återfå den identitet som den Okände tar ifrån henne genom att skapa om henne. Damens identitet blir här till ett slagfält på vilket den självutnämnda skaparen gör sitt bästa för att inpränta sin vilja på det motsträviga (och enligt Damen själv allt annat än tomma) materialet.

I dramats andra del fortsätter den Okände sina försök att skapa om Damen. Den Okände anmärker till Modren att Damen har blivit lika ond som han själv, varpå han får svaret: "Du har fått efter förtjänst. Du skulle skapa om henne efter ditt sinne, sade du, och du har lyckats!" (SV 39:175) Det saknar knappast betydelse att Modren sedan kallar sin dotter för Pandora (SV 39:177 f.).<sup>48</sup>

Den Okände ger en förklaring till varför han ville skapa om Damen, i samband med att han klargör att han vill skapa guld:

Men för att kunna göra detta, måste jag fördubbla min person med en annans, som kunde i sig upptaga allt det som binder min ande... Så att min själ återfinge sin rena eldsluft varmed den kunde stiga mot etern, nå förbi herraväldena och hinna tronen för att vid den Eviges fot nedlägga människornas klagomål... (SV 39:205)

Att han för över sina negativa karaktärsdrag på Damen har till syfte att rena hans egen själ.

Senare får den Okände ännu ett utbrott av storhetsvansinne, denna gång under ett samtal med Tiggaren:

Vem är du? Är du du eller är du jag? Är det mina inälvor jag ser omkring mig, är det stjärnor eller nervtappar i mitt öga, är det vatten eller mina tårar? Tyst! nu röck jag fram tusen år i tiden och jag börjar krympa ihop, koncentreras och kristallisera! Vänta litet, snart är jag färdigskapad igen, och ur Kaos mörka vatten sticker lotusblomman upp sitt huvud i solen och säger: det är jag! (SV 39:265)



Detta kan ses som hans vision av hur hans ande blir ren och expanderar på det sätt som han har eftersträvat.

I dramats tredje del träffar den Okände sin dotter från ett föregående äktenskap. Han påpekar vid ett tillfälle: "Nu är du så lik din mor! FLICKAN Hur vet du det, du som aldrig kunde se henne sådan hon var" (SV 39:294). Detta kan ses som en indikation på att hans experiment med Damen inte är hans första försök att omskapa den kvinna som han lever med.

När Damen och den Okände bryter upp för sista gången följer en ordväxling som kan sägas sammanfatta det som har sagts i trilogin om viljan att skapa om sin partner och omvärlden. Enligt den Okände förebrår Damen honom för att han under deras samlevnad skall ha stulit hennes personlighet: "Ditt ansikte säger till mig: Nog; nu har du sugit upp mig, ätit mig ihålig; dödat mitt, mitt jag, min personlighet..." (SV 39:365). Här kommer både vampyr- och dubbelgångarmotiven in i bilden. Övertagandet av partners personlighet är en form av psykisk vampyrism, och stölden skedde för att den Okände och Damen flöt in i varandras personligheter när de var tillsammans, bland annat genom att Damen övertog den Okändes ondska. "Vi äro två vattendroppar som frukta komma för nära varann att de icke må upphöra vara två och bli en" (SV 39:366); så formulerar den Okände sin rädsla inför att förlora sig själv i ett kärleksförhållande. Om de går ifrån varandra fruktar de att de båda skall dö (SV 39:367). Den Okände ville att Damen skulle göra honom till en bättre människa – han ville omformas till det bättre – men det omvända verkar ha blivit fallet (SV 39:368). Den enda utvägen är att de går ifrån varandra.

## Strindbergs användning av homunculusmotivet

Homunculusmotivet förekommer kronologiskt sett genom större delen av Strindbergs författarskap, från *Sömngångarnätter* (1884) till *Blå böckerna* (1906–12). Motivet hör ofta samman med driften att omskapa sin omgivning och sig själv, en drift som får sitt mest drastiska uttryck hos den Okände i *Damaskus*-trilogin och intendent Borg i *I havsbandet*. Dessa båda män försöker skapa om sin partner, och göra kvinnan på olika sätt mer behaglig och lätthanterlig för dem. När sådana försök görs kan de sägas utgöra en del i kampen mellan könen. Den dramatiska konflikten uppstår när det material som de strävar efter att omforma sätter sig till motvärn, vilket sker i och med Damens respektive Marias motstånd.

Homunkeln kan också representera personer som har hopplugna eller fabricerade personligheter, alltså en karaktär som är mer uppdiiktad än verklig. Här kommer man in på frågan om den karaktärslösa karaktären och människan som skapar sig en karaktär genom att överta delar

av någon annans personlighet, vilket i sin tur anknyter till vampyr- och dubbelgångarmotiven, som även de behandlar frågan om den fabricerade eller övertagna identiteten.

Det finns en skillnad mellan de homunkler som skapas från intet, som Borgs misslyckade försök i *I havsbandet*, och de som skapas av redan existerande material, till exempel den Okändes strävan att omforma Damen. Både det att skapa något från intet och att reformera det som redan finns resulterar dock i att betydelse skapas. Att skapa homunkler är ett sätt att införa mening där det inte finns någon – och ibland också där det finns mening, men där denna inte är uppenbar för den som vill göra sig till skapare. När de älskandes personligheter sedan hotar att smälta samman, vilket både den Okände och Borg råkar ut för, försvinner den betydelse som har skapats. Det är skillnaderna som ger upphov till innebörd, och denna går om intet när personligheterna blandas samman.

Homunculusmotivet förknippas hos Strindberg även med moderna teknologier och med moderniteten i allmänhet, där inställningen till moderniteten ofta är ambivalent. Denna användning kan förknippas med moderna frågeställningar som artificiell intelligens, kloning och andra teknologier som i slutändan kan visa sig omdefiniera den mänskliga naturen på ett sätt som renässansens alkemister inte kunde – det är inte förrän under moderniteten som tekniken hinner ifatt teorierna, och det eventuellt kan bli möjligt att skapa artificiellt liv.

I en estetisk kontext används slutligen motivet i ett sammanhang där det får visa hur författaren går tillväga när han skapar sina litterära karaktärer. Den Strindbergska konstnärsguden hör ihop med detta bruk av motivet, där konstnären blir en mindre Gud som skapar nytt liv i form av sina karaktärer.

## NOTER

- 1 Detta sker i *Sömngångarnätter* (SV 15:210), inom en kontext av att människan numera har bemästrat naturen, ett faktum som inte framställs som positivt.
- 2 Så är fallet i dramafragmentet "Homunculus. En saga" (SV 63), som arbetades om till berättelsen "Anden i flaskan", som publicerades i Strix' midsommarnummer 1905. Berättelsen behandlar en tidningsmans och en ritares försök att tjäna pengar på att dikta ihop en fiktiv person.
- 3 Se t.ex. "Begreppet Ranft", en artikel som publicerades i *Dagens Nyheter* den 23 december 1908, där den franske politikern Georges Boulanger (1837–91) beskrivs som "En homunkel, framställd av andras hat, fåfänga, av litet tur, mycket guld, konjukturer och parasiter" (SV 64:424). Se även essäerna "Karaktersmasken" (SV 65:57), "Kopparmatte eller Materialisationsfenomenet" (SV 66:904 f.), "En ovanlig Bekantskap" (SV 66:964 ff.), och "Högre Analys" (SV 67:1434).
- 4 Se K.-A. Kärnell, *Strindbergs bildspråk: en studie i prosastil* (Stockholm, 1962), s. 273 f., för mer om detta motiv. Jämför även essän "Diktarens barn" (SV 65:121).
- 5 Av intresse är även essän "Människokroppens Skönhet och Symbolik" (SV 67:1242), där livmodern jämförs med "alkemisternas Athanor, i vilken destillerades de vises sten, guld, livselixir och homunkeln". Förutom de redan anförda essäerna från *En blå bok I–IV* vill jag även hänvisa till "Dubbelgångaren" (SV 65:268), "Äfflingarnes Skapelseverk" (SV 65:378) samt "Undine" (SV 66:886 ff.).
- 6 Alla sidhänvisningar i texten är till Samlade skrifter (SS) samt Samlade verk (SV).
- 7 E.N. Tigerstedt, "The Poet as Creator: Origins of a Metaphor", *Comparative Literature Studies*, Vol. 5 nr. 4 (1968) (ss. 455–488), s. 455.
- 8 John Cohen, *Human Robots in Myth and Science* (London, 1966), s. 38.
- 9 Moshe Idel, *Golem. Jewish Magical and Mystical Traditions on the Artificial Anthropoid* (Albany, N.Y. 1990), s. xxvii.
- 10 Gershom Scholem, *On the Kabbalah and its Symbolism*, trans. Ralph Manheim. (New York, 1969), s. 159.
- 11 Idel, *Golem*, s. 255.
- 12 Ben Zion Bokser, *The Maharal: The Mystical Philosophy of Rabbi Judah Loew of Prague* (Northvale, N.J. 1994), s. 13; Idel, *Golem*, s. 251.
- 13 I *A Treasury of Jewish Folklore*, ed. Nathan Ausubel (London, 1972), ss. 603–612, återfinns en bearbetning av denna legend.
- 14 Idel, *Golem*, s. 252.
- 15 En explicit koppling till rabbi Löw görs i Gustav Meyrink, *The Golem*, trans. Madge Pemberton (Mineola, N.Y. 1986), s. 16.
- 16 Walter Pagel, *Paracelsus*, 2nd ed. (Basel, 1982), s. 215 f.; Idel, *Golem*, s. 185.
- 17 För en introduktion till alkemins historia och dess grundläggande föreställningar hänvisar jag till E.J. Holmyard, *Alchemy* (Harmondsworth, 1968).
- 18 Som emellertid kan vara apokryfisk. Se William Newman, "The Homunculus and His Forebears: Wonders of Art and Nature", *Natural Particulars: Nature and the Disciplines in Renaissance Europe*, ed. Anthony Grafton & Nancy Siraisi (Cambridge, MA. 1999), s. 326, s. 340 not 26.
- 19 Newman, "The Homunculus and His Forebears", s. 328 f. Texten återges på tyska i Paracelsus, *Sämtliche Werke. Abt. 1, Medizinische, naturwissenschaftliche und philosophische Schriften, Bd 11. Schriftwerk aus den Jahren 1537–1541; mit eingedruckten Faksimiles*, hrsg. Karl Sudhoff & Wilhelm Matthiesen (Hildesheim, 1996), ss. 307–403.

- 20 Newman, "The Homunculus and His Forebears", s. 330.
- 21 Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, övers. Britt G. Hallqvist (Stockholm, 2000), del 2, s. 84 ff.
- 22 Hallqvists kommentar (Goethe *Faust*, del 2, s. 285).
- 23 Johann Wolfgang von Goethe, *Ur min levnad. Dikt och sanning*, övers. Anders Österling (Stockholm, 1923–25), del 2, s. 180. Frank Baron utreder den historiska bakgrunden till Faustlegenden och menar att den grundar sig på en verklig person vid namn Georgius Faustus (1466/67–ca. 1539), som studerade vid Heidelberg (Frank Baron, *Doctor Faustus from History to Legend* (München, 1978), s. 15 f, s. 18, s. 69) och fick rykte om sig om att vara magiker. Den första nedtecknade versionen av legenden, den tyska Faustboken, återfinns i W. Braune, *Das Volksbuch vom Doctor Faust*, Neudrucke Deutscher Literaturwerke des 16. u. 17. Jahrh. 7–8. (Halle a. S. 1878). Den engelska översättningen från 1592 återges i *The English Faust-Book of 1592*, ed. H. Logeman (Gand, 1900). Det var den senare som inspirerade Christopher Marlowe till hans pjäs om Faustus.
- 24 Newman, "The Homunculus and His Forebears", s. 329.
- 25 Idel, *Golem*, s. 36.
- 26 Scholem skulle dock inte hålla med om denna tolkning (Scholem, *On the Kabbalah and its Symbolism*, s. 161).
- 27 Newman, "The Homunculus and His Forebears", s. 331 f.
- 28 Achim von Arnim, *Isabella av Egypten*, övers. Ragnar Hallqvist (Stockholm, 1920), s. 130 ff.
- 29 *Three Gothic Novels*, ed. Peter Fairclough (Harmondsworth, 1968), s. 263.
- 30 *Ibid.*, s. 298.
- 31 Se Cohen, *Human Robots in Myth and Science*, s. 29 f. för mer information om Albertus Magnus.
- 32 Norbert Wiener, *God and Golem, Inc.* (Cambridge, MA. 1964), s. 95.
- 33 Brev 1867 vol. VII, 6 juli 1889.
- 34 Brev 1976 vol. VIII, 7 juni 1890.
- 35 Brev 1976 vol. VIII, not 2.
- 36 Walter Berendsohn, "August Strindbergs 'I havsbandet'", *Samlaren* 26 (1945) (ss. 101–116), s. 110.
- 37 Sven Delblanc, *Stormhatten. Tre Strindbergsstudier* (Stockholm, 1979), s. 21.
- 38 Ulf Olsson, *Levande död. Studier i Strindbergs prosa* (Stockholm, 1996), s. 267.
- 39 Delblanc, *Stormhatten*, s. 26.
- 40 *Ibid.*, s. 27.
- 41 Berendsohn, "August Strindbergs 'I havsbandet'", s. 111.
- 42 Torsten Eklund, "Strindbergs I havsbandet", *Edda* 29 (1929) (ss. 113–144), s. 137.
- 43 Eklund, "Strindbergs I havsbandet", s. 126.
- 44 Ola Holmgren, "Att måla fan på scenväggen för att sedan stryka över och gå vidare. Symbolisering och avsymbolisering i *Till Damaskus I*", *Strindbergiana* elfte samlingen (1996) (ss. 118–133), s. 120.
- 45 *Ibid.*, s. 119.
- 46 Egil Törnqvist, *Strindbergian Drama: Themes and Structure* (Stockholm & Atlantic Highlands, N.J. 1982), s. 79.
- 47 Törnqvist, *Strindbergian Drama*, s. 87.
- 48 En annan referens till myten görs av Frestaren (SV 39:352). Denne nämner också myten om hur Minerva föddes ur Zeus huvud (SV 39:383). Minerva (Athena) kan i det avseendet eventuellt sägas symbolisera den artificiella människan.

# Den obegripliga maskinen

Paul de Man och textens temporalitet

Av Magnus Ullén

Det är inte mer än lite drygt ett decennium sedan Paul de Man (1919–1983) framstod som en av litteraturteoriens obestridda centralgestalter. När det kort efter hans död i cancer uppdagades att de Man under sin tid som recensent vid den kollaborerande belgiska tidningen *Le Soir* författat ett antal artiklar som ger uttryck för antisemitiska åsikter, resulterade det i en veritabel akademisk skandal som togs som intäkt för att misskreditera dekonstruktionen som sådan; också det ett mått på hans position i tiden.<sup>1</sup> Ingenting tycktes dock kunna rucka de Mans auktoritet. Tvärtom följdes avslöjandet av en rad böcker som vittnade om såväl dekonstruktionens som de Mans fortsatta betydelse.<sup>2</sup>

I efterhand är det svårt att inte se denna våg av litteratur som en förebådan om ett hastigt avtagande intresse för de Mans form av dekonstruktion i det litteraturteoretiska fältet. Fler än Fredric Jameson tycks under det senaste decenniet ha avfärdat hans kritik som passé: "historically and culturally DeMan [sic] was a very old fashioned figure indeed."<sup>3</sup> Den lättvindighet med vilken Jameson förpassar de Man till en antikverad hörna av litteraturvetenskapen står i stark kontrast till den påfallande upprörda ton som i allmänhet karakteriserar utfall mot de Man. Fastän få har ifrågasatt hans stilistiska briljans, har hans slutsater avfärdats som innehållslösa eller befängda, och försök att beslä de Mans kritiska diskurs med självmotsägelser och rena felaktigheter är legio.<sup>4</sup> Också från marxistiskt håll har röster höjts mot den förmenta innehållslösheten i de Mans analyser, och kritiker som Terry Eagleton och Frank Lentricchia har indignerat hävdats att hans retoriska läsningar vänder blicken från en historisk verklighet och därigenom blir bärare av en politisk konservatism: "There is nothing outside the text, said Derrida; de Man revises this to say there is nothing outside the literary text. What de Man's claim carries [...] is the postulation of the most genuine meaning of political conservatism."<sup>5</sup>

En av de Mans tillskyndare, J. Hillis Miller, menar att den förtrytelse de Mans läsart tenderar väcka inte är en slump:

It is easy to see why the institution of literary study in the United States, or, in a different way, in Europe, including journalistic reviewing in both regions, is antipathetical to de Man and needs to suppress him in order to get on with its business. De Man's work is a violent allergen that provokes fits of coughing, sneezing, and burning eyes, perhaps even worse symptoms, unless it can be neutralized or expelled.<sup>6</sup>

Det är en träffande bild: många har visat sig överkänsliga för de Mans kritiska projekt, vars syfte, för att tala med Miller, kan sägas vara att undergräva djupt inrotade föreställningar genom att exponera de studerade texternas kognitiva överkänslighet, och på så sätt utlösa ett slags mental allergisk reaktion.

Härvidlag utgör den svenska de Man-receptionen inget undantag. Liksom i USA har hans arbeten väckt såväl skepsis som entusiasm, men det är likafullt talande att den enda övergripande introduktionen till de Mans tänkande på svenska i skrivande stund utgörs av Mikael Gustavssons *Textens väsen*, en framställning som trots en hög ambitionsnivå uppvisar just de symptom Miller beskriver. Detta innebär inte att Gustavssons arbete saknar intresse; tvärtom illustrerar det förtjänstfullt de svårigheter vi ställs inför vid mötet med den de Manska texten, varför vi kommer att få anledning att återkomma till det nedan.<sup>7</sup>

Att de Mans teoretiska projekt i dag bland många betraktas som förlegat, torde dock ha mindre att göra med den kritik som riktats mot det än det faktum att det ofta misstolkats också av läsare som pläderat för dess fruktbarhet. Såväl Miller som Christopher Norris har, med viss rätt, kritiserats för att urholka radikaliteten i de Mans kritiska praktik genom att se det som ett etiskt snarare än epistemologiskt betingat projekt. Härigenom lyckas de bibringa de Mans verk ett existentiellt patos som förlänar det en förmänskligande aura, men förlorar samtidigt möjligheten att exploatera den kontroversiella tes som utgör själva kärnan i de Mans tänkande: möjligheten att språket inte är människans skapelse, utan att människan skapas av språket.<sup>8</sup>

Denna tendens att humanisera de Man finner man prov på också i den svenska de Man-receptionen. Så avslutar exempelvis Arne Melberg ett referat av de Mans Kant-läsning genom att hävda att vi bör göra bruk av de Man som de Man gör bruk av Kant, "nämligen ur slavens kritiska perspektiv. Och den slav det är fråga om är förstås den som redan på romersk tid hade uppdraget att följa med på triumfvagnen och påminna om herrarnas, samhällets och ideologiernas dödlighet."<sup>9</sup> Det kan tyckas som om ett sådant perspektiv öppnar för ett radikalt bruk av de Man; men den valda bilden avslöjar i själva verket hur tandlös de Mans kritik blir om vi

humaniserar hans retoriska praktik. Ty slaven på triumfvagnen är ju på intet vis subversiv, utan utgör tvärtom en integrerad del av den rådande ideologin. Reducerar man de Mans kritik till en sådan position spelar man med andra ord kritiker som Lentricchia och Eagleton i händerna – för att inte tala om den kapitalistiska ordningen som sådan.

Med detta inte sagt att Melbergs påpekande att de Man intar slavens perspektiv är felaktigt i sig. Men den slav det är frågan om utgörs inte av ett mänskligt subjekt, utan är snarare att förstå som den besynnerliga maskin människan tror sig ha i sin tjänst: språket. I en tid när litteraturvetenskapen i allt högre grad präglas av ett mediehistoriskt perspektiv finns det särskild anledning att framhålla att textens retoriska dimension förblir en central aspekt av textens produktionsbetingelser, till yttermera visso en aspekt som icke helt låter sig fångas av en historicerande diskursanalys. De Mans retoriska läsart är liksom alla teorier ett slags kognitiv maskin som producerar en specifik problemställning. Om den medieteoretiska diskursen tvingar oss att konfrontera språket som medierat av dess specifika historieteknologiska förutsättningar, tvingas vi av den de Manska diskursen att undersöka själva betingelserna för föreställningen om språket som historiskt betingat överhuvudtaget. Föreställningen om en historisk verklighet är med andra ord betingad av språket i lika hög grad som språket är betingat av denna historiska verklighet. Att överge dekonstruktionen för ett utpräglat mediehistoriskt synsätt ter sig därför något förhastat – som att kasta bort nyckeln när man nått fram till dörren. I flera bemärkelser kan de Man genom sitt betonande av språket som maskin nämligen sägas föregripa den posthumanism som genomsyrar en stor del av vår samtida mediehistoriska teoribildning: den de Manska diskursen tvingar oss liksom den medieteoretiska att ställa frågan om var människan slutar och teknologin tar vid.<sup>10</sup> I ett viktigt avseende får dock frågan en mer radikal utformning hos de Man, genom att han inskräper vikten av att frågan ställs *innan* den naturaliserats av en föregiven historisk verklighet. Frågan om språkets väsen, om människans primära teknologi, blir därför liktydig med frågan om textens temporala beskaffenhet. Det finns således fortfarande starka skäl att söka förstå hur denna fråga gestaltas i de Mans kritiska praktik.

## Textens dubbla temporalitet

Det kan inte förnekas att de Mans argumentation på sina ställen kan te sig motsägelsefull. Få torde till exempel förneka att de Man liksom Roland Barthes ”förhåller sig kritisk till en tolkningstradition som söker en totaliserande bild av den litterära texten;”<sup>11</sup> men man kunde också hävda att de Man själv faktiskt försöker ge den mest totala bilden av alla – som bland

andra Gustavsson framhåller tycks de Man ”vilja ge generella och universella förklaringar av språket och texten” (TV, 168). Detta äger sin riktighet: de Man vill visa att försöket att ge en totaliserande bild av den litterära texten är dömt att misslyckas, men för att kunna visa detta måste han själv vara i stånd att ge en total bild av den litterära texten. Denna omständighet anförs ibland i syfte att vederlägga de Man, vilket dock är lönlöst, då man härigenom blott upprepar det de Mans texter redan *visar* genom det sätt de är utformade på. Retoriska läsningar är, enligt de Man

always in theory, the most elastic theoretical and dialectical model to end all models and they can rightly claim to contain within their own defective selves all the other models of reading-avoidance, referential, semiological, grammatical, performative, logical, or whatever. They are theory and not theory at the same time, the universal theory of the impossibility of theory. *To the extent* however that they are theory, that is to say teachable, generalizable and highly responsive to systematization, rhetorical readings, like the other kinds, still avoid and resist the reading they advocate.<sup>12</sup>

Märk formuleringen: *i den utsträckning* som retoriska läsningar är teori, är de fångade i samma aporetiska struktur som andra teorier. Implicit sägs här att i den utsträckning de är något annat än teori så undgår retoriska läsningar denna oupplösliga motsättning. Vad är då detta andra? Vilket är alternativet till en teoretisk diskurs? Givetvis en litterär diskurs – härav titeln på de Mans huvudarbete: *Allegories of Reading*.<sup>13</sup> Vilket dels betyder ”Allegorier om läsning,” men också – eller alternativt – ”Läsningens allegorier.” Titeln kan med ”allegorier” åsyfta antingen ett slags allegores som *producerar* läsningen som den tematik texten handlar om, eller också allegorin som själva *produkten* av läsning, allt beroende på om vi läser ”of” som en renodlad preposition eller som en genitivmarkör.

Hur titeln uttyds beror med andra ord på vilken temporal funktion vi tillskriver det lilla ordet ”of,” om vi ser det som *framåtsyftande* eller *tillbakablickande*. I det första fallet blir resultatet teori, i det andra litteratur: ”Allegories are always allegories of metaphor and, as such, they are always allegories of the impossibility of reading – a sentence in which the genitive ’of’ has itself to be ’read’ as a metaphor” (AR, 205). Formuleringen klagör problemets beskaffenhet men upplöser det ingalunda, för det är likafullt oklart huruvida genitivformen av ”of” är att betrakta som ursprunglig (icke-metatorisk) i förhållande till prepositionsformen, eller om det tvärtom är så att genitivformen genereras genom att läsa en ursprunglig prepositionsform som en metafor.<sup>14</sup> Vad kom först – hönan eller ägget?



Den textens "oläsbarhet" som de Man gjort sig ökad för att proklamera, kommer sig av att han vägrar att avfärda frågor av denna form som innehållslösa retoriska missfoster, och i stället insisterar på att förstå dem bokstavligt, som om frågan uttryckte ett verkligt problem och inte bara var ett retorisk sätt att säga att frågan är meningslös. Det faktum att frågan återkommer i ständigt nya former genom filosofins historia tyder på att de Mans inställning inte saknar grund: från antikens grubblande kring lögnaren från Kreta, till Russells mängdteoretiska paradox har filosofin besvärat tvingats konstatera att den rena logiken inte tycks kunna undgå att ända i en självmotsägelse.<sup>15</sup> Följer vi de Man kan vi konstatera att problematiken kommer sig av att vi i språket konfronteras med två olika funktioner – en bokstavlig eller referentiell funktion, respektive en figurativ eller begreppslig funktion, eller, vilket inte är riktigt samma sak, en grammatisk respektive en retorisk funktion – som förutsätter varandra på ett sådant sätt att den ena funktionen alltid redan måste vara på plats för att uppkomsten av den andra ska kunna förklaras. Att stipulera att de två funktionerna är samtidiga låter sig inte göras med mindre än att skillnaden dem emellan helt och hållet utplånas. Skillnaden är temporal till sitt väsen, varför språkets grammatik kan äga kännedom om språkets retorik endast i form av en teoretisk projektion, medan retoriken känner grammatiken endast som fiktiv tillbakablick, eller vice versa.

Denna textens dubbla temporalitet är ytterst central för de Man. Särskilt påfallande blir problematiken i den andra delen av *Allegories of Reading*, där hans läsning av Rousseaus författarskap formar sig till en berättelse om de ideologiska konsekvenserna av denna dubbelhet. Det är ingen slump att denna berättelse kulminerar i två kapitel vari Rousseaus avhandling *Om samhällsfördraget* respektive hans *Bekännelser* läses som exempel på två talhandlingar, löftet och ursäkten, som utmärks just av att den ena är framåtpåkande medan den andra blickar bakåt. Det är emellertid karaktäristiskt för de Mans senare arbeten att boken inte explicit tematiserar tidsproblematiken, utan i stället låter frågan träda fram som en profil av textens egna retoriska strategier. Denna omständighet låter oss sätta fingret på en av de vanligaste orsakerna till att de Man så ofta missförstås, nämligen tron att den väsentliga innebörden i hans kritiska diskurs på sedvanligt sätt står att finna i textens innehåll, som ett antal teman som lätt låter sig identifieras, när den snarare är att söka i de retoriska gester som diskursen ger prov på. För att komma åt meningen med den de Manska texten måste vi därför ägna lika stor uppmärksamhet åt diskursens åtbörder som åt dess diskursiva innehåll.

I detta syfte är det upplysande att dröja vid en besynnerlighet med de Mans läsningar som ofta förbises eller framhålls som en svaghet: deras

tendens att forcera den lästa texten, att skruva den så till den grad att den förefaller säga rena motsatsen till textens bokstavliga innebörd. Kapitlet om *Savoyardprästens trosbekännelse* i *Allegories of Reading* bjuder i detta avseende på ett karaktäristiskt exempel: "Rousseau writes as if he admitted the existence of an inside/outside polarity [...], but this 'hors de moi' is then so entirely devoid of any semblance of coherence or signification as to be nothing at all, for us or in itself" (AR, 231). Detta påstående måste betraktas som en strategisk omskrivning av Rousseaus originaltext, som i svensk översättning lyder: "Jag inser således tydligt, att min förnimmelse, som är inom mig, och dess orsak eller objekt, som är utom mig, inte är samma sak."<sup>16</sup> *Inom mig* och *utom mig* – att döma av denna passage skriver inte Rousseau *om om* han erkänner denna polaritet: Han erkänner den, punkt slut. Det vore dock förhastat att dra slutsatsen att de Mans därför måste sägas göra våld på originaltexten. Det visar sig nämligen att de Mans förskjutning av textens innebörd – från ett bokstavligt konstaterande, till ett figurativt "som om" – är ett eko av Rousseaus egen text, vilken inskräper att bedömningen av ett fenomen alltid till en grad måste innebära en förvrängning av fenomenet i fråga:

Varför är bilden, det vill säga förnimmelsen, inte i överensstämmelse med sin modell, nämligen föremålet? Jo, därför att jag är aktiv, när jag bedömer, därför att den verksamhet, som bedömer, är felaktig, och därför att mitt förstånd, som bedömer förhållandena, blandar sina misstag med sanningen från förnimmelserna, som endast visar föremålen i och för sig.<sup>17</sup>

Förnimmelsebilden visar föremålen "i och för sig," som de är utom oss, men eftersom förnimmelsen måste bedömas av vårt förstånd för att förstås som bild, kontamineras det som ligger utom oss likafullt av det som finns inom oss. Om denna Rousseaus tes är riktig, följer att också hans egen text måste förskjutas från det bokstavliga till det figurativa för att rätt förstås, vilket legitimerar de Mans till synes självvådliga förfarande. Den läsning som vid första anblicken kan te sig som ett brott mot originaltextens bokstav visar sig således vid närmare granskning vara en ofrånkomlig retorisk konsekvens av en bokstavstrogen läsning.

Det som skiljer de Mans kritiska praktik från andra är inte minst just denna vägran att blunda för *hur texten går till väga* när den hävdar någonting. Inom hermeneutiken har det av tradition ansetts vara kritikens uppgift att underställa sig textens mening. Uppenbara motsägelser i en text har därför betraktats som paradoxer som kritiken bör upplösa, genom att återskapa den bakomliggande författarintentionen eller genom att visa hur dessa på ett djupare strukturellt eller psykologiskt plan faktiskt ger uttryck

för en sammanhängande världsåskådning. De Man förhåller sig i stället till texten som barn tenderar att förhålla sig till sina vuxna förebilder, och tar större hänsyn till vad den gör än vad den säger.

Denna vägran att hörsamma textens uttalade anspråk har lett till att de Mans läsningar utifrån nykritikens värderingar ofta kritiserats för att vara innehållslösa, ständigt upprepande samma slutsatser – medan man från marxistiskt håll hävdar att dekonstruktionen egentligen bara är en fortsättning av nykritiken.<sup>18</sup> De Man har själv framhållit sin respekt för denna filologiskt inriktade läsart, och det finns obestridligen långtgående metodiska paralleler mellan nykritikens och de Mans sätt att närma sig den litterära texten. Dock innebär dekonstruktionen en markant tyngdpunktsförskjutning. Nykritiken är väsentligen en hermeneutisk teoribildning: den söker fastställa textens mening. Textens slutpunkt investeras utifrån detta perspektiv med en potentiell transcendent kraft, vilket gör det möjligt för den avslutade berättelsen att återuppstå i ny förklarad gestalt i den kritiska diskurs i vilken dess sanna innebörd äntligen låter sig beskådas. Dekonstruktionen innebär ett radikalt förnekande av denna i grunden teologiska litteratursyn. Härav den kritiska diskursens repetitiva utfall: Eftersom det inte finns någon mening att uppenbara måste texten alltid sluta på samma sätt.

Men att förneka förekomsten av ett transcendent meningsplan är naturligtvis inte liktydigt med nihilism. Tvärtom kunde det betecknas som ett bejakande av textens reella liv, det vill säga av dess faktiska retoriska existens. I stället för att fråga efter meningen med texten, ställer de Man frågan: Hur existerar en text? Och det svar han kommer fram till är att en text existerar som ett retoriskt system, ett system som inte äger någon plats för föreställningen om en transcendent mening som överskrider ramarna för detta system. För att undgå att transformeras till metafysik måste kritiken därför avfärda frågan om vad texten betyder som något på förhand givet: ytterst är textens betydelse alltid en form av död. I stället riktas intresset mot texten som process, alltså mot vad som sker i texten fram till den på förhand givna slutpunkten. Att säga att denna process saknar intresse, är som att förneka att livet är av intresse bara för att det slutar med en icke-teologisk död.

Att temporaliteten innehar en central funktion inom det retoriska systemet slår de Man fast redan i *Blindness and Insight*.<sup>19</sup> Också i det arbete som kommit att uppfattas som hans huvudverk är tidsproblematiken central, om än inte lika iögonfallande. I slutet av kapitlet om Savoyardprästen upprepas emellertid en formulering som vittnar om de Mans radikala syn på relationen mellan språk och tid. Två gånger lämnar de Man obestämt huruvida ett skeende är att betrakta som en progression eller en regression:

The pro- or regression from love to economic dependence is a characteristic feature of all moral or social systems based on the authority of noncontested metaphorical systems. (AR, 239)

The sliding pro- or regression from judgment to feeling, from epistemology to eudaemony, a motion which takes place entirely within the conceptual system that constitutes the text of the *Profession de foi* and is therefore accounted for, at all times, by its logic, requires, as a thematic assertion, the necessary reintroduction of the rhetorical structure that was explicitly banned at the start. (AR, 244).

Formuleringarna för tankarna till avslutningen på de Mans programmatiska essä om teorins funktion i litteraturvetenskapen, "The Resistance to Theory", som lämnar osagt huruvida teorins blomstring är att betrakta som "a triumph or a fall" (RT, 20). Är det frågan om en genuin utveckling, eller är den oförnekliga förändringen snarare att betrakta som en tillbakagång till något som redan varit? Kan det vara så att det vi uppfattar som följderna av ett fenomen i själva verket är dess orsak? Detta ifrågasättande av det sätt vi lärt oss att organisera erfarenheten av tid är utan tveka kontraintuitivt, men inte nödvändigtvis felaktigt. Att händelser följer på varandra i tiden är det ingen tvekan om, men det är inte självklart att de strukturer som gör sig gällande i en fenomenologisk verklighet kan överföras till en lingvistisk ontologi. De Man hävdar inte att en sådan översättning är omöjlig, utan bara att det är just denna fråga som måste avgöras för att verkligt vetande – ett vetande obesmittat av retorikens fikcionalitet – ska vara möjligt; och denna fråga, lägger han till, kan inte avgöras. Därför är det nödvändigt att närmare beakta det retoriska systemets beskaffenhet.

### Språket som grammatikmaskin: kritiken av talhandlingsteorin

Det retoriska projekt som de Man iscensätter i *Allegories of Reading* har sin bakgrund i en kritik av en existentiellfilosofisk tradition från Hegel till Heidegger.<sup>20</sup> Den kritiska process som sammanfattas i *Blindness and Insight* rymmer en väsentligen negativ slutsats: textens betingelser kan inte grundas i något existentiellt subjekt, eftersom föreställningen om ett sådant visat sig ohållbar. Därför måste dessa betingelser i stället sökas i texten själv, eller i det som utgör textens uppträdelseform: språket.<sup>21</sup> Det är således inte en slump att också texterna i *Allegories of Reading* utgör en kritik av en inflytelserik teoribildning: den talhandlingsteori som utgår från den brittiske filosofen John L. Austin (1911–1960), och som utvecklats framför allt av amerikanen J. R. Searle.

Austins ursprungliga formulering av talhandlingsteorin är tämligen moderat. I artikeln "Other Minds" (1946) uppmärksammar han att vi använder språket på två olika sätt: dels beskrivande, som när vi säger att det regnar, eller att himlen är blå, eller att texten rymmer motstridigheter; dels till att utföra handlingar, som när vi lovar något, döper någon, eller ber om ursäkt.<sup>22</sup> Det finns därför anledning att skilja mellan det som Austin med en senare terminologi kom att kalla språkets *konstativa* respektive *performativa* former. Denna ursprungliga distinktion kom Austin dock snart att modifiera och radikaliseras. Man inser snabbt att ett uttryck inte behöver äga den explicit performativa form som utmärker uttryck som "jag lovar" eller "jag inviger" för att uppfylla en performativ funktion. Beroende på kontexten kan till exempel en sats som "Det går bra" fylla precis samma performativa funktion som "Jag ger dig tillåtelse att använda bilen." Man kan dock tänka sig att implicita performativa talhandlingar av denna typ kan skrivas om till en sats som grammatiskt har formen första person presens indikativ. Vid närmare analys är det emellertid uppenbart att inte bara implicita performativa uttryck låter sig skrivas om på detta vis, utan att samtliga konstativa uttryck kan ges denna form: "Härmed hävdar jag x." Också till synes rent konstativa satser rymmer således ett mått av handlande, ett performativt element: själva yttrandet i sig måste sägas utgöra en handling som utförs med hjälp av talet. För att göra reda för denna komplikation sökte Austin precisera vilka olika komponenter en talhandling kan bestå av. För det första rymmer talhandlingen en *lokutionär* handling (efter engelskans *locution*, uttryck), vilken utgörs av det meningsfulla yttrandet i sig, av uttalandet av satsens konstativa innehåll. För det andra den *illokutionära* eller yttrandeinfattade handling som kan anses utförd i och med att yttrandet ägt rum – såväl löftet som ursäkten är exempel på sådana illokutionära handlingar. Slutligen kan ett yttrande också innefatta en *perlokutionär* handling, en handling som utförs genom eller med hjälp av yttrandet men innefattar en viss effekt på åhöraren, till exempel att skrämman någon med hjälp av något man säger.<sup>23</sup>

Till talhandlingsteorins förtjänster hör att den gör klart att språkliga satsers innebörd aldrig kan avgöras utan att vi tar hänsyn till i vilket sammanhang yttrandet äger rum. Satsen "Det blixtrar" är i egenskap av en grammatisk sats en lokutionär handling; när jag nu använder mig av den som ett exempel på en lokutionär handling utför jag samtidigt den illokutionära handling som består i att citera; skulle jag yttrat satsen till en person med en vidskeplig rädsla för naturfenomenen i syfte att skrämman denne, skulle jag ha utfört en perlokutionär handling, förutsatt att personen ifråga också lät sig skrämmas av detta. Det är emellertid att märka att yttrandet äger en *illokutionär* komponent vare sig personen ifråga blir rädd eller inte: i och med

att satsen uttalats har jag till exempel utfört den illokutionära handlingen "informera." Det är konstaterandet av närvaron av en sådan illokutionär potential i varje yttrande som medför att talhandlingsteorin i händerna på läsare som Derrida och de Man tycks leda till så märkliga konsekvenser.<sup>24</sup>

Talhandlingsteoretiker som Austin och Searle betonar att det måste gå att fastställa villkoren för att en illokutionär talhandling ska kunna anses "vällyckad." Austin uppställer därför så kallade "felicity conditions" som måste vara uppfyllda för att så ska kunna sägas vara fallet. Tanken är att en illokutionär handling för att vara vällyckad måste uttalas av en talare som tar på sig ansvaret för att yttrandet ska kunna sägas äga giltighet. Möjligheten att uppställa sådana regler gör att talhandlingsteorin kommer att anta en lika regelmässig form som grammatiken, vilket gör teorin kompatibel med logiken. Såväl grammatik som logik antar att språket står i ett mimetiskt förhållande till verkligheten, det vill säga att språkets primära funktion är att representera. Retorikens plats i denna ordning framstår som oproblematiserad genom att den betraktas som en disciplin som enbart handlar om att övertyga. Retoriken ses alltså uteslutande som ett yttre handlande på andra människor, inte som en i språket inneboende funktion, vilket leder till att retoriken får en exklusivt perlokutionär karaktär och att talhandlingens illokutionära komponent kan förklaras oavhängig av retorikens destabiliserande inverkan. Utifrån ett sådant synsätt uppstår aldrig något gap mellan grammatikens illokutionära och retorikens perlokutionära fält.<sup>25</sup>

Enligt de Man är emellertid relationen mellan språkets konstativa och performativa funktion inte så oproblematiserad som Austin och i än högre grad hans efterföljare vill göra gällande. Man kan om man vill se hans eget kritiska projekt som en talande illustration av just den aporetiska struktur som talhandlingsteoretikerna inte vill kännas vid. De senare menar som sagt att det inte råder någon motsättning mellan språkets konstativa respektive performativa sida, eller mellan dess grammatiska respektive retoriska funktion för att tala med de Man. Ett påstående, understryker de, är aldrig bara en utsaga om ett sakförhållande i världen, utan också en handling som visar i vilken relation talaren själv står till detta sakförhållande. Varje gång vi säger något med språket, utför vi också en språklig handling – detta är Austins fundamentala insikt.

Denna insikt visar sig dock vara en produkt av en blindhet, en blindhet vars beskaffenhet framgår med särskild tydlighet i ett projekt som de Mans. Att förstå innebär för de Man att inse att det vare sig finns någon första grund eller något slutgiltigt mål för den mänskliga verksamheten som skulle kunna tjäna som grund för en *förklaring* av denna verksamhet som människan är involverad i. Men för att uttrycka denna syn på förståelsens

beskaffenhet måste de Man *hävda* den. Även om han själv uttryckligen säger motsatsen kommer hans utsagor därför med nödvändighet att anta *formen* av en förklaring, enligt följande: "[Härmed förklarar jag att] Språkets väsen är omöjligt att förklara." Denna form är ingen produkt av de Mans retorik, utan följer av språkets inneboende grammatik, som stipulerar att varje sats måste grundas i ett yttrande subjekt som fungerar som garant för satsens legitimitet. Enligt talhandlingsteorin måste satsen nämligen för att uppfylla kriteriet för vällyckande grundas i ett subjekt som *menar* att det som satsen gör gällande är fallet (eller att det inte är det, om talhandlingen ifråga är en lögn). Det är av denna anledning som denna grammatik måste beskrivas som en maskin, en maskin som framställer det textuella subjektet, det jag som gör anspråk på att förklara.

Det kan tyckas som om den de Manska kritiken av talhandlingsteorien förutsätter att vi rör oss på en mycket hög abstraktionsnivå, att det hävdande som de Man *menar* att ingen text kan undgå att göra måste vara av mycket generell beskaffenhet. Man kunde ju annars invända att inte alla hävdanden är av den paradoxala karaktär som det som utmärker de Mans eget projekt. En sats som följande tycks till exempel vid första anblicken inte bära på någon inre motsägelsefullhet: "[Härmed förklarar jag att] Solen kommer att gå upp i morgon." Det beror dock endast på att poängen med de Mans kritik ännu inte står klar för oss. Satsens inre motsägelsefullhet kommer sig enligt honom inte ur en diskrepans mellan dess grammatiska struktur och dess konstativa innehåll, utan uppstår genom att ett grammatiskt konstituerat "jag" – vilket är detsamma som ett allmänt, eller generellt, "jag" – ofrånkomligen måste fylla funktionen av ett referentiellt "jag," det vill säga av ett specifikt subjekt.

För att bättre förstå denna motsättning mellan ett allmänt begrepp och dess specifika referens bör vi notera att de Man hävdar att det finns två nivåer av berättande. Resonemanget är komplicerat, så det kan vara på sin plats att citera en central passage in extenso:

The paradigm for all texts consists of a figure (or a system of figures) and its deconstruction. But since this model cannot be closed off by any final reading, it engenders, in its turn, a supplementary figural superposition which narrates the unreadability of the prior narration. As distinguished from primary deconstructive narratives centered on figures and ultimately always on metaphor, we can call such narratives to the second (or third) degree *allegories*. Allegorical narratives tell the story of the failure to read whereas tropological narratives, such as the *Second Discourse*, tell the story of the failure to denominate. The difference is only a difference of degree and the allegory does not erase the figure. Allegories are always

allegories of metaphor and, as such, they are always allegories of the impossibility of reading – a sentence in which the genitive "of" has itself to be "read" as a metaphor. (AR, 205)

De Man skiljer alltså mellan *tropologiska* berättelser, som berättar berättelsen om försöket och misslyckandet att benämna, och *allegoriska* berättelser, som berättar om försöket och misslyckandet att läsa. Man bör hålla i minnet att läsning för de Man är något betydligt mer fundamentalt än den aktivitet vi till vardags ger den beteckningen. De Mans "läsning" ligger närmare det vi kallar "tolkning," men det är frågan om en högst specifik form av tolkning. Vi läser enligt de Man så fort vi överför en fenomenell upplevelse till en lingvistisk struktur, när vi så att säga översätter en händelse från en fenomenell sfär till en lingvistisk. Genom att läsa förvandlar vi världen till språk.

Citatet ovan preciserar hur denna transformation av värld till text går till. I ett första skede säger sig texten vara en representation av världen, alltså ett sätt för förståndet att för sig självt avbilda verkligheten. Texten gör således anspråk på att vara en rörelse i det kognitiva rummet, såtillvida att en yttre företeelse görs om till en inre erfarenhet. I själva verket är emellertid denna rörelse i rummet en rörelse i tiden. Detta uppenbaras i den andra typen av berättelse, som de Man kallar allegorisk. Allegorin utger sig för att vara en historia, en bokstavlig rörelse i tiden, men är i själva verket en fiktion, en bildlig rörelse i tiden, eller en bokstavlig rörelse i det kognitiva rummet. På en tredje nivå säger sig texten vara en figurativ framställning, en fiktion, men menar att fiktionen är ett faktum. På denna nivå är berättelsen medveten om att den kommer att missuppfattas, att hävdandet av fiktionens fakticitet kommer att förstås i bildlig i stället för bokstavlig bemärkelse, med följd att fiktionen missförstås som avbildande, som representerande i stället för skapande: som återgivning i stället för framställande, upprepning i stället för ursprung. Men att fiktionen är språkets ursprung betyder inte att fiktionen är en första grund, utan tvärtom att den själv är sprungen ur någonting annat.

De Mans dekonstruktion tar således formen av en negering i två steg. Först visas att det texten vill hävda icke kan hävdas, då detta är motsägelsefullt. Det är därför som berättelsens första nivå måste sägas berätta om det misslyckade försöket att *benämna*, det vill säga att särskilja en specifik individ från det språkliga begrepp som är gemensamt för alla individer av en viss art. Vi kan till exempel peka ut oss själva som individer av arten *människa* genom att yttra satsen: "Jag är en människa," eller av arten *existerande fenomen* genom hävdandet: "Jag är." Båda dessa exempel kan betraktas som ytterst rudimentära exempel på vad de Man kallar tropologiska berättelser. Utöver dessa satsers konstiva innehåll, rymmer de som vi sett ovan också



ett performativt hävdande. Skriver vi ut satsernas performativa grammatik får de således följande utseende:

”[Härmed hävdar jag att] Jag är en människa,” och

”[Härmed hävdar jag att] Jag är.”

I denna form blir det emellertid uppenbart att satserna är självmotsägande. Hävdandet vill ju peka ut ett specifikt jag som den grund utifrån vilken hävdandet görs, men kommer ofrånkomligen att blanda samman detta specifika jag som *vill* hävda satsen, med det allmänna, grammatiskt konstituerade jag som produceras av språkets inneboende mekanik och som i sig är helt indifferent till satsens innehåll. För att hävdandet ska äga giltighet måste ju det specifika, eller retoriska, jaget vara *närvarande* när hävdandet äger rum, men vid denna tidpunkt äger hävdandet stöd endast av det indifferentia, grammatiska jaget. Det senare kan transformeras till ett partikulärt jag endast under förutsättning att det *berättas* som ett sådant (”[Härmed hävdar jag att] Jag är ett specifikt jag”). Hävdandet måste därför alltid ta formen av en berättelse som berättar att det grammatiska jaget i själva verket är ett partikulärt jag, men detta innebär att det partikulära jag som är grund för hävdandets giltighet kan träda in på scenen först när berättelsen nått sitt slut. Hävdandets giltighet är med andra ord dömt att ständigt hävdas retrospektivt, utifrån en punkt där det inte längre kan fylla den garanterande funktion det avsåg att fylla. Det hävdande jaget är således alltid ett grammatiskt, eller allmänt, jag innan det kan bli ett retoriskt, eller specifikt, jag, vilket utifrån Austins kriterier innebär att inget hävdande någonsin kan vara vällyckat, då talhandlingsteorin förutsätter att hävdandet grundas i ett redan föreliggande specifikt subjekt. Något sådant existerar emellertid inte: det jag i vilket den illokutionära handlingens stabilitet grundas har visat sig vara en figurativ framställning, en metafor för det grammatiska jag som är talhandlingens verkliga subjekt.

En kritisk analys av talhandlingsteorin visar alltså att det intenderade subjekt som teorin explicit framställer som en *förutsättning* för den illokutionära handlingen i själva verket är en *produkt* av denna handling. Detta är en komplikation med förödande konsekvenser för teorins anspråk på att vara förenlig med logiken. Utgångspunkten för teorin har nämligen visat sig rymma ett retoriskt moment som inte kan sägas vara perlokutionärt till sin karaktär, utan tvärtom utgör en nödvändig komponent av talhandlingens illokutionära form. Men om så är fallet kan vi inte längre göra gällande att retoriken utgör en särskild, avvikande språkpraktik, utan tvingas i stället konstatera att retoriken utgör en integrerad del av språket också som det uppträder i vardagen. I ett slag kommer härigenom litteraturvetenskapens

domän att vidgas ofantligt, då dess studieobjekt inte längre kan begränsas till litteraturen utan måste omfatta språket som sådant i alla dess framträdelseformer. Detta konstaterande ligger till grund för de Mans radikala förståelse av ironibegreppet.

## Det vanliga språkets ironi

För många läsare utgör just de Mans vidgade anspråk för teorins applikationsfält en avgörande stötesten. Genom att tala inte bara om den litterära texten utan också om själva språkets beskaffenhet, kommer de Man, menar man, att hänge sig åt just den metafysik han menar sig kritisera:

Språket kan naturligtvis analyseras, schematiseras, klassificeras etc., inom de verksamheter där detta har ett ändamål, men vill man förklara språket som helhet, så har man föreställningen att det kan avgränsas till en ändlig totalitet, och bortser därmed från språkets alla oräkneliga användningar. Man ser språket som ett separat väsen och inte som något vilket är integrerat i och lika komplext som våra liv och vår verklighet. Frågan om språkets väsen förutsätter uppfattningen att språket har ett väsen. (TV, 151)

Resonemanget kan tyckas bestickande, men ger i själva verket uttryck för en utbredd misstolkning av de Man. Språket må nämligen ha ”oräkneliga användningar,” men oavsett i vilket syfte språket tas i bruk kan det egentligen bara tillämpas på två olika sätt: antingen bokstavligt (referentiellt), eller bildligt (figurativt eller begreppsligt). Egentligen, eftersom vi till dessa två framträdelseformer måste foga den tredje möjlighet som består i att språket samtidigt kan vara bildligt och bokstavligt. Denna tredje möjlighet är visserligen allmänt erkänd, men dess potentiellt subversiva konsekvenser pacificeras normalt genom att denna form av språkanvändning reduceras till en retorisk trop – att säga en sak (exempelvis en utsagas bokstavliga mening) men mena motsatsen (utsagens figurativa mening) är som bekant den traditionella definitionen av *ironi*.

De Mans kritiska gärning bottenar ytterst i hans vägran att erkänna giltigheten i denna reduktion av ironin till en trop, och i stället styvnackat stå fast vid insikten att det är *möjligt* att språket ständigt är både bokstavligt och bildligt. Det är alltså inte ett fastlagt sakförhållande som ligger till grund för de Mans kritik av logocentrismens förordande av den mimetiska princip som gör gällande att språkets funktion är att avbilda verkligheten – redan själva möjligheten att det förhåller sig på annat sätt gör att ironin måste förstås som en språkimmant funktion som undergräver föreställningen att det råder en korrespondensrelation mellan språk och verklighet.

Så förstådd består ironin inte i att språket på en gång *är* bokstavligt och bildligt, utan kommer sig helt enkelt av att vi inte kan *veta* om, och när, så är fallet.

Därmed faller också den vardagsspråkliga invändning mot de Mans tänkande som Gustavsson gör sig till talesman för när han hävdar: "Att vi inte på ett allmängiltigt sätt kan förklara textens eller språkets mening som en av det språkliga uttrycket oberoende enhet, som något direkt tillgängligt och förståbart, enligt en traditionell metafysisk föreställning, betyder ju inte att meningen *inte* är en konkret och förståelig realitet i språket" (TV, 169). Den konkreta och förståeliga realitet Gustavsson avser är förhållandet att vi till vardags faktiskt "förstår" varandra, att vi kan använda språket till att uträtta olika saker med. Detta har dock de Man aldrig ifrågasatt. Hans kritik går som sagt var inte ut på att vi inte *kan* förstå varandra på ett korrekt sätt, utan på att vi inte kan *veta* om vi gör det eller ej. Att vi till vardags tycks förstå varandra säger ju bara att språket äger en referentiell funktion som tas till bruk var dag. Det innebär däremot inte att språkets potentiella figurativitet upphävs. Det är med andra ord fullt möjligt att det referentiella bruk vi till vardags låter språket fylla, samtidigt är uttryck för en figurativ innebörd som vi själva inte nödvändigtvis är medvetna om. Att vi i dag ogärna talar om "negerbollar" vittnar t.ex. om ett senfärdigt uppvaknande till det faktum att detta till synes oskyldiga (det vill säga rent referentiella) uttryck, i själva verket också uttrycker en figurativ innebörd som vi i dag uppfattar som rasistisk. Vad de Man gör gällande är nu inte att språkets potentiella figurativitet alltid är ideologiskt suspekt. I stället går hans kritik som vi sett ut på att föreställningen om referens och mening som sådan bygger på en paradox, som kommer av att referens ger uttryck för en *specifik* mening, vilken som sådan alltid måste vara oförenlig med den *generella* mening som uttrycks genom begreppet. Om detta epistemiska tvivel är välgrundat är common-sense argumentet att vi till vardags förstår varandra ett missförstånd – i själva verket är det snarare så att vi till vardags *tror* att vi förstår varandra, fastän vi kanske inte alls gör det.

De Mans radikaliserings av ironibegreppet kommer sig således av att den traditionella uppfattningen av ironin vid närmare granskning visar sig ohållbar: ironin kan inte reduceras till ett retoriskt grepp som måste betraktas som externt i förhållande till texten då det ytterst är bestämt av språkanvändarens intention, utan måste tvärtom betraktas som en textimmanent egenskap då den utgör en allestädes närvarande språklig möjlighet. Det är därför inte förvånande att de Mans belackare har svårt att redogöra för ironibegreppets funktion när deras egna resonemang aktualiserar dikotomin externalitet/internalitet. Så heter det till exempel hos Gustavsson att de Mans anspråk på att förklara textens väsen förutsätter att språkets självreflexivitet "uppfattas som ett ex-

ternt förhållande: språket blir så att säga objekt för språket" (TV, 141). Detta påstående styrker Gustavsson med en svepande hänvisning till ett resonemang hos de Man kring Nietzsches *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn*. De Mans text visar hur Nietzsches text inte kan undgå att upprepa den metaforiserande process den själv avslöjar, och mynnar ut i konstaterandet att: "What was originally simply a referential text now becomes *the text of a text, the figure of a figure*" (AR, 112; min emfas). Vid en ytlig läsning kan det se ut som att de Man här hävdar att texten blir en metatext i förhållande till en annan text, men i själva verket är de Mans poäng att texten blir en metatext i förhållande *till sig själv*, vilket signaleras av det faktum att texten återigen gör bruk av en konstruktion i vilken ordet "of" fungerar både som preposition och genitivmarkör: texten som handlar om en text är själv en produkt eller figur av den text som den handlar om. Därför måste relationen mellan texten som subjekt och texten som objekt betecknas som en textimmanent eller *intern* relation, och därför måste de svårigheter dekonstruktionen förhåller sig till erkännas som ett i högsta grad reellt problem.

Att problemet med självrefererande satser inte är något teoretiskt skenproblem bekräftas vidare av att det som sagt utgör ett återkommande fenomen inom filosofins historia. Inte minst inom den analytiska filosofin har flera förslag till lösningar av problemet formulerats. Till de mer kända hör Bertrand Russells typteori, med vilken han ville undvika den klassparadox han upptäckt under arbetet med *Principles of Mathematics* (1901; jämför not 15). Enkelt uttryckt stipulerar typteorin att självrefererande satser saknar mening. Särskilt mån var Russell om att ogiltigförklara generaliserande satser som inbegriper sig själva, som satser av typen "För alla satser gäller  $p$ ." För att komma till bukt med utsagor av denna konstruktion stipulerar typteorin att en utsaga  $x$  per definition måste vara av en annan typ, eller av en högre ordning, än den utsaga  $y$  den uttalar sig om. Utsagor som " $x$  är medlem av sig själv" eller " $y$  är inte medlem av sig själv" är enligt detta synsätt vare sig sanna eller falska, utan helt enkelt meningslösa.<sup>26</sup> Därmed skulle problemet varit avhjälpt – om det inte varit för att typteorin, som Russell själv snart blev varse, inte kan undgå att upprepa den paradox den vill upplösa, eftersom den själv gör anspråk på generell giltighet. Typteorin är med andra ord utifrån sina egna kriterier vare sig sann eller falsk, utan meningslös; alternativt är den giltig endast för vissa typer av satser, och därmed kvarstår problemet.<sup>27</sup>

Trots typteorins demonstrativa otillräcklighet framhärjade Russell i sin övertygelse om att "*någon* form av denna lära" ändå var nödvändig.<sup>28</sup> Också för de Man blir problemet med förhållandet mellan ett begrepp och dess extension eller referens (det vill säga mellan mening i generell respektive partikulär bemärkelse) centralt, men det får inte oväntat en annan utform-

ning. I stället för att söka upplösa problemet, *upphävs* det – i hegelsk mening – hos de Man genom att tematiseras i termer av relationen mellan metafor och allegori, mellan figur och berättande.

## Den avvikande retoriken: begreppet allegori

Trots de Mans påtagliga förkärlek för drastiska formuleringar är det viktigt att observera att hans utsagor nästan aldrig handlar om begreppet text i allmänhet, utan snart sagt alltid syftar på specifika texter. Det är visserligen riktigt att dessa utsagor i ett andra skede ofta generaliseras, men generaliseringen är i sådana fall likafullt alltid underbyggd av läsningen av den specifika text som de Man är i färd med att dekonstruera. Utbrutna ur sitt sammanhang kan till exempel flera av de textpassager Gustavsson anför som belägg för att de Man manipulerar den retoriska terminologin på ett självvådsligt sätt te sig mer än lovligt kryptiska. Återför man dessa brottstycken till deras ursprungliga kontext visar de sig emellertid ofta långt mindre hermetiska än Gustavsson vill påskina. Gustavsson hävdar till exempel att de Mans allegoribegrepp är en självvådslig tillyxning som endast "har en yttlig likhet med traditionella allegoridefinitioner" (TV, 158). Som belägg därför citeras följande stycke ur *Allegories of Reading*:

In a metaphor, the substitution of a figural for a literal designation engenders, by synthesis, a proper meaning that can remain implicit since it is constituted by the figure itself. But in allegory [...] it seems that the author has lost confidence in the effectiveness of the substitutive power generated by the resemblances: he states a proper meaning, directly or by way of an intra-textual code or tradition, by using a literal sign which bears no resemblance to that meaning and which conveys, in its turn, a meaning that is proper to it but does not coincide with the proper meaning of the allegory. (AR, 74)

Taget för sig kan detta onekligen te sig som en besynnerlig avvikelse från den traditionella definitionen av allegorin som en trop som säger ett men menar ett annat. Får man däremot klart för sig att utsagan ingår som ett led i en diskussion av en passage hos Proust vari berättaren reflekterar över en allegorisk framställning av Vålgörenheten och Avunden av Giotto, blir bilden en annan.<sup>29</sup> Den citerade passagen syftar nämligen inte till att ge en generell definition av allegorin som trop, utan till att explikera den specifika syn på allegorin som Prousts berättare Marcel ger uttryck för: "But in allegory, *as here described*, it seems that the author has lost confidence [...]" (min kurs.). Gustavsson utelämnar inte bara denna utomordentligt viktiga

specificering, utan också styckets fortsättning, som, om det bifogas, gör det citerade avsnittet betydligt klarare:

The facial expression of the "heavy and mannish" matron painted by Giotto connotes nothing charitable and even when, as in the case of Envy, one could perhaps detect a resemblance between the idea and the face of Envy, the stress falls on an iconic detail that sidetracks our attention and hides the potential resemblance from our eyes. (AR, 74)

Det är således alls icke fallet att "de Man använder sin retoriska terminologi på ett godtyckligt och för hans syften passande sätt" (TV, 159), som Gustavsson gör gällande. Tvärtom är hans utläggning av allegoribegreppet att betrakta som en fördjupning av snarare än en avvikelse från den klassiska definitionen av allegorin som upprepad metafor, alltså en metafor som genomförs över ett helt stycke. Gustavsson citerar själv Heinrich Lausbergs formulering av denna definition, vilken konstaterar att allegorin står i ett kvantitativt förhållandet till metaforen: "Das Verhältnis der Allegorie zur Metapher ist quantitativ: die Allegorie ist eine in einem ganzen Satz (und darüber hinaus) durchgeführte Metapher [...]"<sup>30</sup> Härigenom, visar de Man, kommer allegorin ofrånkomligen att anta formen av en berättelse, en berättelse som lika ofrånkomligt kommer att negera den betydelse som metaforen i sig ger uttryck för, varvid det kvantitativa förhållandet mellan allegori och metafor omvandlas till ett kvalitativt förhållande.

Det bör påpekas att också en sådan kvalitativ bestämning av relationen mellan allegori och metafor finner täckning bland de klassiska auktoriteterna på området. Allegorins negerande funktion inbegrips till exempel hos Quintilianus, som utöver att påpeka att allegorin utgör en upprepad metafor definierar allegorin sålunda: "Allegoria ... aut aliud verbis aliud sensu ostendit aut etiam interim contrarium" – antingen framställer allegorin en sak i ord och något annat som mening, eller också något helt motsatt ordens innebörd.<sup>31</sup> Vi bör notera bisatsen: "eller också något helt motsatt ordens innebörd." Något senare i sin presentation av de olika troperna hävdar Quintilianus nämligen att detta att säga ett och mena det motsatta utgör det kännetecknande draget för alla former av ironi (9.2.44). Det tycks med andra ord som om Quintilianus bestod oss med två definitioner av allegorin som trop: antingen kan vi betrakta den som en form av metafor, eller också som en form av ironi. Denna dubbelhet i den klassiska definitionen av allegorin får hos de Man sin teoretiska förklaring: allegorin är en ironisk metafor. I likhet med metaforen äger allegorin en tredelad struktur, i vilken sambandet mellan den språkliga bilden och dennas referent förmedlas av den *reella* mening som såväl bild som referent *döljer* men likafullt pekar vidare mot.

Begreppet *lejon* kan till exempel utgöra en metafor för begreppet *hjärte*, då båda begreppen har del av begreppet *styrka*. Allegorin upprepar denna tredelade struktur, men upphäver metaforens anspråk på att ge uttryck för en relation i vilken de tre ledens innebörd är samtidigt närvarande.

Därför kommer allegorin att präglas av ett slags genomskinlighet: dess figurativa innebörd är aldrig direkt tillgänglig för oss, utan förmedlas alltid via en form av kritisk reflektion. Antingen återskapar vi den figurativa innebörden genom att så att säga nysta upp berättelsen utifrån dess slutpunkt, eller också projicerar vi dess figurativa innebörd genom att på förhand förse oss med en tolkningsnyckel till berättelsen. I det förra fallet blir resultatet litteratur, i det senare teori. I båda instiftas ett temporalt avstånd mellan läsning och upplevelse: endera återskapas eller föregrips upplevelsen av läsningen. Den upprepade förekomsten av detta temporala avstånd leder till att *minnet* kommer att utgöra en särskilt central funktion i läsprocessen: för att kunna erfara textens betydelse, heter det ofta, måste vi greppa texten i dess helhet. Men denna helhet är just vad allegorin förvägrar oss – inte för att den på något sätt är alltför obskyr för att tolkas (allegorier präglas lokalt tvärtom snarare av en besvärande genomskinlighet), utan för att den kedja av metaforer den består av plägar bli alltför komplex för att överblicka. William Empson, som i förordet till den andra upplagan av *Seven Types of Ambiguity* försvarar sin utvidgande användning av begreppet tvetydighet, har gett en koncis beskrivning av problematiken:

the criterion for the ordinary use of the word [ambiguity] is that somebody might be puzzled, even if not yourself. Now I was frequently puzzled in considering my examples, though not quite in this way. I felt sure that the example was beautiful and that I had, broadly speaking, reacted to it correctly. But I did not at all know what had happened in this 'reaction'; I did not know why the example was beautiful. And it seemed to me that I was able in some cases partly to explain my feelings to myself by teasing out the meanings of the text. Yet these meanings when teased out (in a major example) *were too complicated to be remembered together as if in one glance of the eye*; they had to be followed each in turn, as possible alternative reactions to the passage [...].<sup>32</sup>

Karaktäristiken kunde gott gälla de Mans egna texter, vilka undantagslöst är så komplexa att det är omöjligt att hålla hela argumentationen i huvudet.<sup>33</sup> De generella slutsatser de Man proklamerar på grundval av sina intrikata läsningar framstår mycket sällan, om någonsin, som en självklar följd av det tidigare förda resonemanget. Den känsla av klarnande insikt som man gärna förknippar med den kritiska diskursens höjdpunkt tenderar att utebli. Ställda

inför den de Manska diskursens slutsatser är det troligare att vi reagerar med förvåning, eller rent av slår ifrån oss argumentationen såsom obegriplig. För att få grepp om texter av denna komplexitet tvingas vi gripa till tekniska hjälpmedel som penna och papper som låter oss parafrasera berättelsen. Vi tvingas med andra ord berätta texten på nytt; och i denna process kommer subjektiviteten ofrånkomligen att förskjutas från den egna personen till den nyproducerade text vi ger upphov till. För att memorera argumentationen i den de Manska textens vindlingar, tvingas vi förskriva den subjektivitet vi uppfattar som vår egendom till den språkliga maskin som producerar denna föreställning. Härigenom kommer vi att personifiera den de Manska textens insikt, även om vi knappast kan sägas förstå den: att förstå innebär att förvandla sig till språk, att förskriva sig till en teknologi.

Vi behöver med andra ord inte uttryckligen bygga en teoretisk modell av språket för att vår argumentation ska kunna sägas vila på en sådan: modellen föreligger, som de Man visar, redan i "the confusion of linguistic with natural reality, of reference with phenomenalism," (RT, 11) det vill säga just i den föreställning Gustavsson gör sig till talesman för när han hävdar "att den *konkreta* språkliga mening som vi alla känner till och kan erfara [...] inte måste härledas till en *abstrakt* 'grammatikmaskin'" (TV, 180; Gustavssons kursivering). Om vi tar detta påståande på allvar tvingas vi nämligen konfrontera en paradox. För att hävda att språkets konkreta innebörd (det vi förstår), kan skiljas från dess abstrakta förutsättningar (den teori eller grammatik som föreligger i språket vare sig vi vill det eller inte), måste man hävda att formen kan skiljas från innehållet: man måste, med de Man i inledningskapitlet till *Allegories of Reading*, insistera på att frågan "How can we tell the dancer from the dance?" kan vara någonting annat än en retorisk fråga; att den retoriska frågans tomma form kan äga ett bokstavligt innehåll. Men att hävda att formen kan ha ett innehåll är att förneka att form kan skiljas från innehåll. Det visar sig alltså att vi, för att hävda att formen kan skiljas från innehållet, måste insistera på att formen *inte* kan skiljas från innehållet. Vi finner oss ställda inför en språklig aporia, en självmotsägelse som inte kan betecknas som någonting annat än vansinne, ett vansinne som inte kan upplösas med mindre än att vi förskriver oss till en modell av språket som helt enkelt stipulerar att språket är förnuftigt också när det kan visas att så ej är fallet. Härav uppvärderingen av logiken och grammatiken på retorikens bekostnad: logiken *förklarar* språket förnuftigt, genom att reducera retoriken till ett instrument för övertalning. Paul de Mans kritiska praktik söker inga sådana förklaringar; tvärtom utgör den ett djupt känt försök att *förstå* det mänskliga tänkandet just genom att ta fasta på det vansinne som visar sig när förnuftet drivs till sina yttersta konsekvenser, och de teknologiska förutsättningarna för människans tänkande visar sig i all sin obegriplighet.



## NOTER

- 1 Se David Lehman, *Signs of the Times: Deconstruction and the Fall of Paul de Man* (New York: Poseidon Press, 1991); samt *Responses: On Paul de Man's Wartime Journalism*, red. Werner Hamacher, Neil Hertz & Thomas Keenan (Lincoln: University of Nebraska Press, 1989). För en svensk framställning av turbulensen kring de Mans ungdomsskrifter, se Aris Fioretos, "Att läsa Paul de Man," *Ord & Bild* 2 (1988), ss. 31–45.
- 2 Se exempelvis *Rhetoric and Form: Deconstruction at Yale*, red. Robert Con Davis & Ronald Schleifer (Norman: University of Oklahoma Press, 1985); *The Lesson of Paul de Man*, *Yale French Studies* 69, red. Peter Brooks, Shoshana Felman, J. Hillis Miller (New Haven: Yale UP, 1986); *Reading de Man Reading*, red. Lindsay Waters & Wlad Godzich (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989); *(Dis)continuities: Essays on Paul de Man*, red. Luc Herman, Kris Humbeek & Geert Lernout (Amsterdam: Rodopi, 1989); samt *The Textual Sublime: Deconstruction and Its Differences*, red. Hugh J. Silverman, & Gary E. Aylesworth (Albany: State University of New York Press, 1990).
- 3 Fredric Jameson, "Immanence and Nominalism in Postmodern Theoretical Discourse," i *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (London: Verso, 1991), ss. 181–259, s. 256. Jamesons läsning utmynnar i ett avfärdande av de Man som jag finner omotiverat, men utgör likväl ett av de väsentligaste försöken att redogöra för den de Manska diskursens inre logik.
- 4 Se exempelvis Robert J. Ellrich, "De Man's Purloined Meaning," *MLN* 106 (1991), ss. 1048–1051; Ian MacKenzie, "Terrible Beauty: Paul de Man's Retreat from the Aesthetic," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51 (1993), ss. 552–560; Richard H. Weisberg, "De Man Missing Nietzsche: *Hinzugedichtet* Revisited," i *Nietzsche as Postmodernist: Essays Pro and Contra*, red. Clayton Koelb (Albany: State University of New York, 1990), ss. 111–124; samt Stanley Corngold, "Error in Paul de Man," *Critical Inquiry* 8: 3 (1982), ss. 489–507. För ett instruktivt exempel på de Mans förmåga att bemöta kritiken, se hans svar till Corngold, "A Letter from Paul de Man," ss. 509–513, i sistnämnda nummer.
- 5 Frank Lentricchia, *Criticism and Social Change* (Chicago: University of Chicago Press, 1983), s. 50. Se också densammes *After the New Criticism* (Chicago: University of Chicago Press, 1980), ss. 282–317; samt Terry Eagleton, *The Function of Criticism* (London: New Left Books, 1984), och "The Critic as Clown" i *Against the Grain: Selected Essays* (London: New Left Books, 1986), ss. 149–165.
- 6 J. Hillis Miller, "Paul de Man as Allergen" i *Others* (Princeton: Princeton UP, 2001), ss. 219–258, s. 220.
- 7 Michael Gustavsson, *Textens väsen. En kritik av essentialistiska förutsättningar i modern litteraturteori: Exemplen Cleanth Brooks, Roman Jakobson, Paul de Man* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1996). Citeras i brödtexten som TV. Avhandlingens avsnitt om de Man har gett upphov till vitt skilda omdömen. Ulf Malm, "Recension av Michael Gustavsson, *Textens väsen*," *Samlaren* (1996), ss. 94–104, har svårt att dölja sin förtjusning över att få avfärda de Man från de seriösa litteraturskribenternas klubb: "läsningen av MGs uppgörelse med PdM har styrkt mig i övertygelsen om att PdM snarast hör hemma i något slags kuriosakabinett" (s. 104). I Roland Lysells anmälning av avhandlingen betraktas däremot avsnittet om de Man som det klart svagaste i en för övrigt i huvudsak övertygande framställning. Lysells kritik föregriper på flera punkter min egen; se "Recension av Michael Gustavsson, *Textens väsen*," *TFL* 3–4 (1996), ss. 151–55. Se också Lars Bjurman, "De Man dekonstruerar Benjamin?," *Res Publica* 12/13 (1989), ss.

- 79–83, för en annan skeptisk läsning av de Man på svenska.
- 8 Jfr. Marc W. Redfield, "Humanizing de Man," *Diacritics* 19:2 (1989), ss. 35–53; samt Christopher Norris, *Paul de Man: Deconstruction and the Critique of Aesthetic Ideology* (London: Routledge, 1988); och J. Hillis Miller, *The Ethics of Reading* (New York: Columbia University Press, 1986). Se vidare not 14.
  - 9 Arne Melberg, "Kritiken av estetiken," *Res Publica* 14 (1989):19–34, s. 32.
  - 10 För medieteorins posthumanistiska status, se till exempel: N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics* (Chicago: The University of Chicago Press, 1999); och Jonas Ingvarsson, *En besynnerlig gemenskap: Teknologins gestalter i svensk prosa 1965–70* (Göteborg: Daidalos, 2003).
  - 11 Patrik Mehrens, *Mellan ordet och döden: Rum, tid och representation i Lars Noréns 70-talslyrik* (Uppsala: Acta, 1999), s. 23. Att låta de Man och Barthes tala samma språk, som Mehrens – om än implicit – gör i denna randanmärkning, är icke helt oproblematiskt. I själva verket finns det skäl att se deras positioner som helt oförenliga: där Barthes understryker njutandet av texten som tolkningens mål, är de Mans kritiska praktik snarare att betrakta som ett systematiskt *motstånd* mot tolkningens inneboende erotik. Se t.ex. Geoffrey Galt Harpham, *Culture and Criticism* (Chicago: University of Chicago Press, 1987), ss. 266–68; samt Jameson, *Postmodernism*, särskilt ss. 252–54.
  - 12 Paul de Man, *The Resistance to Theory* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), s. 19; min kursivering. Citeras fortsättningsvis i texten som RT.
  - 13 Paul de Man, *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust* (New Haven: Yale UP, 1979). Citeras fortsättningsvis i brödtexten som AR.
  - 14 Jfr. J. Hillis Miller, "Reading' Part of a Paragraph in *Allegories of Reading*," i *Reading de Man Reading*, ss. 155–170: "The reader's first inclination may be to think that de Man is referring to the notorious doubleness of the genitive 'of,' the way it may go both ways and mean both 'out of' and 'about or concerning'" (s. 168). Miller för dock fram denna tanke endast för att avfärda den, och betraktar som citatet visar de olika betydelseerna av "of" som följden av en tvetydighet i ordets genitivfunktion, snarare än en skillnad mellan två olika funktioner av ordet. Genitivfunktionen av "of" är dock närmast en avvikelse från ordets huvudsakliga prepositionsfunktion, vilket man lätt kan konstatera genom att konsultera en ordbok: *Webster's Third New International Dictionary* (Köln: Könnemann, 1993) identifierar en genitivfunktion hos ordet i endast två av de tjugo instanser som listas. Att Miller strategiskt hänvisar till en upplaga av *Webster's* från 1898 under förevändningen att den utgör "the only English dictionary I have here where I am writing this essay" (s. 169), kan endast vara avsett att maskera det faktum att han är angelägen att framställa det som hos de Man primärt är ett epistemologiskt problem som ett väsentligen etiskt dilemma. Som preposition pekar "of" ut en relation, medan ordet i dess genitivform approprierar denna relation genom att knyta den till en specifik part i relationen så att den ena kommer att framstå som fader eller son till den andre, eller vice versa. Så proklamerar definitionen som Miller citerar ur sin antika ordbok att "of is the sign of the genitive case, the case that denotes production; as, the Son of man, the son proceeding from man, produced from man" (s. 169). Genom att ignorera att den renodlade prepositionsformen av "of" kan uppfattas som ett bokstavligt utpekande av en relation, blir det möjligt för Miller att hävda att ordet i det föreliggande citatet från AR är rent igenom metaforiskt, d.v.s. att det är en figur som saknar referens: "If 'of' is a metaphor here, what literal formulation could be substituted for it? No such alternative literal word exists" (s. 169). Men de Mans poäng är förstås att det inte behövs någon alternativ formulering för att en bokstavlig läsning av innebörden ska vara möjlig. Millers utläggning av "de Man's conception of the necessary ethical dimension of language, and

- therefore of reading" (s. 169) måste ses mot bakgrund av denna felläsning; se "Reading Unreadability: de Man," i *The Ethics of Reading*, ss. 41–59. För en kritik av detta arbete, se Redfield, "Humanizing de Man", not 6.
- 15 I sin enklaste form går paradoxen om lögnaren från Kreta ut på att kretensaren Epimenides hävdar att alla kretensare ljuger. Talar Epimenides sanning innebär det således att han ljuger, men ljuger han så talar han sanning: han talar med andra ord sanning om och endast om han ljuger. Russells paradox formulerades av Bertrand Russell i hans försök att etablera referens för de matematiska talen genom att se dem som begrepp som refererar till konkreta mängder (eller klasser), t.ex. mängden av fiskmäsor, eller mängden av mängder. Den senare mängden tillhör den typ av mängd som är del av sig själv. Paradoxen uppstår när vi betraktar mängden av mängder som inte är del av sig själva, och som Russell illustrerat genom ett lättfattligt exempel. Vi tänker oss att det i staden A finns en frisör som klipper alla i staden A som inte klipper sig själva. Om en sådan frisör existerar klipper han sig själv om och endast om han inte klipper sig själv. I regel löses dessa paradoxer genom dekret: man förbjuder helt enkelt den typ av självreferens det är frågan om, till exempel genom att som Tarski skilja mellan objektspråk och metaspråk; se Alfred Tarski, "The Concept of Truth in Formalized Languages," i *Logic, Semantics, Metamathematics: Papers from 1923 to 1938*, red. John Corcoran, övers. J.H. Woodger (Oxford: Clarendon, 1956), ss. 152–278. Se vidare avsnittet om vardagsspråkets ironi nedan.
  - 16 Jean Jacques Rousseau, *Emile eller Om uppfostran, Andra delen*, övers. C. A. Fahlstedt i bearbetning av Inga-Britt Hansson (Göteborg: Stegeland, 1977), s. 17.
  - 17 Rousseau, *Emile*, s. 19.
  - 18 Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983), s. 146.
  - 19 *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, andra reviderade upplagan (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983 [1971]).
  - 20 För en presentation av de Mans tidiga kritiska tänkande och dess förhållande till en kontinentalfilosofisk tradition, se Jan Rosiek, *Figures of Failure: Paul de Man's Criticism 1953–1970* (Aarhus: Aarhus UP, 1992).
  - 21 Gustavsson, vars arbete främst behandlar AR, förtiger denna viktiga bakgrund, vilket är olyckligt då den vändning till retoriken som de Mans senare arbeten vittnar om härigenom kommer att framstå som godtycklig. I stället ger hans framställning vid handen att de Mans dekonstruktion har sina rötter i Derridas *De la Grammatologie* (1967), vilket inte är fallet. Det är visserligen riktigt att det finns många beröringspunkter mellan Derrida och de Man, men det innebär inte att deras kritiska projekt kan sägas sammanfalla. Att Ulf Malm i sin recension menar att Gustavsson är "föredömligt grundlig" (*Samlaren* (1996), s. 102) när han presenterar de Mans tänkande som vore det en utväxt av Derridas, visar hur lätt tvivelaktig historieskrivning av det här slaget tenderar att befästa schablonbilder. Att det skulle vara Derridas *différance*-begrepp "som de Man försöker förklara med sin beskrivning av språket som retoriskt" (TV, 121) är nämligen knappast fallet. För skillnaderna mellan Derrida och de Man, se framför allt Rodolphe Gasché, *The Wild Card of Reading: On Paul de Man* (Cambridge: Harvard UP, 1998), samt Irene E. Harvey, "The Différance Between Derrida and de Man," i *The Textual Sublime: Deconstruction and Its Differences*, red. Hugh J Silverman och Gary E. Ayelsworth (Albany: State University of New York Press, 1990), ss. 73–86.
  - 22 Artikeln finns återgiven i J. L. Austin, *Philosophical Papers*, red. J.O. Urmson och G.J. Warnock (Oxford: Clarendon, 1961), ss. 76–111; se särskilt ss. 98–103.
  - 23 John L. Austin, *How to Do Things with Words: The William James Lectures Delivered*

- at *Harvard University* in 1955, red. J.O. Urmson och Marina Sbisa (Oxford: Clarendon, 1975).
- 24 Kritiken mot talhandlingsteorin formuleras explicit av Derrida i dennes "Signature Event Context," *Glyph* 1 (1977): 172–97. Se också John R. Searle, "Reiterating the Differences," *Glyph* 1 (1977), ss. 198–208; samt Derridas svar till Searle, "Limited Inc abc," *Glyph* 2 (1978), ss. 162–254. För de Mans relation till Austin, se "'Setzung' and 'Übersetzung'," i Gasché, 11–47, samt Fredrik Agell, "Derrida och De Man kontra talhandlingsteorin: en poststrukturalistisk dekonstruktion av meningsbegreppet," *Fenix* 3–4 (1988), ss. 289–319.
- 25 Jfr AR, s. 8.
- 26 En lättfattlig och underhållande framställning av problemet och dess "lösning" ges i Russells självbiografi, *Min filosofiska utveckling*, öv. Alf Ahlberg och Anders Byttner (Stockholm: Natur och Kultur, 1960), ss. 73–84. För en mer teknisk framställning, se Bertrand Russell, "Mathematical Logic as Based on the Theory of Types," *American Journal of Mathematics* 30: 3 (1908), ss. 222–262.
- 27 För en kritik av typteorin, se Paul Weiss, "The Theory of Types," *Mind* 37 (1928), ss. 338–348. Russells typteori har funnits vara en variant av Tarskis lösning av problemet med semantiska antinomier; se Alonzo Church, "Comparison of Russell's Resolution of the Semantical Antinomies with That of Tarski," *Journal of Symbolic Logic* 41 (1976), ss. 747–760. Då de Man genom sin praktik avvisar detta slags lösning ter det sig minst sagt missvisande att som Fredrik Agell karakterisera de Mans resonemang i *Allegories of Reading* som "en lös och diffus tillämpning av det omstridda 'argumentet från polära begrepp'," eftersom familjelikheten mellan detta och Russells typteori är påfallande. Se *Frågan efter livets mening: Om kunskap och konst i Nietzsches tänkande* (Stockholm: Symposium, 2002), s. 87.
- 28 Russell, *Min filosofiska utveckling*, s. 78.
- 29 Episoden återfinns på svenska i Marcel Proust, *På spaning efter den tid som flytt. Swanns värld*, övers. Gunnel Vallquist (Stockholm: Bonniers, 1997), s. 94–97.
- 30 Heinrich Lausberg, *Handbuch der Literarischen Rhetorik: Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft* (München: Hueber, 1960), s. 441 f.; citerat i TV, s. 159. Intressant nog definierar Lausberg på ett motsvarande sätt synekdoke som en kvantitativ variant av metonymi; se § 572, samt Quintilianus, *The Institutio Oratoria of Quintilian*, vol. 3, övers. H. E. Butler (London: Loeb, 1922), 8.6.19 och 8.6.28.
- 31 Quintilianus, *Institutio Oratoria*, s. 326.
- 32 William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, tredje upplagan (London: Hogarth Press, 1953), s. x. Min kurs. De Mans uppskattning av Empson framgår tydligt av "The Dead-End of Formalist Criticism", en relativt tidig text (1956) som återfinns i *Blindness and Insight*, ss. 229–245.
- 33 Jfr Miller, "'Reading' Part of a Paragraph in *Allegories of Reading*", ss. 160–161.

# Skrivandets sublimitet hos Wordsworth

Av Jan Holmgaard

En återkommande figuration i William Wordsworths diktning är den genom vilken diktjaget leds från ett medvetandetillstånd till ett annat. Eller mer korrekt: från ett tillstånd av omedvetenhet till medvetenhet (exakt *vad* jaget sedan kommer till medvetande om kan variera). Kärnan i denna figurations rörelse är nästan undantagslöst en sublim ögonblicksbelysning som uppenbarar sig som en blixtnlik insikt i det poetiska jagets medvetande. Den framträder i en negation, som ett återgivbart nu som delar jaget i två identiteter, ett *före* och ett *efter*.<sup>1</sup>

Inte sällan får dessa två identitetstillstånd hos Wordsworth, liksom så ofta hos romantikerna i gemen, representeras av barndomen respektive vuxenlivet. Genom den ögonblickliga delningsakten överges barndomen, blir en ointaglig förflutenhet, samtidigt som vuxenlivet beläggs med en känsla av rastlös efterdyning som reducerar det till ett bortdöende eko. Jaget uppfattar nu att det slutgiltigt har ryckts bort från sitt ursprung. Figurationen formar sig till en återkommande *rites de passage* i vilken jaget låter sin söndertrasade, och nu ursprungslösa identitet exponeras. Men figurationen erbjuder också en mer uppbygglig rörelse: nämligen den genom vilken jaget *upplöses och återlöses* i diktens form.

Det innebär också att den delning eller splittring av jagets identitet vi här ger en antydning om inte nödvändigtvis behöver kasta jaget och dikten in i ett nostalgiskt tillstånd (där diktaren endast önskar uttrycka sin längtan tillbaka till en förlorad ideal ursprunglighet formulerad i enlighet med metaforen om barndomens förlorade landskap). Splittringen kan också framställas som en transformationsakt av radikalaste slag, där det sublimes ögonblicket markerar att någonting *nytt* föds i jaget. Detta sker i den passage vi här skall uppehålla oss vid. Jag hämtar den ur 1805 års version av Wordsworths stora självbiografiska dikt, *The Prelude*.<sup>2</sup> I den fjärde boken beskriver diktaren en förvandlingsakt av det slag vi här tecknat konturerna av, men det sker genom en accentuering av hur barndomens *ensamhet* i ett enda slag förvandlas till den vuxnes vision om alla tings sammang. Barnets fragmenterade och lösryckt isolerade världsbild förbyts i en *kosmisk ge-*

*menskap*, där en allomfattande kärlek till människan och skapelsen står i centrum för den individuella upplevelsen.

Situationen är denna. Den unge mannen är tillfälligtvis på besök i sina barndomstrakter under ett ferieuppehåll från sina studier i Cambridge. Kvällen lägrar sig samtidigt som han gör sig redo för en liten promenad:

The Sun was set, or setting, when I left  
Our cottage-door, and evening soon brought on  
A sober hour – not winning or serene  
For cold and raw the air was, and untuned – (IV, r 132–134, s 148)

Den kalla och till synes ogästvänliga kvällen insluter dock det barndomens förtrollade landskap som diktjaget återvänder till i denna scen. Av dikta-rens blick omvandlas det till en älskades anlete (och i mer tekniska termer skulle vi kunna uttrycka saken så att landskapet kommer till liv genom att förvandlas till figur, en *prosopopeia*):

But as a face we love is sweetest then  
When sorrow damps, or, whatever look  
It chance to wear is sweetest if the heart  
Have fulness in itself, even so with me  
It fared that evening. Gently did my soul  
Put off her veil, and self-transmuted stood  
Naked as in the presence of her God (IV, r 136–142, s 148)

Omedelbart efter denna anydan om närvaron av ”någonting” som inte endast föranleds av landskapets välbekanta former, utan av någonting oåtergivbart som kräver liknelsen vid det gudomliga självt, bekänner poeten för oss att en för honom tidigare okänd styrka och känsla nu plötsligt intagit honom. I det att han beskriver detta, går det upp för oss att någonting avgörande har ägt rum:

As on I walked, a comfort seemed to touch  
A heart that had not been disconsolate;  
Strength came where weakness was not known to be,  
At least not felt; and restoration came  
Like an intruder knocking at the door  
Of unacknowledged weariness (IV, r 143–148, s 148)

Den älskades sorgfyllda anlete, Gud själv, och nu även en okänd inkräktare befolkar landskapet denna afton. Med den sistnämnda gestalten fullbordas

figurationen av före och efter, men det skall dröja ytterligare några strofer innan vi blir varse verkningarna av det som nu skett. I det att jaget lyssnar till knackningarna har ett tidigare tillstånd av omedvetenhet förbytt i medvetenhet – än så länge begränsat till medvetenheten om den tidigare omedvetenheten. Det markeras i uttrycken "where weakness was not known to be" samt i tanken på "unacknowledged weariness". Men denna inkräktare är endast det andra ledet i en liknelsefigur. Dess första led lyder: "restoration came" ("Like an intruder knocking at the door"). Både temporalt och narrativt framstår uttrycket som paradoxalt. Vad är det som återställs hos jaget? Vad är det som återtar en förlorat skepnad samtidigt som jaget förs från ett tillstånd av omedvetenhet till medvetenhet?

Ordet "restoration" blir endast begripligt om det tillåts syfta tillbaka på det dikten aldrig uttalar, nämligen det oåtergivbara, sublimes ögonblick då transformationen äger rum, och i vars svallvågor jaget berikas med medvetenhet. Detta oåtergivbara nu är ett förlorat ögonblick, inte endast såtillvida att det inte kan återges med minnets hjälp, utan därför att dess oåtergivbarhet är en ren negation, en intighet i vilket jaget faller och ur vilket det återfinner sig självt, "restored", men i en ny form, och med en helt ny blick på hur världen är konstruerad.<sup>3</sup>

Scenen tycks i det närmaste återge en dubbel rörelse av självutplåning och pånyttfödelse. Det besynnerliga är att diktaren alls inte uppfattar detta som en kris i den egna identiteten. Helt utan nostalgiska åthävor vänds förlusten av det förflutna till en ögonblicks seger. Liksom hos en cartesiansk dykare utplånas diktarens samlade erfarenheter för att i stället lämna plats för den rena reflexionen. Detta märkliga umgänge med den egna tomheten formar sig till en stunds njutning:

I took  
The balance in my hands and weighed myself  
I saw but little, and thereat was pleased! –  
Little did I remember, and even this  
Still pleased me more [...] (IV, r 149–152, s 148)

I allt som nu följer markeras nyhetens behag, vilket förstärker intrycket av att jaget har delats i ett *före*, som alltmer faller i glömska, och ett *efter*, i vilket det nu spirar.

Den unge diktaren blir nu ensam med sina tankar. På en avsides plats ser han landskapet upplösas framför honom i nattens mörker. För hans inre öga återvänder då förflutenhetens bilder till honom. Landskapet blir ånyo upplyst, men med den avgörande skillnaden att han inte längre förmår betrakta det på samma sätt som tidigare: "The things which were the same

and yet appeared/ So different – amid this solitude” (IV, r 188–189, s 150). Barndomens ting upphör nu att vara föremål underställda godtyckliga observationer utan inbördes mening, och bildar i stället ett universellt mönster, som ett förslag till visionen om en kosmisk kärleksupplevelse:

For objects hitherto the gladsome air  
 Of my own private being and no more  
 Which I had loved and even as a blessed spirit  
 Or angel if he were to dwell on earth  
 Might love, in individual happiness.  
 But now there opened on me other thoughts  
 Of change, congratulation and regret,  
 A new-born feeling! It spread far and wide:  
 The trees, the mountains, shared it, and the brooks,  
 The stars of heaven – now seen in their old haunts –  
 White Sirius glittering o’er the southern crags,  
 Orion with his belt, and those fair Seven  
 (Acquaintances of every little child)  
 And Jupiter, my own beloved star!  
 Whatever shadings of mortality  
 Had fallen upon these objects heretofore  
 Were different in kind – not tender (strong,  
 Deep, gloomy, wre they and severe, the scatterings  
 Of childhood) – and moreover had given way  
 In later youth to beauty, and to love  
 Enthusiastic, to delight and joy. (IV, r 225–246, s 152–154).

I dessa rader understryks rörelsen av före och efter, övergången från ”individual happiness” till en nyfödd känsla för omvärlden, och det sker i en drastisk panteistisk terminologi som åkallar såväl änglar som stjärnbilder. Det förstnämnda fogar det individualistiska jaget till en transcendent narcissim av det slag som vi långt senare skall finna tydligare utvecklad hos Mallarmé och Valéry. Det sistnämnda, alltså stjärnbilderna, framstår som den namngivna gränslösheten för själen. Denna sceniska förvandlingsakt, där jaget omvandlas från självutgjutande ängel till ett rent vara som står i samklang med allt som ryms under stjärnhimlen, tycks faktiskt påminna en del om vad Hegel senare, i sina estetikföreläsningar, skulle komma att avse med det *positivt* sublimes (som alltså lägger sig nära den panteistiska upplevelsen).<sup>4</sup> Där kan ande och materia inte längre skiljas från varandra i den skådande akten (även om de principiellt tillhör skilda kategorier), utan flätas samman i en gudomlig substantialitet. Därmed är det också kongeni-



alt att scenen föregås av ett ögonblick då diktjaget tycker sig stå inför det gudomliga självt.

En något annorlunda tolkning av denna rörelse erbjuds om vi betraktar den som en transformation, från en sublim barndom, där tingen förblir lösryckta entiteter i en oändlig och oförklarlig värld, till den sköna ungdom som lysas upp av en allomfattande känsla för tillvarons helhet. Denna upplysningsetetik skulle i sådana fall bygga på Burkes prototyp om det sublima som en isolerande och ensam upplevelse, och det sköna som en social och socialiserande estetisk kategori.<sup>5</sup> Denna estetiktradition har också varit förhärskande inom Wordsworth-tolkningen.<sup>6</sup>

I båda fallen erbjuds en uppbygglig tolkning av det sublima som tryggt förpassar dess blixtrika kraft till ett övergående led i det som till sist visar sig vara en panteistisk och/eller social ordning. Men frågan är om inte det sublima har en mer oroväckande och därmed också genomgripande inverkan på Wordsworths diktning än så. Jag vill hävda att det sublima inte endast är en poetisk rekvisita, en typifierad scenografi, som diktaren gör antitetiskt bruk av i syfte att lovsjunga gemenskapen eller kärleken till skapelsen. Den är i själva verket också en integrerad del av själva skrivakten.

Det "nu" som anges i diktstrofen ("But now there opened on me other thoughts") och som hänvisar till medvetenhetens inflöde i jaget, kan enklast betecknas som ett återberättat nu vars autenticitet Wordsworth själv sätter ur spel genom de rader som följer på dem vi just har citerat. Plötsligt öppnar sig inte endast den lilla episod vi här uppehållit oss vid, utan den skrivande verksamheten som sådan, för ett temporalt predikament. I en svindlande vacker metakommentar skriver Wordsworth:

As one who hangs down-bending from the side  
 Of a slow-moving boat upon the breast  
 Of a still water, solacing myself  
 With such discoveries as his eye can make  
 Beneath him in the bottom of the deeps,  
 Sees many beauteous sights (weeds, fishes, flowers,  
 Grots, pebbles, roots of trees) and fancies more,  
 Yet often is perplexed and cannot part  
 The shadow from the substance – rocks and sky,  
 Mountains and clouds, from that which is indeed  
 The region, and the things which there abide  
 In their true dwelling – now is crossed by gleam  
 Of his own image, by a sunbeam now,  
 And motions that are sent he knows not whence.  
 Impediments that make his task more sweet;

Such pleasant office have we long pursued  
 Incubent o'er the surface of past time  
 With like success. Nor have we often looked  
 On more alluring shows (to me, at least),  
 More soft, or less ambiguously described,  
 Than those which now we have been passing by,  
 And where we still are lingering. (IV, r 246-268, s 154).

Minnesakten, som inte kan skiljas från dikten själv, och sålunda inte heller från skrivandet, får här den metaforiska skepnaden av ett sakta framåtgående i en båt. Det skrivande nu-ets jag blickar ned i vattnet, försöker att med blicken fånga de "beautous sights" som slumrar i förflutenhetens djup. Men diktaren vet inte om det är skuggan av ett föremål eller föremålet självt han ser och sedan återger. Nu-et bländar honom med sina ständiga stråk av reflexion. Han bländas av vattenytans speglingar, och antingen ser han då endast sin egen spegelbild som en flyktigt konturerad skugga på vattenytan, eller så förblindas han av solens ljusreflexer.

Wordsworth formulerar här en minnets och skrivandets gemensamma dramaturgi, uppfattad som å ena sidan ett skrivande nu av hågkomst och å andra sidan en undflyende och förlorad förflutenhet som minnet och skrivandet aldrig helt kan nå. Det leder oss till Thomas Weiskels insikt att varhelst vi finner Wordsworths uttryckliga glädje i termer av ordet "joy" (den förra strofen slutade ju med orden "Enthusiastic, to delight and joy"), bör vi genast ge oss på jakt efter frustrationen och rädslan för att förlora det föremål som är anledningen till upprymdheten.<sup>7</sup> Till syvende och sist kan det oåtergivbara nu då omedvetenheten släcks och medvetenheten inträder hos jaget, inte skiljas från ett annat oåtergivbart nu, nämligen det ögonblick då denna händelse *skrivs*. Jag hävdar alltså ingalunda att dessa två ögonblick, det återberättade och berättandets, är ett och detsamma. Men jag hävdar att man varken kan eller bör skilja transformationens oåtergivbara nu från skrivandets nu, vars bländningar och ljusreflexer är/blir delaktiga i det som vi har en tendens att uppfatta som en oåtergivbarhet endast i det berättade.<sup>8</sup> Effekten av skrivandets nu är inte mindre sublimt, det vill säga oändligt, gränslöst, avgrundsligt, svävande och öppnande, än berättelsens nu. Åtminstone inte för Wordsworth som förstod att minnets skrift i det avseendet kunde vara lika sublimt som en romantisk landskapsprojicering.

I en sällsam passage i bok två av *The Prelude* insätter Wordsworth sitt unga jag i ett sublimt landskap. Vi igenkänner genast den romantiska rekvisitan: storm, åskväder, bergstoppar, element som snart omvandlas till ett symboliskt språk, avläsbart för det inre ögat ("The ghostly language of the ancient earth").<sup>9</sup> Det märkvärdiga är att denna rekvisita, precis som i

den passage vi uppehållit oss vid ovan, inte är tillräcklig för att skapa en sublim erfarenhet av rang. Wordsworth gör därför ett avgörande tillägg: "that the soul –/ Remebering how she felt, but what she felt/ Remembering not – retains an obscure sense/ Of possible sublimity" (II, r 331–341, s 90–92). I den obestämlighet som minnets struktur uppvisar, i den svindel som uppstår mellan *vad* och *hur* jaget erinrar sig det förflutna, återfinner Wordsworth en "sublim" potential i egen rätt. I ljuset av denna hågkomstens skrift, innebär det att klyftan mellan *hur* och *vad* Wordsworth skriver är en ofrånkomlig del av det oåtergivbara nu-ets sublimitet. Wordsworths självbiografiska text är fylld av skuggande och bländande ögonblick som hindrar det förflutna från att träda fram i skrivandets nu. För en dålig diktare är detta djupt frustrerande. För en något skickligare diktare kanske det kan leda in i fantasmagori. För Wordsworth är det en väsentlig del av det oåtergivbara nu-ets närvaro i dikten. Därmed manifesterar hans diktning inte endast en vurm för det sublimes estetik. Den visar också att skrivandet självt kan vara en sublim poetisk erfarenhet.

*Den här publicerade texten är del av ett projekt om William Wordsworths estetik som bedrivits under en längre tids vistelse som gästforskare vid Oxford University (1999–2001), finansierat av STINT.*

## NOTER

- 1 Standardverket rörande denna figuration eller grundstruktur hos Wordsworth är Geoffrey H. Hartmans *Wordsworth's Poetry 1787–1814* (New Haven, 1964).
- 2 Jag använder mig genomgående av *The Prelude: The Four Texts (1798, 1799, 1805, 1850)*, red. Jonathan Wordsworth (London, 1995). Samtliga sidhänvisningar sker fortlöpande i brödtexten. Jag konsulterar även *The Prelude (Text of 1805)*, red. Ernest de Selincourt (Oxford, 1970).
- 3 Hos Wordsworth återkommer ständigt denna typ av desorienterande ögonblick. Charles Sherry definierar dessa med termen "moments of displacement", i *Wordsworth's Poetry of the Imagination* (Oxford, 1980), s. 6.
- 4 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, i *Werke 13* (Frankfurt am Main, 1986), s. 415f.
- 5 Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*, red. D. Womersley (London, 1988), exempelvis ss. 86–92.
- 6 Så kan exempelvis Theresa M. Kelley driva en explicit linje, med utgångspunkt i Burke, där hon tolkar det sublimes som en negativt anti-social kategori hos Wordsworth medan det sköna får representera estetikens motsvarighet till empati och socialt engagement, se

- Wordsworth's Revisionary Aesthetics* (Cambridge, 1988), exempelvis s. 92. Även Geoffrey H. Hartmans idé om det sublima som primärt en isolerande kategori är sprungen ur denna tradition, se *The Unremarkable Wordsworth* (London, 1987), s. 3.
- 7 Thomas Weiskel, *The Romantic Sublime. Studies in the Structure and Psychology of Transcendence* (Baltimore, 1976), s. 55.
  - 8 I denna dubbelexponering av ett förflutet nu med skrivandets nu upplöses också den entydiga idén om att binda det skriftliga hos Wordsworth till döden (inskriftioner, gravskrifter och liknande). Skriften är sålunda inte bara ett avsked till det om vilket skriften talar. Skrivandets nu aktiverar i själva verket förflutenhetens nu. För kommentarer kring skrift och död hos Wordsworth, se exempelvis Frances Ferguson, *Wordsworth: Language as Counter-Spirit* (New Haven, 1977), ss. 242–250, samt Mary Jacobus, *Romanticism, Writing, and Sexual Difference* (Oxford, 1989), ss. 3–32.
  - 9 Wordsworth anknyter här till den klassiska metaforiken om naturens bok, såsom exv. Goethe instiftar denna i den tidiga romantikens estetik, se Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt* (Frankfurt am Main, 1981), s. 214.

## Recensioner

*Allegori, estetik, politik. Texter om litteratur*  
Red. Ulf Olsson &  
Per Anders Wiktorsson  
Stockholm  
Symposion  
2003

”Övertydlig, konstruerad och egentligen stendöd” – som en gensaga i förhållande till sådana föreställningar om allegorins väsen framställer utgivarna antologin *Allegori, estetik, politik. Texter om litteratur* (2003). Volymsens sexton bidrag samlar huvudsakligen inläggen från en konferens som hölls vid Stockholms universitet i oktober 2001, dock med något förändrat fokus. De bägge redaktörerna hävdar att deras teckning av allegorins vanrykte innebär ”bara en lätt överdrift”, men det är snarare ett faktum att antologin inordnar sig bland de många och mångfacetterade arbeten som under de senaste trettio åren har hävdats allegorins fruktbarhet inte bara som retoriskt och litterärt grepp utan också som kunskapsform, kognitiv kategori eller rentav som livs- och världsåskådning.

Uppsatserna ställer i prismatisk belysning några av de frågor som allegorin under de senaste decennierna har givit upphov till. I enstaka bidrag står det teoretiska intresset i fokus, men huvudsakligen prövas den allegoriska läsartens konsekvenser på ett brokigt material som sträcker sig från

Dante (Anders Cullhed) och Christine de Pizan (Carin Franzén) till barnlitteratur (Ulf Boëthius), Selma Lagerlöf (Ulf Olsson), Öyvind Fahlström (Jesper Olsson) och Liza Marklund (Magnus Ullén).

Om intresset för allegorins former länge har varit framskjutet, har det ändå knappast gjort allegorins historiska innebörder rättvisa. Postmodernismens och dekonstruktionens upptagenhet av det allegoriska betecknandet betingades framför allt av dess roll som förmodat sanningsvittne. Allegorin har kommit till insikt om språkets fundamentala villkorlighet, om den ofrånkomliga sprickan mellan ande och materia, tecken och betecknat – ja, ytterst om hela världens godtycklighet och obestämbarhet. Allegorin var i sin klyvnad förtrogen med de tillvarons villkor som symbolen sökte undfly genom att förutsätta enheten mellan reellt och ideellt, ande och materia.

Denna dekonstruktiva syn på allegorins väsen byggde i stor utsträckning på romantikernas föreställningar om det estetiska betecknandets innebörder. Samtidigt var den föga historiskt förankrad, rentav historielös – till den grad att Paul de Man föreställde sig att det fanns en verklighetsfrämmande illusion hos romantikerna att dekonstruera med hjälp av allegorin. En förnyad undersökning av allegorins villkor måste gå djupare än dekonstruktörerna förmådde, och på ett

grundligare sätt återvända till och ta fasta på allegorins retoriska, politiska och teologiska innebörder, som de har yttrat sig i historiens skeden. Antologin *Allegori, estetik, politik* har också sin främsta styrka i försöken att på ett historiskt prövande snarare än teoretiskt postulerande vis gå till grunden med allegorins former.

Det de Man förbisåg när han använde allegorin som tillhygge mot utopiska föreställningar av skilda slag var att allegorin historiskt sett är just en utopisk strategi. Detta blir tydligt i ett flertal av antologins bidrag. I teologisk mening utgör allegorin ett löfte om tillvarons yttersta meningsfullhet, vilket framgår bland annat av Karin Gundersens studie av de allegoriska möjligheterna i Stendhals romankonst. Den treledade teologiska allegorin (kristologisk, moralisk och anagogisk) tillämpades företrädesvis på Gamla testamentets historiska skildringar, men kunde i överförd mening också äga giltighet för inte bara Dantes gudomliga komedi, utan också profana berättelser som dem om Orfeus eller Cupido och Psyche – liksom inte minst för människans historiska upplevelser och erfarenheter. Den implicerade föreställningen om att Guds ordnande hand kunde märkas även i den till synes mest planlösa och svårfattade jordiska verklighet.

I stället är det först när allegorin av en eller annan anledning bryter samman som uppgivenheten, passiviteten och upplevelsen av tillvarons godtycke tar över. Hos Stendhal förblir frågan oavgjord: kan världen tolkas eller är den enledad, platt, godtycklig och tillfällig? Hos Hjalmar Gullberg, som Helena Bodin studerar, inrymmer den typologiska metoden i sin religiösa eller sekulariserade form också en förväntan på tillvarons fullbordan.

Liksom den bibliska typologin innebär att det Gamla testamentet fullbordas genom det Nya, tar Gullberg den typologiska strategin i bruk för att politiskt eller existentiellt ge tillvaron möjlighet att öppnas i en korrespondens som genererar bekräftelse och mening. När denna allegoriskt fattade korrespondens uteblir eller förnekas, begränsas människan däremot till sina förhandenvarande villkor: "Han som vår själ förfriskar / bor ej på jorden kvar. / Fem kornbröd och två fiskar / är allt vi har."

Också den politiska allegorin har i regel fungerat som en i någon mening utopisk samhällskritik. Claes-Göran Holmberg ger en exposé över allegorins användningsområden i svensk press från 1700-tal till sent 1900-tal, där den gemensamma nämnaren är visionen om ett bättre samhälle. I Eyvind Johnsons *Krilonserie*, som Per Anders Wiktorssons uppsats behandlar, utgör romanernas allegoriska grundmönster en indignerad protest mot den svenska neutralitetens passivitet under krigsåren. Allegorin inrymmer ett missnöje med de föreliggande omständigheterna, som bara kan överskridas genom att verklighetsnivån överlagras med en utopisk nivå, där allegorins "annorlunda tal" tar sig rätten och plikten att korrigera den politiska realiteten och liknöjdheten. I Mats Malms studie av allegorins funktion i tidigt svenskt 1700-tal blir också en genom censuren omöjliggjord och utebliven allegori närmast orsaken till den litterära berättelsens ändamålslöshet, förvirring och sammanbrott.

Den utopiska dimensionen framstår alltså som en grundläggande egenskap hos allegorin i såväl dess politiska som teologiska former. Ja, kanske är dess tendens rentav mer utopisk än sym-

bolens, som den ofta och inte minst av dekonstruktörerna har polariserats mot. Den enhet av tecken och betecknat som symbolen ansetts utgöra innebär också en tillfredsställelse med de aktuella villkoren. Redan här och redan nu är anden förenad med materien – därför medför symbolen inte i någon högre grad en strävan bortom eller utöver den rådande situationen, den må vara politisk eller existentiell. Denna utopiska tendens är rimligen också en av grunderna för Walter Benjamins tidiga fascination för allegorin, som kom att bli en av de viktigaste inspirationskällorna för 1970-talets förnyade allegoriintresse. För Benjamin, messianismens och den historiska materialismens teoretiker, blir allegorin den form som förmår att med full kraft erfara den närvarande verkligheten i all dess smärta och samtidigt postulera nödvändigheten av en utopi – om än blott negativt fattad. ”Tron tror, men hoppet väntar”, som den engelske 1600-talsteologen Thomas Watson lär ha sagt.

Benjamin kan emellanåt tyckas lägga en så stark emfas vid den jordiska immanensen att denna utopiska syftning glider ur blickfånget. I sitt bidrag till den aktuella antologin hävdar Otto Fischer också att Benjamin misskänner romantikernas komplexitet och feltolkar deras symbolbegrepp. Som Fischer visar ligger skillnaden mellan Benjamins allegoribegrepp och det romantiska symbolbegreppet inte så mycket i synen på existensens villkor och mål, som i föreställningen om projektets jordiska genomförbarhet. Där symbolen förutsätter möjligheten av en estetiskt manifesterad jordisk försoning, avvaktar allegorin en först framtida och ännu osedd fullkomning, som också romantikerna visade teoretiskt intresse.

Utopins ambition att förändra eller förvandla den rådande verkligheten har ofta uppfattats som ett symboliskt förtryck av den existens som inte accepteras i sin egen rätt. Samma förhållande gäller allegorin. Gordon Teskey har gjort sig till talesman för synen på den allegoriska utläggningen som ett grundläggande våld, vilket den fysiska och kaotiska världen utsätts för, och genom vilket den bringas till ordning, mening och sanning. Allegorins strävan efter totaliserande tolkning våldför sig på tillvarons levande mångfald.

Flera av volymens artiklar följer också ett sådant uppslag, däribland Ulf Boëthius, som formulerar barnlitteraturens dubbla blick som en allegorisk relation. Barnets blick motsvarar den bokstavliga och fysiska världens nivå: barnet njuter av litteraturens yta i stället för att uttolka dess innebörd. Den didaktiska nivån urskiljs företrädesvis av den vuxne och svarar mot den allegoriska nivån. Relationen mellan barn och vuxen, bokstavlig och allegorisk nivå, framställs i sin tur som en maktrelation som inbegriper ett latent våld. Att tvinga på barnet den vuxnes blick skulle motsvara västerlänningens historiska förtryck av den förment underlägsne orientalen, eller vore rentav jämförligt med en våldtäkt. Boëthius är emellertid mån om att framhäva ambivalensen: mötet mellan anden och bokstaven kan också ses som ett kärleksmöte.

Det finns fler bland bokens uppsatser som utforskar den allegoriska relationens inslag av makt, tvång och förtryck av bokstavens materia. Andra bidrag pekar på myntets andra sida. Mats Malm hävdar till exempel att just strävan efter *evidentia*, detaljrik verklighetsåtergivning, hör till allegorins typiska genresignaler. Lojaliteten med en högre förstådd sanning skulle i så

fall samtidigt implicera en lojalitet med den materiella verkligheten: bokstaven och kroppen. I samma riktning pekar Anders Cullheds iakttagelse av hur allegorin hos Dante bryter samman i mötet med den uppenbarade sanningen. Paradiset kan strängt taget inte skildras allegoriskt. Allegorin hör helvetet och den fallna världen till, och förblir i denna mening också solidarisk med den sublunara verklighet den vill förvandla.

Allegorins motsägelser låter sig inte upplösas vare sig i immanensen eller transcendensen, men som helhet betraktad konfronterar antologin ett flertal av de paradoxer som dväljs i utrymmet däremellan. En symposievolymer av det här slaget kommer sällan undan effekterna av att det centrala temat inte i alla bidrag framstår som lika centralt, men helheten framstår här likväl som välfunnen. Generellt kan man reflektera över det faktum att allegorin för flertalet av bidragsgivarna framstår som mest intressant i gestalt av kreativ läsarstrategi, det som historiskt sett gått under beteckningen *allegores*, medan allegorin som litterär form eller genre ofta underordnas detta intresse. Förskjutningen är en naturlig eller rimlig följd av den förskjutning från författarens kontrollerande funktion i meningsproduktionen till läsarens medbestämmande eller avgörande roll som det senare 1900-talets litteraturteori har beskrivit. Det kan stämma till eftertanke att ännu *Svensket litteraturllexikon* från 1964/1970 bara anser en form av allegori behöva en förklaring, nämligen vad vi kan kalla "författarallegorin", allegorin som litterär form.

Kanske kan man samtidigt se en spänning mellan allegorin som retorik och allegorin som teologi. Allegorins framgång som retoriskt och poli-

tiskt grepp bygger på att författaren med stark hand förmår kontrollera betydelsens spridning, det vill säga pålägga sin framtida läsare en tvingande tolkningsmodell. Allegorin som teologisk princip bygger däremot på föreställningen om en stark läsare, som med dådkraft och sinnrikhet förmår inordna alla världens berättelser inom en kristen förståelsehorisont. Ytterst blir Gud den förebildlige läsaren.

Motsättningen mellan allegori och allegores ska inte överbetonas, och *Allegori, estetik, politik* antyder tvärtom att övergångarna mellan dem präglas av både tvetydigheter och motsägelser. Man kan hoppas att de ansatser som volymen ger prov på uppmuntrar till fortsatt dialog i ämnet; inte minst kan man hoppas att de fruktbara frågorna av ämnesövergripande art kommer att beredas vidare diskussion. Bidragsgivarna i *Allegori, estetik, politik* är alla litteraturvetare, enstaka med sin institutionstillhörighet vid engelska eller franska institutioner. För en fördjupad förståelse av allegorins fenomen vore det önskvärt att fler forskare i angränsande ämnen kunde involveras, såsom konstvetare, teologer, antikvetare, filosofer och historiker. Att ämnet förtjänar uppmärksamhet demonstrerar antologin med tydlighet.

Paula Henrikson



*August Strindberg: Der Dichter und die Medien*

Red. WALTER BAUMGARTNER

THOMAS FECHNER-SMARSLY

München

Wilhelm Fink Verlag

2001

*Der andere Strindberg* – så betitlades träffande en tysk antologi från tidigt 1980-tal ägnad Strindbergs måleri, fotografi och teaterpraktik. I den nyutkomna antologin *August Strindberg – Der Dichter und die Medien* fortsätter Walter Baumgartner och Thomas Fechner-Smarsly på samma tema: den ”andre Strindberg” som han träder fram genom författarens starka intresse för samtida visuella medier.

Något vid sidan av detta huvudfokus kan i förstone Thomas Götselius Kittlerinspirerade läsning, som behandlar Strindbergs skrivande under rubriken ”Helvetet är löst”, tyckas ligga. Samtidigt konstaterar Götselius att det just i den komplexa förbindelsen mellan författarens egen övertygelse och den kulturella självförståelsen å ena sidan och just mediernas materialitet, som formar uttryckets betingelser, å den andra uppstått ett nytt fält för historisk forskning kring Strindberg. Samma tema, skriften, är ämnet för ännu ett bidrag under titeln ”Simulakrer: Vansinnets historia hos Strindberg”. I Foucaults efterföljd skriver Ulf Olsson här bland annat om visuella hallucinationer och deliriskt tal i det strindbergska skrivandet. Han visar på den intima sammanflätningen mellan verbalt och visuellt nonsens, och den oerhörda betydelsen av dessa lakuner: brotten med fiktionen, verkets frånvaro i Strindbergs verk.

Thomas Fechner-Smarsly åter skriver om *laterna magican* i Strindbergs *Fröken Julie* och *Tschandala*; hur

den fungerar som både medium och medel för analysen. Rubriken, ”Von der Suggestion zur Projektion”, antyder perspektivet: redan i *Fröken Julie* fungerar hennes drömbild som själv-suggestiv fond för projektioner och associationer. Här sker ett föregripande av den fria associationens teknik, som Freud först flera år senare skulle införa i sin psykoanalys; här utsträcks den till att fungera inte bara genom mänskliga, utan också tekniska medier.

I Bernard Stieglers bidrag erbjuds ett försök till rekonstruktion av Strindbergs teori om fotografien. Han finner ett samband mellan de tidiga socialdokumentära texterna, där fotografierna uppfattas som omedelbara översättningar, och de senare fotografiska experimenten; detta med fotografiets specifika sensibilitet i fokus, som med utgångspunkt i naturens skaparkraft och form låter denna översättas i antingen bild eller ord. Med Stieglers slutord (min övers): ”Strindbergs konception av naturalismen liksom av ’hypernaturalismen’ visar sig vara genuint fotografiska.”

En liknande grundtanke återfinns hos Vreni Hockenjos, som skriver om den visuella varseblivningen hos Strindberg under den trefaldiga rubriken ”fantom, sken, drömbild”. Hon hävdar att *Inferno*-krisen ytterst inte låter sig betecknas som en sinnenas kris. Men de nya förhållandena i uttrycksformer och i varseblivningens villkor på tröskeln till ett nytt århundrade gör knappast Strindbergs diskurs mindre motsägelsefull eller splittrad än de villkor som betingar den. Hockenjos antyder med all rätt att dess giltighet i dag också torde ligga just häri.

Stephan Michael Schröder slutligen ger en av bokens slutreplik i sin artikel om Strindbergs diskurs gällande

filmmediet, medan Egil Törnqvist ger den andra i sin text om Strindberg som tv-dramatiker. Schröder konstaterar att forskningen kring Strindberg och kinematografen hittills begränsats till två områden: först och främst adaptationen av Strindbergs verk till biografin, därefter också den "filmiska" varelsebildning som kan urskiljas i författarens verk, till exempel genom den associativa strukturen i *Ett drömspel* som skulle kunna liknas vid den filmiska montage-tekniken. Schröder varnar emellertid för en reduktion av den litterära modernismens komplexitet till enkla orsak-verkansamband, som velat se filmen som en möjlig källa till nya sätt att på metaforisk väg uttrycka estetiska erfarenheter. Strindbergs ambivalens i förhållande till det moderna projektet framträder tvärtom med all tydlighet tvärsigenom antologin. Samtidigt presenterar boken som helhet Strindberg som en i högsta grad medveten konstnär, såväl i sin praktik som i sin teoretiska reflektion – och så som han framstår i den samtida receptionen. Det är denna motsägelsefulla bild som gör boken så stimulerande och läsvärd – ett absolut måste för var och en med intresse för Strindbergs verk i mer oväntade besynningar.

*Astrid Söderbergh Widding*

WIVECA FRIMAN

*Växandets gestaltning i*

*Peter Pohls romansvit*

*om Micke*

Critica litterarum lundensis 6,

Skrifter utgivna av Svenska

Barnboksintitutet nr. 82

Lund

Litteraturvetenskapliga

institutionen

2003

I sin avhandling *Växandets gestaltning i Peter Pohls romansvit om Micke* studerar Wiveca Friman Peter Pohls fem romaner *Regnbågen har bara åtta färger* (1986), *Medan regnbågen bleknar* (1989), *Vilja växa* (1994), *Vi kallar honom Anna* (1987) samt *Klara papper är ett måste* (1998). Friman analyserar den utvecklingsintrig som gestaltas i romansviten om Micke i 1940- och 1950-talets Stockholm. Med avstamp i narratologiska teorier av bl.a. Gérard Genette och Mieke Bal belyser Friman hur berättarperspektivet i romansviten långsamt nyanseras och förvandlas. Jagberättarens upplevelser färgas i de första böckerna av ett barns konkreta tankeperspektiv och begreppsuppfattning. Denna berättare, som i den första boken heter Heinrich och som senare, efter ett antal namnbyten kallar sig Micke, beskrivs som den "naive berättaren" och senare som en "opålitlig berättare" för att så småningom växa mot en mer kritiskt och klarsynt iakttagare och berättare. Frimans poäng är att medan huvudpersonen växer och utvecklas förändras också den berättande rösten. Hon diskuterar dessutom vilken livssyn som präglar romanerna och lyfter fram problematiken kring textens förhållande till det självupplevda och till en samhällelig kontext. Efter den något kortfattade,

men lätt översködliga inledningen – en utförligare genomgång av de psykologiska och socialpsykologiska utgångspunkterna hade varit önskvärd – gör Friman en läsning av Pohls romansvit som är både reflekterande och intresseväckande. I avhandlingens inledning presenteras utgångspunkter, avgränsning av materialet samt förhållandet till tidigare forskning. Avhandlingen består därefter av fem kapitel där de respektive romanerna behandlas i var sitt kapitel. Längtan som återkommande motiv samt sagans och fantasins roll får framträdande plats i analyserna av de två barndomsromanerna. I övriga tre kapitel lyfter Friman fram huvudkaraktärens utveckling och uppmärksammar den samhällliga kontexten. Dessutom uppmärksammas hur Pohl med kritisk blick skildrar det svenska samhället och skolsystemet under 1940-talet och fram till 1960-talet.

Motivet med barnet som utsätts för kränkningar, det ensamma barnet och barnets förmåga att hantera svåra livskriser är ett återkommande motiv i Pohls författarskap. Liksom hos Maria Gripe eller Astrid Lindgren fungerar fantasin som en överlevnadsmekanism. De avgrundsdjupa tomrum, som uppstår i den unga huvudpersonens liv som följd av död och förlust, skapar instabilitet i hans värld, en instabilitet som när som helst kan omkullkasta den konkreta verkligheten. Ingenting är bestående, vad som helst kan hända när som helst. Huvudpersonen förstår att "Hela verkligheten kan bytas ut". Förlustmotivet innefattar hos Pohl döden men även sveken, först mister Micke sin far i kriget och senare överges han av sin mamma. Moderns successiva och stegvisa övergivande av sitt barn resulterar i en ytterligare förödande förlust. Friman lyfter fram tematisering av ondskan framför allt i

sina analyser av ungdomsromanerna *Vilja växa* och *Vi kallar honom Anna*, men ondskan som motivkomplex är hela tiden närvarande i Pohls vit, även om den konkret förbinds till enskilda karaktärer i dessa senare böcker.

Friman pekar på berättelsernas sagoinslag och de intertextuella och mytiska dragen i *Regnbågen har bara åtta färger* och *Medan regnbågen bleknar*. Förutom analyser av barndomsskildringarna och ungdomsromanerna anknuter hon även till sagor i *De Stora Penslarnas Lek* (1989) och till diktsamlingen *Minns det* (1996). Intertexter i form av allusioner och även rena citat ingår i Pohls sätt att bygga upp de olika nivåerna i berättelserna. Det realistiska och det fantastiska är tätt hopfogade i barndomsskildringarna. Sagornas roll som krisbearbetning och fantasin och skrivandet som en överlevnadsstrategi leder till att böckerna inte kan läsas som blott realistiska berättelser. De existentiella frågorna som behandlas i sagorna, till och med färgsymboliken som används för att beskriva abstrakta grepp, former och känslor, löper som en röd tråd genom svitens samtliga delar.

Friman tar upp flera motivkomplex i sina analyser. Hennes tolkningar av "det främmande barnet"-motivet i Pohls regnbågstriptyk ger ett mycket intressant perspektiv på Pohls komposition av berättelserna och karaktärskonstruktionerna. E. T. A. Hoffmanns romantiska saga *Das fremde Kind* (1817) är en förebild för berättelser där ett barn som skildras som avvikande i relation till vanliga barn dyker upp i vardagen och under en övergångsperiod existerar och ingriper i berättelsens handling. Ulla Lundqvist och Bettina Kümmerling-Meibauer har tidigare uppmärksam-

mat motivet i Peter Pohls *Janne, min vän* (1985). Friman visar hur Pohl förnyar motivet, det fungerar som symbol för kränkning av en idealiserad och oskuldsfull barndom. Hennes intertextuella läsning av Ylva som en främmande barn-figur belyser ytterligare det tragiska mönster av längtan och förlust som så obönhörligt byggs upp av Pohl.

I barndomsskildringarna blir de två flickgestalterna Ylva och Sanna samt modern på olika sätt sinnebilder för Mickes längtan. De två sistnämnda framställs som oåtkomliga som "drottning Längtan", – en alludering till Dan Anderssons dikt "Till min längtan" (1918). Man hade kunnat uppmärksamma funktionen av de kvinnliga gestalterna ytterligare då dessa gång på gång får en framträdande plats i berättelserna både tematiskt och symboliskt. Hur konstrueras de kvinnliga gestalterna i förhållandet till pojken och vad speglar dessa karaktärer hos den manliga protagonisten? Inte minst får de kvinnliga gestalterna en betydande roll i de övergångar och "födelse-scener" som markerar de olika epokerna i Mickes liv. Hans relation till de kvinnliga karaktärerna fungerar både identitetsskapande och könskonstituerande, två funktioner som är beroende av varandra och en analys som hade kunnat belysa huvudkaraktärens utveckling ytterligare.

Friman hänvisar endast i förbigående till R.W. Connells maskulinitetsforskning, vilket kan tyckas otillräckligt i en texttolkning där man undersöker hur en ung persons identitet och utveckling framställs och konstrueras. Saknaden av genusmedvetande blir tydligast i de för övrigt intresseväckande analyserna av *Vi kallar honom Anna*, där redan titeln understryker tematiken. Anders,

som får öknamnet Anna, misslyckas med att konstituera sig som man, hans utanförskap understryks och konkretiseras genom att han "inte håller pojkmåtten". Namnbyten och namnlöshet uppmärksammas även här som ett återkommande motiv som anknyter till identitetsskapande och kan också fungera som markörer. Friman antyder att de två fiktiva karaktärerna, Anders och Micke, gemensamt visar på en individs alternativa utveckling, en spännande tolkning som hon gärna hade fått utveckla ytterligare och som hade kunnat berika diskussionen om karaktärskonstruktionernas sammansättning.

Wiveca Friman gör i sin doktorsavhandling flera intressanta iakttagelser gällande berättarperspektiv och berättarnivåer i Peter Pohls verk. Hon visar hur Pohl genom olika narrativa strategier och motivkomplex skildrar det sammansatta motivet med barns växande och utveckling i en serie av romaner. Fokusering på berättarröstens förvandling samt berättarens tillförlitlighet i romanserien visar de narratologiska uttrycksmedlens betydelse för läsningen, då återkommande motiv och existentiella frågor problematiseras och nyanseras när berättarrösten skiftar. Arbetsmetoden där intertextualitet med såväl barnlitteratur som övrig skönlitteratur uppmärksammas är fruktbar i studien och tjänar sitt syfte väl. Metoden skapar mening i de komplexa skikt av berättande och iakttagande som Pohl använder sig av i sin romansvit om Micke.

*Elina Druker*

DAVID GEDIN

*Fältets herrar.**Framväxten av en modern  
författarroll. Artonhundraåttitalet*  
Stockholm

Symposium

2004

*Fältets herrar* är en mindre uppenbarhet för alla som intresserar sig för det livliga och konfliktfyllda 1880-talet. Med stöd hos Pierre Bourdieu sätter David Gedin åttitalisterna in i en samhällelig kontext – och vidgar både deras krets och deras verkningsfält.

Kärnan är de ungas samhällskritiska utspel. Författarna var i regel litteratörer, dvs de fungerade även som journalister, redaktörer och debattörer. Något exklusivt litterärt kottteri var det inte alls frågan om. Gedin framhåller att det i praxis är omöjligt att avgränsa åttitalismen, eftersom författarna ingick i samma samhällskritiska rörelse som ekonomer, politiker, pedagoger etc. Som en konsekvens av detta inarbetar Gedin (skickligt) Knut Wicksell, Hjalmar Branting, Anton Nyström och många andra icke-litterater ur den radikala falangen i sin beskrivning av åttitalet.

Det är av central betydelse att det litterära fältet då ännu inte hade etablerat en autonomi. Gedins projekt går ut på att visa utvecklingen på det av samhälleliga frågor dominerade fältet – och främst peka på författarrollens utveckling hänemot 1890-talet med dess ansatser till en frigörelse både från politiken och från publiken.

Inledningsvis redogör Gedin för varför Bourdieus verk (särskilt *Les règles de l'art*) är så användbara ifråga om 1880-talet. Han pekar speciellt på den franska teoretikerns vilja att bryta ned gränserna mellan de olika disciplinerna, samt hans betoning på

empiriska studier. Bourdieus teorier präglar hela avhandlingens struktur, men nämns sällan i analyskapiteln. Gedin behärskar sitt redskap – och behöver därför inte ständigt visa upp det. Han äger en naturlig auktoritet på sitt forskningsområde, vilket även tillåter honom att framhålla ett par diskutabla punkter hos den berömda sociologen.

*Fältets herrar* är skriven med ett imponerande överblick, varför Gedin i sin forskningsöversikt kan lyfta fram en fråga av aktuell och genomgripande betydelse för litteraturforskningen:

Vi kommer snart att hamna i en situation – om vi inte redan är där – då forskarna tvingas ägna sig åt allt mer begränsade ämnen, syssla med allt modernare litteratur (som ännu inte hunnit bli analyserad) eller inta teoretiska utgångspunkter som tillåter att mycket av den tidigare forskningen generellt avfärdas, eftersom det saknas möjlighet att förhålla sig till samtliga föregångare.

Själv löser Gedin dilemmat utan större svärdsdrag. I den inledande översikten gör han en elegant och smält polemisk syntes av förhållandevis få, för hans arbete centrala verk. I de följande analyserna utnyttjar och kommenterar han sedan den väldiga floran av specialstudier om 1880-talet.

Uppläggningsen i David Gedins avhandling följer utvecklingen från åttitalisternas intåg på scenen till Heidenstams "maktövertagelse" och förlorarnas litterära självuppgörelser.

I den första av avhandlingens två delar presenteras åttitalisternas uppror mot den rådande konservatismen inom samhälle och kulturliv. Men

*vilka instanser* var det man protesterade mot och *vad* handlade protesterna om?

Gedin drar fram statskyrkan som en huvudmotståndare och pekar på sedligheten som det mest brinnande debattämnet. Han är grundlig, vilket bland annat ses av ett mycket nyttigt påpekande av en språklig detalj, som bidrar till att förklara skrällen för "osedlighet". Termen hade under 1800-talet en bredare betydelse än i dag och var i det närmaste synonym med "sällsupplösande". Glädjande nog har Gedin här, liksom i avhandlingen i övrigt, generöst inflätat finländska, norska och danska exempel i det svenska materialet. Detta är absolut det bästa sättet att skriva om en period där det ena nordiska landets litteratur, med Olof Mustelins formulering, betraktades som "en kulturyttring som angick hela Norden" (i Mustelins *Euterge*, s. 215).

I samband med angreppen på kyrkan kommer Gedin med en intressant tes om att författarna försökte överta prästernas didaktiska auktoritet: "Ambitionen var uppenbarligen att ta makten över orden, över gränssättandet och den etiska agendan. De språkliga påbud som löpte rakt in i hemmen och människornas inre."

Utomordentlig väl analyseras åttitalisternas problematiska grepp att framställa sin rörelse som "ung". Av motståndarna användes detta pejorativt, som när Strindberg kallades "en stockholmsk gatpojke". Vad värre är: de unga åttitalisterna var dömda att bli äldre och kunde snabbt avlösas av nya heretiker. I det sammanhanget hade författarnas faktiska ålder ingen större betydelse, utan det avgörande var vad publiken uppfattade som "ungt" och intressant.

Med stöd inte minst av Gaye Tuch-

mans teorier i *Edging Women Out* utmynnar del 1 i ett ovanligt tydligt exempel på hur kvinnliga författare utmanövrerades från det litterära fältet. Deras manliga kollegor, som även fungerade som kritiker, var de värsta bovarna i spelet. När problemdebatten höll på att bli opopulär och "gammal" kopplades den till kvinnorna och till termen "indignationslitteratur", som kom att stå för debatterande, estetiskt svaga böcker, skrivna av damer (vilket oftast var underförstått). Med några få undantag, häribland Victoria Benedictsson som tidigt tagit avstånd från tendentiös litteratur, var detta naturligtvis ett avgörande slag mot de kvinnliga författarnas prestige. Männen's fula knep tas upp flera gånger i avhandlingen; Gedin försöker ihärdigt att skipa rättvisa i frågan.

Författarnas taktiska försök att överleva nedmonteringen av åttitalismen, samt utvecklingen av författarrollen dominerar del 2. Gedin visar med all tydlighet de radikala krafternas brist på egentlig makt. När opinionen började svänga utnyttjade motståndarna snabbt situationen. Carl David af Wirsén intog en verklig maktposition och sekunderades flitigt av reaktionära krafter runt om i landet. Gedin ger en mängd exempel på landsortspressens reaktion mot de radikala "Stockholmsförfattarna". En kommentar i *Vesterviks Veckoblad* beskriver utmärkt både motsättningen stad-land och den rejäla maktfördelningen. Skribenten erkänner att hans blad inte förefaller vara någon avskräckande motståndare, men landsortspressen talar för allmogen som utgör "nationens kärna och merg" och som är inbegripet av en oemotståndlig makt.

Åttitalisternas reträtt var snabb och panikartad. Verner von Heiden-

stam beskrivs som en duktig (om än osympatisk) fältherre, som lätt vinner slaget om prestige. För honom och särskilt för Wirsén blir triumfen i det närmaste fullkomlig när åttalisterna börjar intrigera inbördes och sedan i uppgörelseromaner tar avstånd från sin egen rörelse.

I spelet om makten på det litterära fältet utgör Strindberg föga överraskande ett undantag. Det berättas om hur han konsekvent bryter mot normerna om privatlivets frid. Det skandalösa blir en del av den marknadsstrategi, som skänker honom framgångar på den kommersiella marknaden. Priset blir att han förlorar sin status som en seriös författare och att man börjar anse honom för vansinnig. Men från sin undantagsposition undviker Strindberg åtminstone att drabbas av konjunkturen inom det seriösa kulturfältet.

Gedins avhandling är rik på infall och sprängfylld med citat. I händerna på en forskare utan den nödvändiga överblicken kunde ett så digert stoff ha resulterat i en spretig och poängfattig text. Gedin visar däremot att han behärskar det enorma material han har grävt fram. Han har presterat en syntetiserande, förebildligt klar, samt snärtig och ibland skarpt formulerad text.

Skärpan kan det – i samband med avhandlingens "bourdieuska" och dramatiska iscensättning – vara orsak att dröja vid. *Fältets herrar* kräver en läsning där man ständigt har för öga vad Gedin är ute efter – och vad som faller utanför hans projekt. Vad Gedin, med stöd hos Bourdieu, specifikt skildrar är kampen om makten på det litterära fältet. Striderna framställs grundligt och med stringens. Mera förbehållsam är jag emellertid till den

bild Gedin ger av 1880-talet och av dess aktörer.

Min tveksamhet har att göra med avhandlingens teoretiska grund. Gedin påpekar i sin inledning att Bourdieu i grunden är "estetisk nihilist". Det kulturella fältet styrs av agenternas strävan efter maximalt inflytande och det förutsätts "att det inte finns några värden i sig utan att estetiken bara är ett verktyg i en maktkamp". Mot den bakgrunden "tömmer" Gedin 1880-talet på ärliga politiska uppsåt, för inte att tala om idealism. Lite tillspetsat kan man säga att den progressiva rörelsen reduceras till ett försök till en maktkupp. I Gedins historieskrivning blir den radikala eran dessutom extra kort, eftersom fokuseringen ligger på dess uppgång och dess fall. Till detta kan man hävda att åttalismen bar på en politisk kärna och att dess verkningshistoria går långt in på 1900-talet.

Fokuseringen på maktkampen är inte i sig ett problem, bara man som läsare är med på noterna. Om det finns ett problem i Gedins vinkling ligger det snarare på en annan nivå. Gedin arbetar med ett stort persongalleri och det är mycket varierande hur han lyckas porträttera aktörerna på fältet. Mest övertygas jag av skildringarna av Strindberg och av Wirsén. Aningen överraskande är Strindberg en av de agenter som skildras mest lidelsefritt, eftersom han på ett "kliniskt" sätt kopplas ihop med sina författarstrategier. När det gäller Wirsén, som genom decennier fått spela rollen som konservatismens största bov, gör Gedin prisvärda försök att komplettera bilden. Inte så att Wirsén skulle framstå som sympatisk, men Gedin placerar honom i en relevant kontext. Akademiens ständige sekreterare blev så att säga försångaren i allmänhetens stora (och som vi ser det i dag) reak-

tionära kör. Därtill betonas hans retoriska skicklighet – och mera originellt, att han hade en vaken blick för verkens estetiska värden, något som var sällsynt under 1880-talet, där kritikernas domar i regel utgick från böckernas ideologiska innehåll.

Åttitalismens kvinnor framställs som en lite anonym grupp av offer, och männen som räddhågsna och svekfulla så snart konjunkturen börjar svänga. Mest ynklig framstår Gustaf af Geijerstam, som taktiserar och intrigerar och begår den ena dumheten efter det andra. Han skildras inte bara som osympatisk, utan framstår dessutom som en ganska hopplös figur. Ensidigheten är frapperande, speciellt eftersom det handlar om en person som antagligen lika väl skulle kunna betecknas som en åttitalismens kämpe? Man kunde påpeka hans engagemang, hans flit etc. Det borde inte vara svårt att nyansera bilden av Geijerstam, eller av flera av de andra åttitalister, som beskrivs påfallande njuggt. Gedin är uppmärksam på deras ekonomiska situation, men han skulle ha kunnat poängtera det pressade läge den ständiga penningbristen föranledde. Ofta var den stora frågan: hur skall jag klara livhanken? Mot den bakgrunden är det lättare att förlika sig med åttitalisternas skrämselflicka och taktikspel.

Till sist skall jag dra fram den lilla lådan med detaljanmärkingar: i citaten strör Gedin in ett och annat "[sic]" för att markera skriv- och tryckfel, vilket förefaller omotiverat, eftersom normerna för rättskrivningen ännu inte var speciellt dogmatiska under 1880-talet – och särskilt alldenstund nonchalans och avvikelser från "högsvenskan" ju utgjorde en del av upproret hos många av författarna. Ina Langes *Bland ödebygder och skär*

anförs ett par gånger som exempel på sådant som novellsamlingen inte alls eller mycket dåligt exemplifierar. Att år 1883 sätts som startpunkt för det moderna genombrottet i Finland är ett ofta upprepat, men synnerligen diskutabelt och lite föråldrat antagande.

Som det troligen framgått har David Gedin emellertid begått en ambitiös och förträfflig avhandling. *Fältets her-rar* framstår som en oundgänglig följeslagare för den som vill skaffa sig en fördjupad bild av dynamiken i kultur- och samhällslivet under 1880-talet i Sverige – och i Norden.

*Arne Toftegaard Pedersen*

FRIEDRICH KITTLER  
*Maskinskrifter. Essäer om  
medier och litteratur*  
Red. Otto Fischer &  
Thomas Götselius  
Gråbo  
Anthropos  
2003

Kommunikation och information är makt. Enligt den tyske litteratur- och medieforskaren Friedrich Kittler konstitueras makt bland annat genom kontroll över de medier som är okända eller otillgängliga för dem utan makt. Detta förhållande kan illustreras med följande mediala episod som utspelar sig i början av Aiskylos drama *Agamemnon*. Den vakande nattvakten vid palatset i Argos beklagar sig över sin härskares långa bortovaro och sakernas tillstånd i staden. Vid horisonten syns plötsligt ett ljussken, nattvakten vet omedelbart att tolka den binära signalens betydelse: Troja har fallit. För Klytameistra betyder den telegrafiska signalen något ytterligare, nämligen att hennes make



Agamemnon nu är på väg hem och det gäller att förbereda hans hemkomst. Med kontroll över informations- och kommunikationsteknologin (IKT) kan Klytameistra försäkra sig om makten i Argos, ett kvinnostyre som utgör en politisk skandal såväl i det mytiska Argos som i Aiskylos hemstad, det patriarkalt demokratiska Aten.

Relation mellan kommunikation och makt handlar inte bara om kontroll över informationsflöden och deras betydelser, det handlar i hög grad även om hur dessa flöden organiserar oss, både individuellt och socialt. I Aiskylos drama utspelas två scener som illustrerar även detta förhållande. Omedelbart efter att Klytameistra har mottagit beskedet om Trojas fall låter hon tända tacksägelseoffer runt om i staden, något som väcker undran hos åldermännen i dramats kör. När Klytameistra förklarar för dem att Troja har fallit frågar de henne hur hon kan veta det. Har hon några konkreta bevis eller är det bara kvinnlig intuition? Klytameistra beskriver detaljerat för männen hur kedjan av vårdkasar är uppbyggd som ett system av relästationer och hur den binära ljussignalen har förts från Trojas kust genom denna primitiva optiska telegraf och tagits emot i Argos. De gamla männen tror inte sina öron, inte är det möjligt att kommunicera på sådana avstånd, och hur kan en ljussignal, en informationsbit, beteckna att Troja har fallit. Den situation som männen i kören befinner sig i återspeglas i den atenska publik som bevittnar dramat: även de skulle ha kunnat bevittna ljussignalen vid horisonten, även de skulle förundras över hur den kunde tolkas på detta sätt.

De gamla männen i Argos ber åter Klytameistra förklara hur hon kan veta att hellenerna har intagit Troja.

Denna gång bryr hon sig inte om att förklara kommunikationstekniken, utan ger i stället en levande skildring av det skådespel som Trojas fall utgör. Hon beskriver i detalj hur akajerna skövlar den erövrade staden på ett sätt som senare kommer återljuda i Vergilius ekfras i *Aeniden*. Den visuella retoriken frammanar en bild som framstår som verklig för lyssnarna. Det är samma retoriska figur som opererar i nyhetsmedia: nyhetsbilden betecknar metonymiskt en sann bild av verkligheten. De gamla gubbarna i kören låter sig denna gång övertygas av de målände bilder som Klytameistra frammanar och förefaller lika okritiska som moderna tv-tittare inför nyhetsmediernas informationsflöde.

Klytameistras kontroll över sin tids informationstekniker är suverän. Något senare i dramat återvänder Agamemnon, hennes make och stadens härskare, till Argos och hon välkomnar honom med en retorik som visserligen är både okvinnlig och långgrandig, men som bringar honom på fall bra mycket snabbare än hellenerna besegrade Priamos i Troja. Denna typ av medial blixtseger äger rum inte bara på teatern: på liknande sätt kommer enligt Kittler kristendomen att överta Roms imperiemakt sex århundraden senare tack vare den just uppfunna kodexen, vars inbundna sidor i motsats till bokrullen påtagligt underlättar läsarens möjlighet att uppfatta, jämföra och indexera information. Fastän det onekligen finns grund för detta påstående, bortser Kittler från att de kommunikativa nätverken under senantikens och medeltidens i stort förblir muntliga, och att det är först med tryckkonstens genombrott under 1400-talets andra hälft som boken radikalt kommer att förändra samhället och kunskapen.

Den genomgripande mediala revolution som tryckkonsten innebär finns i bakgrunden för Michel Foucaults banbrytande studie *Les Mots et les choses* (1966), men hos Foucault är medierna inte synliggjorda. De epistemologiska diskurser som Foucault analyserar är inskrivna i institutionella sociala praktiker. Kittlers stora bidrag till diskursanalysen är att sätta fokus på kommunikationens och mediernas materialitet, att läsa medier som arkiv över kommunikativa och sociala nätverk. Om Foucault lärde oss att se att all kunskap är inskriven i diskurser, så lär Kittler oss se att diskurser är inskrivna i kommunikationens materiella villkor. Uppfinningen av kodexen på 100-talet betecknar inte bara ett nytt sätt att bevara information och att förmedla den på, det är ett medium som organiserar informationen på andra sätt än som var möjligt i bokrullen. Och kodexen kommer vidare att ingå i delvis andra kommunikativa nätverk än dess föregångare: exempelvis erbjuder den ömtåliga papyrusen i bokrullen endast read-only-memory (ROM), medan kodexens pergament tillåter bortskrapning och återanvändning (palimpsest). Liknande kognitiva och kommunikativa förvandlingar uppstår med den tryckta boken, som förses med titelblad, paginering och alfabetiska register. Med tryckkonsten skapas, som Elizabeth Eisenstein har visat i sin klassiska studie *The Printing Press as an Agent of Change* (1979), helt nya sätt att läsa och skriva. Med den tryckta boken möjliggörs ett intimt förhållande till läsning och till boken, som utgör en nödvändig förutsättning för romanen som litterär genre. Men boktryckarkonsten skapar även nya former av skriftlig offentlighet, som i sin tur skapar förutsättningar för det offentliga samtal som lägger grunden

för den parlamentariska demokratin. På liknade sätt förändrar de olika medier som skapas under 1800-talet hur information organiseras; och de nya medier som uppstår i vår egen tid kommer att förändra diskurserna på sätt som vi ännu inte kan förutsäga.

I Kittlers diskussion av kommunikationens materialitet och diskursivitet finns det ibland en tendens att överbetona det teknikdeterministiska draget: att det är tekniken som bestämmer hur informationen organiseras och därmed hur diskursen fungerar. Det gäller i synnerhet Kittlers beskrivning av de militärteknologiska miljöer där mycket av modern IKT har utvecklats. Det är möjligt att denna teknikdeterminism i viss utsträckning är avsedd som provokation. I andra sammanhang visar Kittler tydligt att diskursen i minst lika hög grad är en funktion av den sociala organisationen. I *Aufschreibesysteme 1800/1900*, hans genombrottsverk från 1985, beskrivs exempelvis hur de kommunikativa teknikerna utgör sociala praktiker som måste läras ut, därav Kittlers starka intresse för pedagogik. Det finns all anledning att diskutera mediala diskurser inte bara ur tekniskt och socialt perspektiv, utan även pedagogiskt och didaktiskt.

Att Kittler hör hemma i en kontinental tanketradition med stark koppling till Foucault torde redan ha framgått. Denna galliska anknytning representeras även genom närvaron av teorier och begrepp från en annan fransk tänkare, Jacques Lacan. Förutom dessa portalfigurer förväntas läsaren ha hyfsade kunskaper i tysk litteratur och idealistisk filosofi. Som redan nämnts är Kittler påtagligt intresserad av militär IKT, medan däremot IKT:s ekonomi och politik inte sällan förpassas till marginalen. Detta innebär

att hans redogörelser för vapenteknologins historia hänger i luften utan direkt koppling till det samhälle och politiska system som producerar den. Det är ingen hemlighet att PC:n och Internet delvis stammar ur det kalla krigets militärteknologiska kapplöpning, men det är inte hela historien bakom dagens IKT. På liknande sätt är hans analyser av digital IKT märkligt frikopplade från vetenskapen bakom tekniken, liksom den sociala praktik som bestämmer dess betydelse för användare. Det är ett förhållnings-sätt som inte är ovanligt när det gäller diskussion av litterära verk, men det känns ovanligt i dessa sammanhang.

Kittler påpekar helt riktigt att de medier som skapas under 1800-talet bryter den monomediala bokkultur som funnits sedan Gutenberg; och det är mycket möjligt att vi snart kommer att återgå till en monomedial kultur där dagens medier konvergerar till ett enda medium: all medierad kommunikation kan överföras i digital form genom alla nätverk; samma innehåll kan distribueras i olika format i olika kanaler; och i en och samma apparat kan rymmas dator, musikspelare, radio, telefon, tidning, TV eller vad man nu kan tänka sig. Den digitala IKT:n har emellertid ännu inte etablerat sig som en stabil medial diskurs, och den kan därför inte utforskas och analyseras på samma sätt som de cementerade diskursiva praktikerna under senantikens och medeltiden, eller de som uppstår med boktryckarkonsten, och sedan med dagstidningen och telegrafan, grammfonen och filmen. De kritiska analyser som Kittler gör av det sena 1900-talets datateknik, programmeringsspråk och applikationer av olika slag handlar inte om diskursiva praktiker i Foucaults mening. De maktdiskurser som manifesteras i da-

gens IKT representerar inte framtidens mediediskurser, det är i stället fråga om en teknik och design som är ett arv från gårdagens mediekultur.

Det urval av artiklar som Thomas Götselius och Otto Fischer nu presenterar för en svensk publik är i hög grad representativa för Kittlers mångsidiga produktion. Här finner man briljanta läsningar av medieframställningar och medieanvändning i den klassiska tyska litteraturen; man finner spännande analyser av militärteknologi och IKT, för litteraturvetare kanske mest intressant i form av en läsning av Thomas Pynchons *Gravity's Rainbow* (1973); man finner några av Kittlers redan klassiska diskursanalyser av grammfonen, filmen och skrivmaskinen, där man får läsa om allt från Friedrich Nietzsches möte med skrivmaskinen till hur samma maskin används för att snärja greve Dracula; och texter där Kittler ger sig på den digitala IKT som utvecklas under det kalla kriget och i dag omger oss med en självklarhet som för ett decennium sedan hörde hemma i sciencefictionlitteraturen. Det finns några texter man saknar i urvalet, exempelvis Kittlers senare arbeten om visuella medier; och det finns en del texter om digitala medier som kanske väger litet lätt. Men på det hela taget utgör samlingen en utmärkt introduktion till en av de viktigaste samtida litteraturteoretikerna. Översättningen av texterna är både lättläst och följsam, och man märker att de tre översättarna (Tommy Andersson, Håkan Forsell, Lars Eberhard Nyman) lagt ner åtskillig möda på arbetet.

Det kan avslutningsvis understrykas att Kittlers mediala diskursanalyser inte bara angår litteraturvetare med ett intresse för medier, utan handlar om litteraturen som något skrivet, alltså om litteratur som *litteratur*.

Den typiska Kittleressän är upplagd som en närläsning av medierepresentation i litterära och andra texter som har flera likheter med de läsningar av verklighetsframställning Erich Auerbach gör i *Mimesis* (1946). Det är alltså inte fråga om motiv- eller topologiska studier, utan om hur medier framställer en diskursiv, historisk verklighet. Det betyder att Kittler inte bara lyfter fram diktens och skönlitteraturens egen medialitet och materialitet, utan även utforskar den i relation till de kommunikativa nätverk och nedskrivningssystem som litteraturen ingår i. Kittler är inte intresserad av vad litterära verk betyder, han ägnar sig inte åt tolkning av litterära verk, men väl hur det litterära systemet i varje given period fungerar, hur det bestämmer vad som är litteratur. Det innebär att de frågor som Kittler utforskar direkt berör alla lärare och forskare som vill tala om litteratur i ordets egentliga betydelse.

*Leif Dahlberg*

PÄIVI MEHTONEN

*Obscure Language, Unclear Literature. Theory and Practice from Quintilian to the Enlightenment*

Övers. Robert MacGilleon

Helsingfors

Finnish Academy of Science and Letters

2003

Päivi Mehtonen, litteraturodocent i Tammerfors och Helsingfors, hör till de kunnigaste i Norden på retorikhistoriens och den förmoderna poetikens väldiga domäner. Hon disputerade 1996 på en avhandling om hur den klassiska begreppstriaden *historia*,

*argumentum* och *fabula* utformades, tänjdes och varierades i 1100- och 1200-talets latinska poetikböcker. Nu är hon tillbaka med en både mer koncentrerad och mer omfattande utredning. Mer koncentrerad eftersom hon ställer ett enda begrepp i fokus, det diskursiva dunklet, på latin *obscuritas*. Mer omfattande eftersom hon rör sig, ofta påfallande fritt, mellan senantikens och den tidigt-moderna epokens auktoriteter på området.

Hennes bok är indelad i två större block. Det första av dem ägnas "Language, Literature and the Trivium". Avsnittets rubrik är talande, men Mehtonen begränsar sig inte till skol-disciplinerna inom det gamla *trivium*, det vill säga grammatiken, retoriken och dialektiken, utan hon ägnar också ett par kapitel åt hur dunklet behandlats inom kyrkofädernas hermeneutiska skrifter och inom bibelexegesen eller poetiken under 1100- till 1300-talet. Här står alltså senantikens och medeltidens i centrum. Bokens andra huvudparti, "Philosophy and the Rise of Metapoetics and Metarhetoric", avser å sin sida den tidigt-moderna epoken, varmed här menas perioden 1500-1750, ungefär, dock med stark emfas på 1700-talets transformationer av dunklets gamla problemställning i Baumgartens "metapoetik", i Edmund Burkes teori om det sublimala och i engelsmannen George Campbells "metaretorik".

Ämnet för Mehtonens bok är med ett annat ord skiagrafin, det dunkla skrivandet (efter grekiskans *skia*, skugga), ett problemfält som redan sysselsatte de antika uttolkarna av oraklens innebörder eller av den abstruse filosof som kom att bli det diskursiva dunklets arketyper inom den västerländska kulturen, Herakleitos. Under antiken och medeltiden ställde

man sig i allmänhet påfallande kluven till det här fenomenet. Inom retoriken, exempelvis, bekände man sig i regel närmast reflexmässigt till dygder som klarhet, *claritas* eller *perspicuitas*: orden borde troget återge sitt ämne, åter spegla sin upphovsmans intentioner och kunna förstås av sin publik. Inte desto mindre är fascinationen inför dunklet påtaglig, också hos en sådan ciceroniansk klassicist som Quintilianus. Exempelen på de "laster" talaren borde undvika i form av tvetydigheter och andra förståelseblockeringar svällde gärna till vällystigt utförliga kataloger, och man var i allmänhet klar över att den alldagliga och banala enkelheten kunde släcka snarare än tända åhörarnas intresse. Så kom retoriken att analysera det diskursiva dunklets källor, först och främst tre: talarens ofullkomlighet, ämnets väldighet (*rei magnitudo*) och publikens varierande kompetens.

Under renässansen kom humanisterna att reagera mot förekomsten av dunkel inom *trivium*, inte minst inom dialektiken, den disciplin som – tyckte man nu – komprometterats så förfärligt av skolastikens hårklyverier. Juan Luis Vives, verksam under det tidiga 1500-talet, krävde allmän renhållning inom grammatiken (det korrekta språkbrukets *ars*), retoriken (läran om det prydliga och behagliga språket) och dialektiken (läran om det sanna språket). Men på det här stadiet hade *obscuritas* också hittat ett någorlunda fredligt tillhåll inom poetiken, som verkade i växelspel med men gradvis allt mer oberoende av de gamla trivialdisciplinerna. Där skulle den trivas och frodas under 1500- och 1600-talen för att emfatiskt lysas i bann av *les modernes* runt sekelskiftet 1700. Baumgarten, Burke och Campbell med flera skulle sedan

presentera nya argument för dunklets existensberättigande i den begynnande förromantikens Europa.

Det är en kunnig, synpunktsrik och spännande bok Mehtonen skrivit. Hon utreder grundligt dunkelhetens begreppsliga transformationer under de epoker hon lägger under lupp, samtidigt som hon gång efter annan visar på den häpnadsväckande konstans som kännetecknar diskussionerna kring det här fenomenet. De var ofta våldsamma, vilket naturligtvis ligger i sakens natur: få läsare blir glada över att fatta noll, en sanning som förefaller lika giltig på säg 1360- som 1940-talet. Den som satt sig in i striderna kring den poetiska modernismens svårbegriplighet känner lätt igen flertalet av argumenten, såväl för som mot modernismen, i Mehtonens svep genom de senantika och medeltida kulturerna.

Det var just på 1360-talet som dunklet fick en av sina mest energiska försvarare inom den förmoderna litteraturteorin, nämligen Boccaccio, som i den berömda fjortonde boken av sitt verk om gudarnas härkomst, *Genealogiae deorum gentilium*, tog sikte på poesin: dunklets belackare borde helt sonika gå tillbaka till sina grammatikböcker, föreslog Boccaccio, för att inhämta vilket mått av frihet, *licentia*, som den "gamla auktoriteten", *vetus auctoritas*, hade tillerkänt poeterna vad gäller ordval och retorisk smyckning. Strategin är typisk för sin upphovsman: hänvisningen till antikens auktoritet är ett sätt att suveränt kringgå de motståndare som hämtade argument från de medeltida skrifterna i ämnet. Men i nästa andetag ändrar Boccaccio taktik: varför över huvud ödsla så mycket utrymme på frågan? Det borde egentligen räcka med att lägga av sin gamla inställning och klä sig i en "ny och generös" – då kommer

allt som nu verkar dunkelt att förefalla välbekant och öppet.

Här förefaller det mig som om Boccaccio stöper sin poetologiska eller litteraturpolitiska polemik i paulinska matriser (1 Kor. 13:12). Mehtonen tycker sig å sin sida urskilja ett förbud till T. S. Eliots appell till läsarna från tidigt 1900-tal: lägg bort era gamla tankevanor! Lär er poesins nya språk! Under alla förhållanden är det i formuleringar som dessa som poetiken, på det hela taget lagd i malpåse under det dryga millennium som följde på Horatius och Longinos berömda prestationer i genren, vinner sin nya autonomi inom den västerländska kulturen. Poesin borde inte längre bedömas efter retorikens rättesnören av typen *claritas*. Dess mångomtalade dunkel är i själva verket släkt med det bibliska, vågar den djärve florentinaren hävda: ju värre tolkningens vedermodor ter sig, ju ljuvligare blir insikten i textens hemligheter. På den punkten, skulle man kunna tillägga, går Boccaccio i den beundrade Dantes fotspår, försåvitt denne verkligen skrev det dokument som utformades som ett följebrev till Komediens sista del, Paradiset, ställt till fursten av Verona, Can Grande della Scala: där tillämpas sensationellt nog den medeltida bibelexegesens fyra meningar (den bokstavligt-historiska, den typologiska, den moraliska och den anagogiska) på det egna verket. Den idiosynkratiska fiktionen skulle i det perspektivet kunna tillerkännas sakrosankt status.

Vidden av Mehtonens utflykter genom det diskursiva dunklets västerländska historia är smått hisnande. Det är verkligen spännande – bortsett från den beläsenhet och den vidsträckta intellektuella nyfikenhet hon ådagalägger – att se henne botanisera bland

rötterna till den *obscuritas* som framträder hos 1900-talsförfattare som Joyce, Beckett eller Blanchot. Samtidigt får man ta undertiteln till boken, "från Quintilianus till upplysningen", med en nypa salt. Framför allt kommer renässansens och barockens litteraturteori i skymundan, vilket är en smula märkligt eftersom i synnerhet den senare epoken för många – från Viktor Sklovskij till Ernst Robert Curtius – åberopas som en formlig guldålder för skruvat och paradoxalt bildspråk inom litteraturen.

I själva verket framstår den italienska senrenässansens store poet Torquato Tasso, hos Mehtonen anförd som en motståndare till den "elitism" Petrarca och Boccaccio representerade, som en av länkarna i dunklets historia från Augustinus över Petrarca och Boccaccio fram till barocken. Det är också sant att Ferraraskalden kan ta avstånd från tillkrånglade formuleringar i litterära texter, men han förmår inte hålla tillbaka sin fascination när han kommer in på poesins allvar, *gravità*, i den sjätte delen, ägnad *elocutio*, av sitt teoretiska huvudverk, *Discorsi del poema eroico* (1594), det kanske förnämsta aktstycket inom den voluminösa italienska renässanspoetiken över huvud, om vi får tro kännaren Bernard Weinberg. Allvaret, heter det där, alstras av fenomen som kortheten (*brevità*), symboler, allegorier och – *l'oscurità*: "dunklet brukar fortfarande på många ställen ge upphov till allvar, eftersom allt som är slätt och öppet brukar bli föremål för förakt." Långt mer empatiskt uttrycker sig det barocka dunklets apostel nummer ett, den andalusiske poeten Luis de Góngora, i ett brev där han försvarar sina *Soledades* (1613–14), två långdikter, så kallade *silvas*, som ansågs komplett obegripliga av många

kritiker i samtidens Spanien:

och om dunklet och den invecklade stilen hos Ovidius (vilken ändå var så klar som framgår av *Ponto* och *Tristibus*, men så dunkel i *Förvandlingarna*) får förnuftet att vackla i sin utläggning men också att arbeta (ty det växer med varje dristig akt) och nå fram till något som en ytlig läsning av raderna aldrig kunde begripa, måste man erkänna nyttan av att skaka liv i intelligensen [*el ingenio*], och denna uppstod alltså ur poetens dunkel. Samma sak skall Ers Nåd finna i mina *Soledades*, om ni är i stånd till att avlägsna barken och uppenbara mysteriet som de döljer. [...] Dessutom har jag vunnit heder genom att göra mig dunkel för de okunniga, ty detta är de lärda människornas kännetecken, att tala så att det verkar grekiska för dem; man bör ju inte kasta pärlor för svinen; [...] och följaktligen måste det [tolkande förnuftet] vinna njutning i samma mån som verkets dunkel tvingar det till spekulationer, så att det bakom dunklets skuggor kan finna likheter med sina föreställningar.

Recensionsutrymmet medger ingen närmare utredning av de skiografiska *topoi* som Góngora komprimerar i sin barocka apologi; snart sagt samtliga – från Bergspredikans förmaning om att inte kasta pärlor för svinen till den hermeneutiska ”njutning” som följer på genomlysningen av textens skuggvärld – återfinns hos den helige Augustinus. Den här kontinuiteten genom det diskursiva dunklets förmoderna historia uppmärksammas inte alltid inom barockforskningen. Den är å andra sidan, skulle man kunna säga, själva huvudtemat i Mehtonens

monografi, som – även om den planar ut en smula vid kartläggningen av renässansen och barocken – är ett tungt nordiskt bidrag till den på sistone så livaktiga internationella debatten om litteraturens kruz, kryptor och *chiaroscuro*.

Anders Cullhed

SKANS KERSTI NILSSON

*Det förlorade paradiset.*

*En studie i Göran Tunströms*

*Sunneromaner*

Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen

vid Göteborgs universitet, nr 44

Göteborg

2003

Hösten 2003 försvarade Skans Kersti Nilsson sin avhandling *Det förlorade paradiset. En studie i Göran Tunströms Sunneromaner*. Med ”Sunneromaner” avses i detta sammanhang *De heliga geograferna* (1973), *Guddöttrarna* (1975), *Juloratoriet* (1983) och *Tjuven* (1986), detta trots att Tunström både före och efter dessa fyra romaner använde denna sin egen födelse- och uppväxtort som ett slags återkommande centrum i sitt litterära universum. Författarskapets övriga texter med Sunne i centrum har valts bort för att orten där, som det heter, har ”andra implikationer” (s. 9). Vilka dessa är får vi emellertid inte veta.

Avhandlingens syfte är att studera det ”episka universum” (s. 10) som de fyra ovan nämnda romanerna sammantaget utgör. Detta sker genom att Nilsson undersöker hur rum och tid gestaltas i texterna, hur deras poetik ser ut, hur de förhåller sig till den föregående litterära traditionen och slutligen det etiska förhållnings-

sätt som kan utläsas ur dem. Dessa i litteraturvetenskaplig mening traditionella infallsvinklar underordnas dock på avhandlingens slutsidor den "grundläggande frågeställning" som enligt Nilsson gestaltas i Sunneromanerna: "*Hur blir, och förblir, man en sann och levande människa?*" (s. 171). Här, i denna välgrundade beskrivning av vad hon uppfattar som den grundläggande rörelsen i Tunströms texter, kunde Nilsson med fördel ha tagit sin utgångspunkt.

I det väl korta inledningskapitlet (16 sidor), som också rymmer en summarisk översikt över den allt mer växande Tunströmforskningen, preciseras de teoretiska och metodiska utgångspunkterna (s. 11) kortfattat, bland annat genom hänvisning till den "tematiska analysen" i George Poulets efterföljd. Vad betyder det egentligen att kritikern, som Nilsson säger sig vilja, ska "tränga in i och identifiera sig med ett annat medvetande" (s. 11)? Och varför då bara fyra romaner i stället för *hela* författarskapet? Om sanningen skall fram så är Nilssons metod en traditionell och ytterst kompetent genomförd "närläsning", vilken kombineras med att Tunströms verk på ett fruktbart sätt placeras in i ett kontextuellt (främst gnosticistiskt tankegods) och intertextuellt (alltifrån Bibeln till de viktiga och av tidigare forskning utpekade dialogparterna som är Selma Lagerlöf och Lars Ahlin). Nilsson är en lyhörd läsare och har inte sparat någon möda när det gäller att i komparativ nit kartlägga Tunströms samtal kring den kulturella och litterära traditionen.

I det andra kapitlet ställs orten Sunne i centrum, dess yttre och inre mening. Syftet är här att visa på sambandet mellan topografin, det yttre landskapet, och det inre landskapet,

med huset som den centrala metaforen. Beskrivningen av platsen sker på två nivåer: den topografiska eller mimetiska respektive den mytopoetiska eller som Nilsson kallar den med en term från Gaston Bachelard, den "topoanalytiska". I de båda första romanerna tas Sunne i besittning och källaren i prästgården blir centrum, men de slutar med en utbrytning härifrån. I *Juloratoriet* däremot är Sunne det centrum som även i romanens slut drar först Sidner och sedan hans son Victor till sig. *Tjuvven* slutligen representerar ett brott med Sunne; rörelsen går därifrån, representerad av Johans sociala och intellektuella resa, till Uppsala och vidare ut i världen.

Det tredje kapitlet i avhandlingen, "Den mytiska tiden. Genesis och Apokalyps", handlar om rumsframställning i ljuset av biblisk typologi. Här friläggs ett mytologiskt skikt i romanerna. Det finns vidare ett dualistiskt mönster i texterna, både i tematiskt och berättartekniskt avseende: enhet – kluvenhet, frihet – fångenskap, maskulint – feminint, förlust – återlösning. I de båda senare romanerna flödar de apokalyptiska, visionära inslagen, inte minst i *Juloratoriet* där den inledande katastrofen tydligt gestaltas under anslutning till fördrivningen ur paradiset, en tillvaro som dock kan rekonstrueras i och genom konsten.

I avhandlingens fjärde kapitel, "Litterära förebilder", utreds Tunströms förhållande till Selma Lagerlöf och Lars Ahlin, två författarskap som tidigare Tunströmforskning också utpekat som helt centrala i sammanhanget. När det gäller Lagerlöf hävdar Nilsson övertygande att hennes ställning är mest betydelsefull i *Juloratoriet*, där hon ju uppträder som karaktär, och på motsvarande sätt perifer i de tre andra romanerna. Inte



minst hennes svar på Sidners fråga om skapandet villkor, av Nilsson benämnt "Selmamonologen", är av stor betydelse. Vidare utreds hur Tunströms konstruktion och beskrivningen av det paradiset som gång på gång måste överges i Sunneromanerna sker under dialog med *Gösta Berlings saga* och *Jerusalem*. När det gäller Ahlin spårar Nilsson hans inflytande när det gäller det ovan uppmärksammande mikro-/makrokosmosperspektivet, och Tunströms bejakande av föregångarens "både – och", gestaltat exempelvis i *Fromma mord*. Också när det gäller sättet att benämna sina karaktärer röjer Tunström sitt beroende av Ahlin. Viktigare är dock den roll som Ahlins Zachariasgestalt spelar i böckerna från 1950-talet och i *De sotarna! De sotarna!* (1990) och här visar Nilsson också hur Tunström *omvandlar* föregångarens text, exempelvis i *Juloratoriet*: "en sammanlänkning av element äger rum mellan Aron- och Zachariasgestalten i *Juloratoriet*. Det 'negativa arv' som är *Fromma mords* huvudmotiv, får här en ny innebörd. Hos Tunström blir arvet möjligt att bryta genom den starka, utåtriktade, livsbejakande kraft, som utgår från Splendid genom dennes förlaga Zacharias. Tunström tycks 'gå in i' Ahlings berättelse om Aron för att kommentera dess negativa utsaga med hjälp av sin egen Zachariasgestalt" (s. 119 f).

Det femte kapitlet, "Sunneromanernas poetik", ställer frågan om texternas konstruktion i centrum. Utgångspunkten uppges vara "narratologisk" (s. 128), och väcker förväntningar på en berättarteknisk analys, något som dock inte infrias. Inte heller får vi så många konkreta upplysningar om hur Sunneromanerna skiljer sig i detta avseende från författarens övriga verk, något som också utlovas inledningsvis.

I stället presenterar Nilsson först en allmänt hållen karaktäristik av Tunströms texter och menar exempelvis att de står lyriken och dramat nära. Här finns vidare ett poängrikt avsnitt om Tunströms sätt att förhålla sig till andra konstarter – i detta fall bildkonsten – ett avsnitt som påminner oss om att här – i det intermediala studiet – finns en mycket givande utgångspunkt för den som vill beskriva den Tunströmska textens egenart. I kapitlets andra avsnitt är det författarens sätt att förhålla sig till den litterära traditionen som undersöks. Under anslutning till bland andra Gérard Genette visar Nilsson exempelvis utförligt vilken funktion romanernas så kallade "paratexter" (s. 144) – titlar, motton och kapitelrubriker – har.

I avhandlingens sista och kanske mest intressanta analyskapitel riktas inledningsvis intresset mot berättaren och dennes verksamhet som grund för självutveckling och identitetsbildning. Ett andra avsnitt ställer människans förmåga att handskas med livet i centrum, speciellt när jaget drabbas av förluster. Människan kan, så formulerar sig Nilsson i anslutning till bland andra Martha Nussbaum, bli sann och levande genom sin förmåga att betrakta, att se, exempelvis när hon vänder sig om och får syn på den Andre.

Nilsson har som redan framgått valt en tematisk eller systematisk disposition för sin avhandling. Fördelarna härmed kan tyckas självklara när det gäller att genomlysa texterna och visa på konstans och utveckling. Om själva närläsningarna är poängrika och övertygande så kan man dock ställa sig undrande inför presentationen av de utmärkta resultaten. Avhandlingsförfattaren är mycket sparsam med att summera upp sina resultat mellan

de olika kapitlen och hennes läsare får därmed ett styvt arbete med att själv konstruera de synteser som nu saknas. Beklagligt är också att det i avhandlingen saknas ett traditionellt sammanfattande kapitel. Efter det sista analyskapitlet följer endast en "Summary" i stället för en rejäl syntes där trådarna kunde ha knutits samman.

Anders Ohlsson

MAGNUS NILSSON

*Den moderne Ivar Lo-Johansson.*

*Modernisering, modernitet och modernism i statarromanerna*

Falun

Gidlunds

2003

Sedan några år ökar antalet studier av moderniteten lavinartat, något som gäller även för litteraturvetenskapliga avhandlingar. Den enkla förklaringen är givetvis att det är en central frågeställning för vår egen samtid.

Till dessa studier fogar sig nu Magnus Nilssons avhandling om den moderne Ivar Lo-Johansson. I ett svenskt sammanhang faller det sig naturligt att behandla de så kallade proletärförfattarna som exponenter för olika förhållningssätt till moderniteten. Det svenska samhället klev i många avseenden in i moderniteten under politisk ledning av socialdemokratien, och de författare som stod arbetarrörelsen nära ger ofta intressanta infallsvinklar på moderniseringsprocesserna.

Magnus Nilsson koncentrerar sin studie till den del av författarskapet som brukar benämnas statarromanerna, dvs *Godnatt, jord* (1933), *Bara en mor* (1939) och *Traktorn* (1943). Utgångspunkten är att Lo-Johansson

inte bara skriver om moderniteten, han söker även moderna litterära former för att gestalta modernitetens temata. Huvudintresset ägnas *Traktorn*, som beskrivs som ett "misslyckat experiment", en roman som representerade en väg som den svenska litteraturen inte slog in på – ett slags "alternativ litterär modernitet".

Nilsson har en huvudsakligen marxistisk grund när det gäller avhandlingens teori. Enbart detta gör det värt att uppmärksamma avhandlingen: Det var inte i går som en svensk avhandling öppet deklarerade att den står på marxistisk grund. Marxismen spelar dock inte någon avgörande roll, en del hänvisningar görs till Jameson, Berman, Lukács och andra, men det är i närläsningen av romantexterna som avhandlingens styrka ligger.

Det första kapitlet behandlar modernisering och modernitet i de tre romanerna. Det moderna är "frånvarande eller ouppnåeligt" i *Godnatt, jord* och *Bara en mor* för att, med vederbörlig hänvisning till Lukács, i den tredje av romanerna, *Traktorn*, övervinnas. Därmed fördjupas också gestaltningen av moderniteten i och med att även dess negativa sidor blir en del av helheten. I *Traktorn* med dess tydliga drag av kollektivskildring får alla röster tillsammans representera det moderna med alla dess motsägelser. *Traktorn* är därmed i en viss mening en polyfon roman av det slaget som Bachtin menade att Dostojevskij skrev.

Det andra kapitlet undersöker moderniteten i dialog och vill "restaurera dialogen" mellan romanerna och deras historiska sammanhang. En viktig utgångspunkt är Nilssons uppfattning att motsättningen mellan modernister och traditionalister under mellankrigstiden inte rör nå-

gon abstrakt modernitet, utan en rad konkreta förhållanden.

Efter denna korta exposé ger sig Nilsson i det tredje kapitlet in i en utredning av modernt kontra primitivt på den svenska parnassen under 1930-talet. Det visar sig att naturen blir en del av Lo-Johanssons sociala diskurs; den existerar med andra ord aldrig för sig själv utan alltid i ett mänskligt sammanhang. Nilsson placerar därför Lo-Johanssons sociala diskurs någonstans mellan Martinsons dystopi och Artur Lundkvists förhållande av industrisamhället. Lo-Johanssons socialistiska modernism medför att han kan både bejaka och förkasta modernismen; han kan sortera ut progressiva drag och bekämpa negativa inslag.

Det fjärde kapitlet analyserar författarens förhållande till arbetarrörelsen. I avhandlingens femte kapitel berörs den nya människan och framför allt den nya kvinnan, två begrepp som är intimt förknippade med moderniteten.

I femte kapitlet förklarar Nilsson att han vill behålla begreppet modernism, trots dess mångtydighet. Det är både etablerat och produktivt. Genom en utförlig analys av den svenska mellankrigstidens modernism, esteticism och avantgardism, når Nilsson fram till intressanta slutsatser, märkligt nog utifrån Ture Nermans litteraturkritik.

Magnus Nilsson kritiserar med rätta den besynnerliga uppdelning som litteraturhistorieskrivningen åstadkommit när det gäller 1930-talets svenska litteratur. Arbetarlitteraturen beskrivs ofta som nyskapande på det tematiska planet medan andra, de så kallade modernisterna, får stå för det formellt nyskapande.

Det är här som Ture Nermans kritiska hållning kommer in. Den har

tidigare uteslutande betecknats som estetiskt konservativ. Nilsson visar övertygande att Nerman inte alls är estetiskt konservativ, utan snarare socialmodernist. Han kräver framför allt ett aktivt och radikalt förhållningssätt till den samtida verkligheten, vilket utgör en egen hållning, en egen specifik ståndpunkt. Det revolutionära formspråket hos de inhemska estetiska modernisterna motsvaras inte av ett revolutionärt innehåll, enligt Nerman. I det sjunde kapitlet, slutligen, preciseras Lo-Johanssons socialmodernism närmare, i huvudsak på ett framgångsrikt sätt.

Magnus Nilsson är polemisk, emellanåt väl polemisk, mot andra forskare som ägnat sig åt samma tidsperiod och samma typ av författare. Detta drabbar särskilt Ebba Witt-Brattström, som får flera skarpa tillrättavisningar. Det kanske är en risk man får ta när man som Witt-Brattström själv är utpräglad polemisk.

En tveksam punkt i Nilssons argumentation är de många påståendena om intertextualiteter. Här stödjer han sig på Bachtin, men den definition som Nilsson arbetar efter förefaller vara extremt bred och ger upphov till en och annan märklig utflykt. Det börjar redan i analysen av *Godnatt, jord* i kapitel 1, där Nexøs *Pelle Erobreren* med hjälp av ett par parallella scener utnämns till att vara den direkta inspirationen.

Den utförligaste dialogen för Lo-Johansson, enligt Nilsson, med D. H. Lawrence och romanen *Lady Chatterley's Lover*. I viss mening är *Bara en mor* en motskrift till Lawrences roman. Analysen av de två romanernas beröringspunkter känns inte helt övertygande, även om den nog inte kan avvisas helt. En annan typ av dialog, av mer positivt slag, för

Lo-Johansson, enligt Nilsson, med Michail Sjolochovs *Nyplöjd mark*.

I en not förs även Nexøs senare roman *Denne Menneskeebarn* in som möjlig intertext därför att även den innehåller en scen där huvudpersonen granskar den egna kroppen i en spegel. Ännu ett steg på de svindlande intertexternas väg tas när Nilsson i ren entusiasm härleder karaktären Gljeb i Fjodor Gladkovs roman *Cement* till den medeltida ryska Nestorskrönikans karaktär med samma förnamn. Via Gorkijs roman *En mor* upprättas också en dialog med Brecht, som ju dramatiserade romanen (*Die Mutter*).

I ett annat sammanhang blir Harry Martinson den författare som Lo-Johansson "oftast och tydligt" befinner sig i dialog med. Lo-Johansson upphäver Martinsons åtskillnad mellan natur och civilisation. Dialogen förs främst med Martinsons *Verklighet till döds* (1940). De många påståendena om dialoger och intertextuella relationer känns inte övertygande, även om de i de flesta fall inte är osannolika.

Nilssons behandling av sekundärlitteraturen är omfattande och utmärkt, men det skulle ha underlättat läsningen betydligt om de romaner och andra böcker som behandlas hade försetts med utgivningsår. Läsaren får annars svårt att hålla kronologin klar för sig. När jag ändå är inne på kritik, kan jag även påpeka att korrekturläsningen inte alltid är den bästa.

Frånsett kritiska synpunkter måste Magnus Nilssons avhandling ändå sägas vara ett viktigt steg framåt i förståelsen av Ivar Lo-Johanssons författarskap. Han gör rent hus med den förenklade och renodlade ideologiska läsning som åtminstone fram till Ola Holmgrens biografi (1998) varit så dominerande i alla slags förhållnings-

sätt till författarskapet. Efter den här avhandlingen kan det inte råda något tvivel om att Lo-Johansson är så mycket mer än en svensk efterföljare till den socialrealistiska litteraturens portalfigurer.

I de vidare utblickarna – de historiska sammanhangen – görs många goda analyser och poänger plockas gentemot andra forskare, men dessa resonemang förblir ändå spretiga. Det skulle behövas en större studie i sig för att på allvar reda ut frågan om det fanns en tredje väg under 1930-talet när det gällde att förhålla sig till den estetiska modernismen. Magnus Nilsson har lagt en intressant grund, men den övertygar ännu inte helt.

*Per-Olof Mattsson*

PER RYDÉN

*Den svenske Ikaros:*

*Berättelserna om Andrée*

Stockholm

Carlssons

2003

Polarforskarna och deras öden var vid tiden för det förra sekelskiftet motsvarigheten till "Expedition Robinson". Likheten vad beträffar medial uppståndelse och ikonografi – svältande människokroppar, primitiva levnadsförhållanden, heroisering – finns där. Som ideologiskt projekt skiljer de sig emellertid. De imperiala ambitionerna i "Expedition Robinson" är begränsade (om än närvarande), inom polarforskningen utgjorde de själva essensen. Kanske inte så mycket för de territoriala anspråken, mer i så fall för hävdandet av förment specifika nationella dygder som mannamod och vetenskapligt överdåd. Och hjältesagorna var

många: norrmän som Nansen och Amundsen, briter som Shackleton och Scott (även om den senare stupade på väg hem från Antarktis) och svenskar som Nordenskiöld och Palander, nordostpassagens bevingare.

Till dessa legendariska namn sällade sig till viss del överingenjören vid Patentverket August Andréé. I juli 1897 försökte han tillsammans med amanuensen Nils Strindberg och civilingenjören Knut Fränkel nå Nordpolen i en luftballong från Spetsbergen. Med "till viss del" avser jag den närmast herostratiska ryktbarhet Andrééexpeditionen fått. Andréé och hans resekamrater försvann helt enkelt som i ett töcken – en brevduva och några flytbojar var de enda spåren – och inte förrän 33 år senare, i augusti 1930, kunde man hitta liken efter de tre männen på Vitön i Norra ishavet, 76 kilometer öster om Spetsbergen. Dagböckerna kunde visa att de hållit sig luftburna i knappt tre dygn och att de sedan under nästan tre månader vandrat tillbaka över drivisen. I mitten av september nådde de Vitön. De levde inte i särskilt många veckor till. Hur de dog vet man egentligen inte, men enligt de senaste medicinska rönen var dödsorsaken förmodligen botulism, orsakad av förgiftat sälkött.

I efterhand har naturligtvis många undrat hur någon kunde försöka göra något så urbotat dumt: att ge sig iväg mot det okända i en så bräcklig farkost och med så osäkra kalkyler. Och många är de besserwissrar som med facit dömt ut Andréé som en dåre. Om jag själv tillåter mig att uttala en försiktig åsikt om det hela vet jag inte om jag övertygas om varken det ena eller det andra. Andréé försökte flyga ballong till polen, Fritjof Nansen paddlade i kanot över Ishavet. Andréé

misslyckades, Nansen lyckades. Jag tror kanske inte att det var oddsen i sig som var avgörande, snarare den förres otur och den senares tur.

August Andréés potential att utgöra centrum för en stort anlagd litteraturvetenskaplig studie är inte uppenbar. Han var en helt och hållet naturvetenskapligt hågad modernitetsivrare, utan nämnvärd respekt för "skönandar" (jag citerar Andréé själv från Jan Troells film *Ingenjör Andréés luftfärd* från 1982). Nu har det ändå blivit så genom Per Rydéns *Den svenske Ikaros: Berättelserna om Andréé*, en tegelsten om 711 sidor. De skönlitterära redogörelserna – litteraturvetenskapens traditionella studieobjekt – för Andréé är få. Den kändaste är naturligtvis Per Olof Sundmans romanklassiker *Ingenjör Andréés luftfärd* från 1967. Ändå är detta en gedigen litteraturvetenskaplig studie. Det är bara det att Rydén vidgar studieobjektet till att omfatta både olika slags konstnärliga representationer – roman, lyrik, essä, film, opera, ja till och med tecknad serie – och andra former av skriftliga eller visuella källor med relevans för det hela: journalistik, dagböcker, memoarer, fotografier, vetenskapliga rapporter och utställningar. Här finns även en mängd mer omfattande och upplysande digressioner i form av noggranna redogörelser för till exempel den journalistiska ingressens förändringar, telegrafins revolutionerande roll och fotografiets framväxt.

Som framgår av bokens undertitel är det alltså de ändlösa berättelserna om Andréé som står i fokus, även om den också kan läsas som en historisk skildring av Andrééexpeditionen i sig. Viktigt är emellertid att betona att Rydén inte tar egen ställning i förhållande till Andréé medan samtliga de

berättelser han analyserar gör det på ett eller annat sätt. Och här menar jag att Rydén gjort det kloka: det går inte i efterhand att säkerställa om Andrées projekt var fåfängt, om misslyckandet berodde på oskicklighet eller vad det var som orsakade den slutgiltiga undergången. Eller, helt enkelt, vem som har rätt eller fel. Men man kan på moraliska grunder ifrågasätta vissa ställningstaganden och det är det som Rydén genomgående gör.

Således polemiserar han ivrigt mot flera av upphovsmännen till de många berättelserna. Det är till och med så att man, som i de flesta berättelser, tycker sig skymta något av ett dickenskt rollgalleri med sina hjältar, skurkar och mittemellanfigurer à la mr Micawber – de som menar väl men ändå på något sätt hamnar fel. På det godas sida möter vi, bland många, professor Staffan Björck, författare till en enligt Rydén hittills "oöverträffad" studie av romankonsten och den känsliga författarinnan Gurli Linder, Andrées förtrogna och den som verkar ha stått honom känslomässigt närmast. Filmregissören- och fotografen Jan Troell tillhör också han de omhuldade, något som knappast är ägnat att förvåna med tanke på den stora generositet Troell ständigt visar forskare som söker upp honom.

Upptäcktsresanden, författaren och akademiledamoten Sven Hedin är däremot tveklöst tvivelaktig i sin fosterländska manlighetsdyrkan. Så även några av Rydéns litteraturvetenskapliga kolleger, alltför besatta av applikationen av i Rydéns ögon stelbenta formalistiska modeller på skönlitterär prosa. Författaren Frans G. Bengtsson blir också han föremål för den kritiska granskningen. I sin essäsamling *Silversköldarna* driver Bengtsson gäck med Andréexpedi-

tionen, ett för författaren meninglöst projekt som eventuellt kunnat skapa några "sifferkolumner och väderlekskurvor". Än värre var att Andrée inte bara var ingenjör till yrket, "han var det också till själen". Summa summarum: Andrée var enligt Bengtsson helt enkelt för fantasilös för att inse hur futilt hela projektet var.

Det är här intressant att jämföra med Bengtssons berömda hyllning av sydstatsgeneralen Stonewall Jackson. Jackson var liksom Andrée naturvetenskapsman, professor i optik, astronomi och artilleriteknik när det amerikanska inbördeskriget bröt ut 1861. Föga förvånande raljerar Bengtsson över torftigheten i Jacksons professorliga liv som framskred: "regelbundet som ett urverk". När denne "optiker" efter krigsutbrottet emellertid visar sig vara sin tids främste fältherre, en av dådkraft, virilitet och genialitet välsignad segrare under fälttågen i Shenandoahdalen, blir tongångarna hos den för krigare så svärmiske Bengtsson närmast lyriska. Och det är just denna hjältedyrkan som Rydén indirekt tar avstånd från hos Frans G. Bengtsson. Att den som hyllat Karl XII, Rydéns eget jämförelseobjekt hos Bengtsson, häcklar Andrée blir, förnimmer man, som att sparka på den som redan ligger.

Besläktade resonemang finner man i Rydéns analys av Per Olof Sundmans roman om Andrée, ett av bokens allra mest skarpsinniga kapitel. Sundman tillhör inte direkt skurkgalleriet. Snarare är han Micawberfiguren. Rydén läser här Sundmans roman som ett typiskt uttryck för det sena 60-talets dokumentarism, en genre ägnad att avslöja traderade halvsanningar och nedärvda myter. Sundman hade forskat grundligt innan han började skriva. Till de dokumentära inslagen

i berättelsen tillade han emellertid en egen teori, typisk just för tidens lust att korrigera det föregående, en teori som kommer till ytterligare uttryck i *Ingen fruktan, intet hopp* från 1968, den collagebok med texter om Andrée som Sundman följde upp sin romansuccé med. Teorin löd helt enkelt att Andrée i själva verket insåg det hopplösa i sitt företag redan 1896, men som den egna drömmens fånge ändå inte kunde hejda sig och därmed medvetet drog med sig Strindberg och Fränkel i döden. Även om denna teori egentligen inte kunde bevisas på något övertygande sätt var Sundman, enligt Rydén, övertygad om att ha skildrat "sanningen" och att därmed ha monterat ned den heroiska myten om Andrée en gång för alla (även om Frans G. Bengtsson gjorde nästan samma sak mer än 30 år tidigare). Det föresvävade aldrig Sundman, antyder Rydén, att hans fiktionella berättelse var just en fiktion som följer sina egna lagar, även om beröringspunkterna med polarfärdens realiteter naturligtvis ändå kan vara många.

Ett annat större verk som analyseras av Rydén är Jan Troells film, fritt efter Sundmans roman. Här menar Rydén att skildringen av framför allt Andrée mildrats. Troell är mer förstående än Sundman, inte minst genom att han kunde använda vittnesmålen från Gurli Linder i form av hennes på Tekniska museet i Stockholm bevarade handskrivna memoarer och brev, ett material som Sundman aldrig fick tillgång till. För Troell, precis som senare för Rydén själv, har detta material nyanserat bilden av den gåtfulle Andrée.

Lite förbryllande i Rydéns studie är den litteraturteoretiska arsenal han mobiliserar. I samtliga kapitel, vare sig det gäller redogörelserna för det skön-

litterära, det filmiska eller all sakprosa, hänvisar han flitigt till internationell teoribildning avseende till exempel narratologiska problemställningar. Inledningsvis är detta lite egendomligt eftersom han sällan tillämpar teoribildningen på sina egna resonemang (även om det finns undantag). Här paraderar forskare som Roland Barthes, Stephen Greenblatt, Peter Brooks, Shlomith Rimmon-Kenan och Ursula Heise förbi. Efterhand noterar man emellertid en milt ironisk underton i hänvisningarna, som om den moderna litteraturvetenskapen för Rydén i själva verket närmast misslyckats att greppa det väsentliga i berättelserna.

Man förstår att Rydén har ett angeläget ärende: att vinna litteraturvetenskapen för alla slags texter, inte endast de ostentativt skönlitterära. Jag menar att han med *Den svenske Ikaros* lyckas med just detta. Rydén visar övertygande på sina källors relevans för förståelsen av ett övergripande historiskt fenomen. Dessutom antyds hur litteraturvetenskapen kan bidra till centrala delar av historieskrivningen genom att visa hur exempelvis skönlitteraturen kan inkorporeras i ett historiskt källmaterial. Genom allt detta blir Rydéns lite ironiska hållning till ett litteraturvetenskapligt avantgarde (åtminstone i 10-20 år gamla termer) en aning motsägelsfull: han är ju kanske än mer framåtsträvande själv! Kanske skulle man efterlysa en annan litteraturvetenskaplig forskningstradition i fotnoterna, framförallt den som representeras av Friedrich Kittlers mediehistoriska diskursanalyser. För det är just en mediehistorisk analys av en komplext sammansatt diskurs som Rydén med sådan brio genomfört.

Allt detta beröm till trots kan jag ändå inte underlåta att redovisa

några obligatoriska klagomål. Jag är inte helt förtjust i Rydéns förvisso sparsamma utnyttjande av psykoanalytiska låneord. "Det kollektiva undermedvetna", som återkommer ett par gånger, är ingen lyckad variant av Jungs "kollektiva omedvetna", i sig ett inte helt problemfritt begrepp. Inte heller "förträngning" i stället för "bortträngning". Och jag köper inte Rydéns avfärdande av tesen i Jon Dunås doktorsavhandling om Troell om det ständigt självreflexiva i Troells bildspråk med hänvisning till Troells egen utsaga att "jag vill undvika att publiken skall bli medveten om kamerans närvaro". Inte behöver jag väl undervisa Per Rydén om "the intentional fallacy"?

Att Per Rydén gjort en forskningsbragd är emellertid ovedersägligt, en bragd som i den skildring av möjliga bragder han genomfört endast motsvaras av det faktum att den stora samtida dokumentationen av expeditionens öde, boken *Med Örnen mot Polen*, 488 sidor tjock, utkom i november 1930 på ett flertal olika språk. Liken och lägren och därmed forskningsmaterialet hade ju hittats endast tre månader tidigare! Hur hann man?

En annan kommentar som infinner sig avser läsbarheten. Faktum är att Rydéns *Den svenske Ikaros* absorberade åtminstone denne läsare som en bästsäljare, annars en ganska ovanlig upplevelse när det gäller vetenskapliga studier. Berättandet i denna originella studie av spännande berättelser är ypperligt, inte minst greppet att på den pikareska romanens eller den journalistiska ingressens vis förlägga kapitlets underrubriker till kapitelinledningen. "Ja, låt oss nu kapa förtöjningarna och ge oss av", konstaterar Per Rydén hurtfriskt i inledningen. Även den som

till en början bävat för det respektabla omfånget tvingas följa med!

Erik Hedling

*Types of Interpretation in the Aesthetic Disciplines.*

Red. Staffan Carlshamre &

Anders Pettersson

Montreal

McGill-Queen's University Press

2003

*Types of Interpretation in the Aesthetic Disciplines* behandlar, som titeln avslöjar, begreppet *tolkning*, främst med fokus på dess plats inom estetiska sammanhang. Boken är tillkommen inom ramarna för det Stockholmbaserade tvärvetenskapliga projektet "Mening och tolkning", och innehåller essäer av fem svenska forskare i litteraturvetenskap, filosofi och konstvetenskap, nämligen, Anders Pettersson, Torsten Pettersson, Göran Rossholm, Staffan Carlshamre och Margaretha Rossholm Lagerlöf.

Som titeln också antyder är ett av bokens teman – eller i vissa essäer åtminstone ett bakomliggande antagande – att tolkning är av olika typer eller slag. Mot bakgrund av den sorts pluralism vad gäller olika "tolkningsteorier" (psykoanalys, marxism, queer, etc) som ofta möter i litteraturvetenskapliga sammanhang, kan man kanske tro att boken bankar på dörrar som redan står alltför vidöppna. Emellertid är det inte denna typ av tolkningsmångfald som "typer av tolkning" avser i detta sammanhang. Som blir klart redan av Anders Petterssons föredömliga introduktion, är tanken bakom uttrycket "typer av



tolkning" snarast att tolkningsbegreppet spänner över flera åtskilda aktiviteter; det handlar inte om olika sätt att lösa en och samma uppgift, utan om olika sorters uppgifter, som Pettersson uttrycker det (s. 6). Detta kanske inte verkar vara en så djärv tes, men som framgår av Petterssons introduktion och inledande forskningsöversikt, är det ofta som man bortser från detta i teorier om tolkning, och det är sällan som denna tanke gjorts till ett eget tema i estetiska diskussioner.

Så vad är då poängen med att uppmärksamma denna sorts mångfald vad gäller tolkning? Ja, en tanke kan ju vara att de olika typologier som kan upprättas med avseende på olika typer av tolkning, kan tjäna som ett slags verktyg för att klarare kunna se vilka tolkningsanspråk som görs i olika faktiskt förekommande tolkande verksamheter. I själva verket tror jag att denna "raster-funktion" hos typologier är extra angelägen vad gäller just estetisk tolkning, eftersom de anspråk som görs i dessa sammanhang vad gäller tillskrivande av betydelse och mening (åtminstone i mina ögon) ofta är särskilt oklara.

En ur teoretisk synpunkt kanske mer intressant poäng med att fästa uppmärksamhet på att tolkning faktiskt verkar vara av olika slag, är emellertid att en sådan uppmärksamhet kan kasta ett nytt ljus över en rad estetisk-filosofiska frågor – som hur begreppet *tolkning* ska analyseras eller definieras, vad som utmärker just estetisk tolkning, och vilka villkor som måste vara uppfyllda för att en tolkning ska kunna sägas vara rimlig, riktig, eller kanske sann. Det är också främst i relation till sådana frågor som typer av tolkning diskuteras i antologin.

Den som kanske hårdast poängterar vikten av att erkänna typer av tolkning i estetisk-filosofiska diskussioner är Anders Pettersson; detta gäller både hans introduktion och det senare bidraget i antologin, "Five Kinds of Literary and Artistic Interpretation".

I det senare bidraget urskiljer – och exemplifierar – Pettersson fem olika typer av aktiviteter som enligt Pettersson alla förtjänar att kallas tolkning: "rekonstruktion", "assimilation", tolkning som är orienterad mot en författares/konstnärs "representationella intentioner" ("retrieval of representational intentions"), "strukturell analys" och tolkning som syftar till att uppmärksamma element i ett verk som är av vikt för en helhetstolkning av verket ("exposition of focal aspects") (s. 54). En titt på de två första av dessa tolkningstyper kan räcka för att göra Petterssons poäng klar.

Den rekonstruerande tolkningen är väl kanske den mest grundläggande formen av tolkning och handlar enligt Pettersson om ett fattande av det "representationella innehållet" i en text eller en bild; närmare bestämt utgörs tolkningen av en slutledning till en konstnärs eller en författares "representationella intentioner" – intentioner som gäller hur en läsare ska förstå en passage ur en text, eller hur en åskådare ska se en bild. Ett exempel på en sådan rekonstruerande tolkning kan vara hur vi i samband med t.ex. en sats som Lagerkvists "De flesta dvärgar är narrar" ur *Dvärgen*, sluter oss till att Lagerkvists intention var att en läsare skulle tolka satsen att betyda att de flesta dvärgar är narrar, och inget annat (s. 60 f.).

"Assimilation", den andra typen av tolkning, karaktäriserar Pettersson som den estetiska och emotio-

nella upplevelse en läsare kan ha av ett litterärt verk, eller de insikter om oss själva och världen som ett verk kan ge oss som läsare (s. 62).

Petterssons tanke med att peka på dessa skilda typer av tolkning är nu bl.a. att visa att riktighetskriterierna för de olika typerna är av väsentligt skilda slag. "Rekonstruktioner", t.ex., verkar kunna vara rätt och slätt rimliga eller orimliga – och, gissar jag, också sanna eller falska; antingen hade en författare en viss intention eller inte, och rimligheten hos en hypotes om dessa intentioner avgör vidare rimligheten hos en viss tolkning av denna typ. Med "assimilationer" verkar fallet vara ett annat. Hur vi reagerar estetiskt gentemot ett verk och vilka insikter det ger oss är i större grad bestämt av våra egna intressen, estetiska preferenser, vår erfarenhet och våra mer allmänna trosföreställningar. Rimlighet eller riktighet verkar också spela mindre roll, eller ingen roll alls, i detta sammanhang. Petterssons slutsats blir, rimligt nog, att det verkar vara svårt att ge några generella riktighetsvillkor för tolkning. Inte heller, säger Pettersson, kan vi förvänta oss att det går att ge en generell, enhetlig analys av tolkningsbegreppet, eftersom uttrycket "tolkning" verkar spänna över en mängd åtskilda men besläktade fenomen (s. 76).

Den sorts pluralistiska hållning som Pettersson förespråkar är väl rimlig nog. Och att analyser eller definitioner som bortser från denna mångfald riskerar att bli för snäva, är säkert sant. Men samtidigt kan man ju misstänka att detta bortseende inte alltid är ett utslag av brist på insikt i tolkande verksamheter, utan att det ibland kanske kan ligga något stipulerande eller normerande i sådana definitioner. Samtidigt väcker Petterssons resonemang kring fenomen som är av

skilda slag, men som ändå faller under samma begrepp, en del knepiga filosofiska frågor kring vad det innebär att falla under ett visst begrepp, och vad det är för skillnad mellan att vara skilda slag av samma sak, och att helt enkelt vara olika saker. Man skulle ju kunna tänka sig att det som Pettersson kallar för "rekonstruktion" respektive "assimilation" är så pass olika aktiviteter, att det är oklart om det faktiskt rör sig om ett och samma fenomen – tolkning. (Man skulle kanske kunna argumentera för att "assimilation" inte bör kallas tolkning dels därför att riktighetskriterier verkar vara snudd på ointressanta i detta sammanhang, dels för att denna typ av "tolkning" inte verkar behöva vara av kognitiv eller konceptuell karaktär, t.ex.) Jag ska inte säga något om dessa problem här – föredömligt nog finns en insiktsfull diskussion av denna typ av problem, och andra frågor av metakaraktär, i Staffan Carlshamres avslutande essä "Some Metareflections", och jag hänvisar i stället den som är intresserad av sådana problem till den essän.

Den kanske mest angelägna frågan i samband med tolkningsteori gäller naturligt nog själva tolkningens natur. Att definiera denna natur är vad Torsten Pettersson ger sig i kast med i sin essä "What Is an Interpretation?" – eller rättare sagt, vad Pettersson definierar är – i enlighet med bokens övergripande tema – en *typ* av tolkning som har mest relevans för estetiska sammanhang. Vad Pettersson föreslår är att en tolkning är "a wittingly produced coherent conceptual representation of the activities or products of sentient beings. It focuses on elements which the interpreter takes to be poorly understood by the addressee and attempts to clarify their meaning or function" (s. 47). Jag kan

inte kommentera alla delar i Petterssons definition, men en intressant sak som är värd att nämna är den första förekomsten av "of" i definitionen; att tolkning alltid är tolkning *av* något. I mitt huvud är denna anmärkning närmast en tautologi, men inte desto mindre har denna tanke ibland ifrågasatts. Enligt s.k. "konstruktivism" vad gäller tolkning, som Pettersson med sitt "of" polemiserar mot, tolkar inte litteraturvetare och kritiker verk, utan *skapar* dem. Det är väl inte helt lätt att se klart hur denna tanke ska förstås, men den centrala idén är att det inte finns något oberoende verk som en tolkare kan ge sig i kast med att utröna meningen hos, utan det finns enbart tolkningar. Pettersson kritiserar emellertid denna konstruktivism med den rimliga invändningen att om konstruktivismen vore sann, så skulle vilken etablerad tolkningsstrategi som helst kunna appliceras på vilken text som helst, och så verkar ju inte vara fallet. (Det är *Hamlet* som handlar om oidipal neuros, inte *Othello*, som Pettersson påpekar.) Det verkar helt enkelt vara svårt att på konstruktivistiska grunder förklara hur vissa tolkningar "passar" till vissa texter, och inte alls till andra (s. 37 ff.).

Frågan om hur och på vilka grunder tolkningar kan vara *rimliga* (eller orimliga) eller *sanna* (eller falska), behandlas i flera essäer, t.ex. i Göran Rossholms "The Tree of Interpretation". Rossholms essä är både intressant och samtidigt ordentligt innehållsrik, men en liten invändning som jag dock har är att essän kanske skulle tjänat på att ha med några fler exempel, då det inte alltid är helt lätt att följa med på Rossholms ibland ganska abstrakta klättring ner för tolkningsträdet. Hursomhelst, det finns i essän en hel del tänkvärda frågor som

Rossholm behandlar – och besvarar.

Ett problem som gärna infinner sig i samband med tolkning av fiktionella verk, och som får en kortare behandling i Rossholms essä, är att många satser i en fiktionstolkning innehåller element som saknar referens. En sats som t.ex. "Hamlet lider av oidipuskomplex" kan inte gärna vara sann rätt och slätt, eftersom det inte finns någon Hamlet. Det här är ju inte ett problem som exklusivt uppkommer i estetisk-filosofiska sammanhang; det är i grunden det bekanta språkfilosofiska problemet med bärarlösa namn, och oftast – vilket Rossholm också föreslår – brukar strategin att lösa problemet, om vi vill få satsen sann (och inte vill anta att det finns icke-existerande saker), vara att hänvisa till någon tillfredställande parafras av satsen.

Men även en tolkande utsaga om pjäsen *Hamlet* som "Hamlet handlar om oidipuskomplexet" saknar enligt Rossholm sanningsvärde, eller åtminstone gör tolkaren inga sanningsanspråk; tolkningen är i Rossholms terminologi "afaktisk", ("afactual", s. 87, estetisk tolkning generellt sett är enligt Rossholm "afaktisk"). Men, verkar Rossholm mena, en sådan tolkning kan göras "faktisk" ("factual"), och ges sanningsvärde, genom att tolkningen sätts i en berättigande kontext, som t.ex. i satserna "Pjäsen är möjlig att läsa så att *Hamlet* handlar om oidipuskomplexet", eller "Shakespeares idé var att *Hamlet* handlar om oidipuskomplexet", etc.

Ett liknande resonemang vad gäller rimlighet hos, och berättigande av, tolkningar finns i Staffan Carlshamres "Types of Types of Interpretation". Carlshamres förslag är att vi bör se tolkning som bestående av två skilda element: en "läsning" ("reading")

och ett "anspråk" ("claim") (s. 121). Carlshamre illustrerar denna distinktion genom att presentera en läsning av en strof ur Bob Dylans "Gates of Eden", där Carlshamre ser strofen som ett uttryck för grundtanken i Husserls fenomenologiska projekt. Är en sådan läsning av Dylans text rimlig, frågar Carlshamre; kan den berättigas? Svaret blir nej. Läsningen kan inte berättigas, säger Carlshamre, eftersom inget *anspråk* gjorts i själva läsningen. Berättigandefrågan kommer först in i tolkningen när den ges ett anspråk – som t.ex. att det var som ett fenomenologiskt *credo* som Dylan tänkte sig sin text, att läsare brukar läsa texten så, etc. Denna distinktion mellan läsning och anspråk använder Carlshamre vidare i sin essä till intressanta diskussioner både om intentioners betydelse i tolkningssammanhang, och vad man kan mena med den i litteraturvetenskapliga sammanhang berömda, men vad gäller dess innebörd inte alltid helt glasklara, tesen om "texten i centrum".

Carlshamres och Petterssons bok är trots det ganska ringa sidantalet (184 sidor) en mycket innehållsrik antologi. Vid sidan av diskussioner kring vad för slags aktivitet tolkning är (eller, får man väl säga i det här sammanhanget, vilka slags aktiviteter tolkning är), finns intressanta diskussioner kring många vidhäftande problem: intentioners betydelse i tolkningssammanhang (Carlshamre tar som sagt upp denna problematik, men också i Rossholms essä får den en utförlig behandling); hur "subjektiv" estetisk erfarenhet förhåller sig till ett mer "objektivt" meningstillskrivande till ett verk (en intressant diskussion kring detta finns i Margaretha Rossholm Lagerlöfs essä); hur tolkning förhåller sig till beskrivning (Torsten Pettersson); vad

som kan menas med rivaliserande eller inkompatibla tolkningar (Rossholm, Carlshamre) – för att nämna några av dessa problem.

Essäerna är överlag mycket väl-skrivna och samtidigt styrs de av en analytisk ambition och en strävan efter klarhet, något som i högsta grad är lovvärt. Oftast är problemen som diskuteras, och de förslag på lösningar som ges, förtjänstfullt illustrerade med exempel. Ska jag ha någon invändning, så kan jag tycka att författarna ibland är en aning ovilliga att ta ställning i en del av de frågor och kontroverser som diskuteras. Förmodligen är detta ett naturligt utslag av det metaperspektiv som kan sägas präglade boken, och eftersom detta metaperspektiv i sig är lyckat, finns kanske inte så stor anledning att klaga. Mina få och små invändningar till trots är denna bok ett synnerligen välkommet bidrag till de tolkningsteoretiska debatter som förs på olika håll. Anders Pettersson hoppas i sin introduktion att boken främst ska fästa uppmärksamhet på den mångfald av aktiviteter som går under namnet "tolkning", och samtidigt på de problem som följer med denna mångfald. Utöver detta hoppas han också att bokens tvärvetenskapliga inriktning kan tjäna till att länka samman tolkningsdiskussioner som förs tämligen isolerat inom å ena sidan estetisk-filosofiska sammanhang, å andra sidan inom de enskilda estetiska disciplinerna. Om så blir fallet återstår väl att se, men förutsättningarna finns onekligen för att bokens ambitioner kan uppnås. Genom att låta diskussionerna som förs i antologin röra sig kring centrala problem inom modern tolkningsteori, och genom att förankra resonemangen i konkreta exempel från de estetiska disciplinerna, och samtidigt inte dra sig för att ge sig ut bland

mer traditionella filosofiska problem, har författarna till *Types of Interpretation in the Aesthetic Disciplines* skrivit en mycket läsvärd bok som kan och bör intressera många.

Mikael Pettersson

STEN-OLOF ULLSTRÖM

*Likt och oliket.*

*Strindbergsbildens förvandlingar*

*i gymnasiet*

Stockholm

Symposion

2002

Klassrumskulturen i Sverige i dag är övervägande betingad av vad som står i läroböckerna och av vad läraren säger. Eleverna förväntas ta till sig det som står i böckerna. De upprepar och skriver av. Klassrummet rymmer på så sätt få personliga röster; eleverna säger samma sak som sina auktoriteter. Detta kan man läsa i en rapport från Skolverket som Sten-Olof Ullström refererar i slutet av sin avhandling *Likt och oliket. Strindbergsbildens förvandlingar i gymnasiet* (2002). Denna rapport skulle också kunna vara utgångspunkten för avhandlingen även om boks titeln syftar på författaren Strindberg och hur man föreställt sig honom. Man kan säga att Ullström ägnar sig åt en historisk undersökning av klassrumskulturen. Hans valda exempel på detta är modersmålsundervisningen på gymnasienivå om författaren August Strindberg och hans verk. Ullström har studerat hur den utvecklats från tidigt 1900-tal till början av 1960-talet.

För att kunna sluta sig till hur klassrumsmiljön varit har han använt det nedskrivna material som han funnit relevant. Ullström har undersökt

läroböcker, läroplaner och statliga påbud men även de studentuppsatser som man skulle kunna säga blev resultatet av klassrumskulturen under den period han valt. Någon möjlighet att faktiskt veta vad som sades i klassrummet och vem som sade det finns egentligen inte, även om Ullström i något resonemang drar in en skönlitterär text om skolan som jämförelsematerial. Avhandlingsförfattaren är väl medveten om materialets begränsade räckvidd. Vilka Strindbergstexter som faktiskt lästes i klassrummen är inte alltid precist formulerat i läroplaner och andra dokument, och vad sedan läraren valde att betona eller säga till skillnad från eller i likhet med läroböckerna finns inte dokumenterat. Elevernas muntliga utsagor är inte heller förevigade. Det som finns tillgängligt är deras studentuppsatser och därför har avhandlingsförfattaren läst 298 stycken från olika läroverk och tidpunkter. Men Ullström menar även att uppsatserna måste läsas varsamt. De blivande studenterna hade flera syften med sitt uppsatsskrivande. Det var lämpligt att skriva strategiskt om man ville erhålla ett godkänt betyg. Det gällde då inte bara att bygga upp sin uppsats på ett av lärarna retoriskt önskvärt sätt och förmedla att man var förtrogen med lärobokens presentation av ämnet. Ullström visar även att värderingarna som eleverna förmedlade spelade roll för betygssättningen. Uppsatsernas utformning och innehåll måste därför i stor utsträckning ses som en anpassning till det som förväntades av dem.

Det gör det förstås svårare att få svar på den drivande frågan i undersökningen av klassrumskulturen, nämligen vilka kulturella föreställningar som förts vidare som en inlärdd kunskapsmassa från lärare och lärobok till elev,

och i vilken mån eleven uppmuntrats till och utvecklat förmåga att göra personliga reflektioner kring litteraturen, det vill säga de litterära verken, författare, epoker och så vidare. De begrepp Ullström använder är delvis översatta begrepp från Peter McLaren: kulturell literacy respektive kritisk literacy. De slutsatser som Ullström drar är att upprepningskunskapen, kulturell literacy, premierats. Under den större delen av den undersökta perioden tycks inte skolan ha uppmuntrat elevernas personliga tillägnelse. Trots detta finner Ullström tecken på att vissa elever ändå haft viljan och förmågan att tänka själva – och inte bara lärt sig referera läroböckerna. Det är dessa avvikare som intresserar författaren mest när han skriver om kunskapsformer.

Den andra väsentliga aspekten av avhandlingen är litteraturhistoriografisk, det vill säga en historia om litteraturhistorieskrivningen. I det här avseendet är elevernas strategiska anpassning i studentuppsatserna en tillgång. Jämförelsen mellan styrdokument, läroböcker och uppsatser fungerar inte längre som ett mätinstrument på undervisningskulturen utan får i förlängningen visa en sida av "den nationella kulturen". Vad studenterna påstår om Strindberg måste inte längre dechiffreras utan både vad de skrivit och lärarens bedömning visar vad som var acceptabelt inom kulturen i stort.

Den grundliga redovisningen av både de gymnasieanpassade litteraturhistoriska översiktverkens och studentuppsatsernas Strindbergsuppfattningar passar i båda avhandlingsspåren. Viljan att via modersmålsundervisningen förmedla något av det svenska passade inte så bra ihop med Strindbergs författarskap men några verk kunde med vissa förbehåll

införlivas i gymnasiekulturen, till exempel *Mäster Olof*, *Hemsöborna* och *Gustav Vasa*. Samtidigt skapades en anti-kanon. Vissa verk omnämndes på grund av det avskräckande innehållet, till exempel *Fadren* och *Giftas*. Först på 40- och 50-talen växte bilden fram av Strindberg som nydanande dramatiker. Vid denna tid kan man också urskilja några, men inte många, positiva omdömen om Strindbergs författarskap efter infernokrisen. Författaren i sig bedömdes som ojämn och i viss utsträckning sjuklig. Här lyfter avhandlingsförfattaren främst fram Fredrik Böök som ansvarig. Genom ett par novellanalyser utgivna av Modersmålslärares förening kom hans syn på Strindbergs författarskap att bli bestämmande för hur man läste Strindberg i gymnasieskolan.

Ändå är det inte de presenterade bilderna och föreställningarna om författarskapet som jag finner mest intressant i avhandlingen. Processen i sig ställer frågor om kunskapssyn och tradering inom både litteraturhistorieskrivning och skola. De läroböcker som kom att användas gavs ut i flera upplagor. I Ullströms avhandling kan man följa hur beskrivningarna av Strindberg och hans författarskap förändrades från omarbetning till omarbetning. Här blir det intressant att studera hur justeringarna av texten i nyare utgåvor lade till innebörder utan att helt ta bort de gamla. Resultatet blev i flera fall motsägelsefullt. I Hjalmar Alving's *Svensk litteraturhistoria* (2., genomsedda och förkortade upplagan, Stockholm 1935) existerar den reaktionäre kvinnohataren parallellt med den revolutionäre samhällskritikern. Det är bara ett exempel på vad som i avhandlingen uppmärksammas som diktaren med janusansikte: Bilden av Strindberg är inte dialektisk utan vitt

skilda beskrivningar av honom finns sida vid sida. Ullström följer även hur läroboksförfattarna påverkats av varandra, ja, till och med plagierat. Till exempel blev Karl Warburgs kritiska och litteraturhistoriska författarskap i flera led bestämmande för beskrivningen och värderingen av Strindberg i läroböckerna. De förändringar som ändå ägde rum speglar enligt Ullström politiska och kulturella motsättningar i samhället. I synnerhet Strindbergsfejden och Strindbergs bortgång påverkade den bild som förmedlades i skolböckerna. Henrik Schück var också viktig som inspiratör för den förändring mot mer positiva omdömen som kom till från 1940-talet och framåt. Här skulle jag gärna ha läst en mer utförlig diskussion om *varför* förändringarna ägde rum.

Liksom i läroböckerna finner man paradoxer i uppsatserna. Studenterna tycks kompilera sina påståenden från en eller flera lättidentifierade läroböcker. Resonemangen är i många fall inte genomreflekterade utan framstår klippta och klistrade. Det är också denna reproduktion som uppmuntras i skolan, vilket är uppenbart från hur uppsatserna bedömts. Endast i ett fall har Ullström hittat en student som inte godkänts på grund av att han plagierat en lärobok, men då är också formuleringar nästan genomgående omarkerade citat. Det finns enligt min mening anledning att fråga om det är någon artskillnad mellan litteraturhistoriska översiktsverken och studentuppsatserna i det här avseendet. Att stjäla litteraturhistoriska lärobokstexter verkar aldrig ha ansetts som stöld, varken när det gäller elever i gymnasieskolan eller läroboksförfattare. Att upprepa tycks vara en del av den litteraturhistoriska kursen likväl som den gymnasiala.

Ullströms avhandling har förtjäns-

ten att belysa komplexiteten i tillkomsten av Strindbergsbilderna i gymnasiet, både när det gäller läroböcker och studentuppsatser. Med grund i ett noggrant genomfört detaljstudium av ett omfattande empiriskt material uppmärksammar han en ofta förbisedd del av litteraturhistoriografien.

Sigrid Ekblad

*Voprosy literatury*

nr. 2, 4, 5, 6 2003

rysk tidskrift för litteraturvetenskap och kritik

2003

Litteraturen och därmed också författarna, har ända fram till våra dagar innehaft en särställning i Ryssland. Den ledande kritikern på artonhundratalet, Vissarion Belinskij, menade att litteraturen utgör landets sanna parlament. Författarna besitter ordets makt och ordet i sin tur är heligt. På så sätt har litteraturen varit ett uttryck för samvete, moral och filosofi i ett land utan demokratisk tradition. Av detta följer att ryska litterära tidskrifter av hävd betraktats med vördnad, indignation och förtjusning. Det är knappast någon hemlighet att den ryska litteraturen från andra kvartalet på artonhundratalet och framåt, till stor del förökat sig och frodats just tack vare de tjocka tidskrifterna, "zhurnaly", som förutom att de presenterat nyutkomna alster även innehaft en position som opinionsbildare och forum för ideologiska ställningstaganden. Om tidskrifterna sedan gått maktens ärenden, ägnat sig åt oppositionell verksamhet eller åkt slalom mellan bäge läger för att överleva, är en följdfråga vars format hör hemma

i ett större sammanhang än här kan återges.

Under de senaste decennierna har det ryska kulturarvet ifrågasatts allt livligare bland de intellektuella, vilket resulterat bland annat i hisnande parodier på den ryska klassiska litteraturen och ett respektlöst skämtande med såväl avantgardet som den renodlade socialistiska realismen inom både litteratur och konst. Per-Arne Bodin, professor i slavisk litteratur vid Stockholms universitet, diskuterade nyligen situationen i en understreckare publicerad i Svenska Dagbladet (6.3.04). Han konstaterar avslutningsvis att författarnas roll som predikanter och litteraturens kultstatus gått förlorade. Vad blir då kvar efter all demontering? Möjligen de diktare som förutom kritiken av den auktoritära diktarrösten också lyckas förmedla något om den osäkra ryska verkligheten av i dag.

Mot den bakgrunden är det fascinerande att ta del av *Voprosy literatury* (*Litterära spörsmål*) årgång 2003. Hur avspeglas omvärderingen i detta väletablerade magasin som på sin hemsida utger sig för att vara den mest vederhäftiga ryska publikationen i frågor som rör litteraturvetenskap, litteraturhistoria och kritik? Den snart femtioåriga tidskriften grundades på initiativ av det sovjetiska författarförbundet och utkom med sitt första nummer i april 1957. Syftet beskrevs redan från början i ovan anförda ordalag, möjligen var man mer anspråkslös samtidigt som man betonade strävan att öppna upp för utlandet. Såväl den litterära bevakningen som teoristudier och introduktioner, skulle nu uppmärksamma företeelser och tendenser även utanför Sovjetunionen. *Voprosy literatury* är därmed en

typisk ”tövädersprodukt”. Stalins död 1953 och författarförbundets andra kongress 1954, tjugo år efter den första, liksom partikongressen 1956, då Chrustjev en gång för alla gjorde upp med Stalinkulten och terrorväldet, bidrog självfallet till känslan av optimism, öppenhet och framåtanda. Under de kommande åren skulle *Voprosy* befästa sin ställning som forum för betraktelser och värdering av det litterära fältet och som komplement till den mer kontroversiella *Novyj Mir* (*Nya Världen*), grundlagd 1925. Till skillnad från den senare, som haft för vana att introducera ny och återupptäckt skönlitteratur, publicera samhällsanalytiska essäer och kulturpolitiska kommentarer, intar *Voprosy* en mera försiktig position. Det betyder inte att den skulle sakna udd och polemiska föresatser.

Till formatet motsvarar *Voprosy* en pocketbok. Varje volym innehåller mellan tre- och fyrahundra sidor tätt tryckt text. Illustrationer saknas, liksom en sammanfattning på engelska av innehållet, något som efter perestrojkan blivit kutym i flera andra ryska tidskrifter. Upplagan har sjunkit under de senaste tjugo åren från 15000 exemplar till 2750, ett tecken på skärpta ekonomiska villkor i samband med den fria marknaden. *Voprosy* utkommer varannan månad och när anledning finns, publiceras temanummer som till och med kan omfatta en hel årgång. Så var exempelvis fallet för fem år sedan då tvåhundra år förflutit sedan nationalskalden Pusjkins födelse. Tidskriftens tematiska upplägg och disposition har förblivit mer eller mindre oförändrade under årens lopp, vilket gör ett betryggande intryck i en tid av osäkerhet, häftiga



konjunktursvängningar och ständiga krav på förnyelse oavsett en sådan är nödvändig eller bara trendriktig. *Voprosy literatury* är med andra ord inte en tidskrift som gör sig till. Samtidigt undlåter den därmed också att anta redaktionella utmaningar och fria till nya läsare. Kanske den egna kretsen helt enkelt är sig själv nog?

För en ickerysk läsare finns det mycket att hugga tag i. Under rubriken "Böcker som debatteras" nagelfars i sommarnumret de senaste årens mytomspunna och hemlighetsfulla författarkomet Viktor Pelevin (i svensk översättning av Ben Hellman och Staffan Skott) Författarnamnet Pelevin ses som "projekt", hans filosofi beskrivs som "fraktallogik" och hans makt som författare uppges närmast vara av ett teknologiskt slag. Jag läser och förundras och kan bara nicka när en av Pelevins litterära gestalter citeras:

"I själva verket, finns i själva verket inte". De tre bidragsgivarna kommer, inte utan förtjusning, till korta och Pelevin som prisas för sin absoluta samtidskänsla och förmåga att förmedla densamma, har lyckats igen. Försöken att nagla fast hans författarskap slutar i tomma intet tack vare hans självupplösande text.

I marsnumret diskuterar den Stanfordbaserade forskaren M. Nicholson Solsjenitsyn som mytisk gestalt på basen av flertalet ickeryska (!) romaner från sjuttioalet och framåt, fiktiva såväl som skildringar med dokumentära anspråk. Gemensamt för dem alla är gestalten som präglats av en vedertagen Solsjenitsynbild; den plägade men intellektuellt och moraliskt högt stående människan som genom umbäranden ska leda mänskligheten in i en ljusare framtid. Detta klingar väl med frälsarrollen som

tillskrivits författaren och litteraturen i Ryssland. Avslutningsvis och som motvikt, lyfter Nicholson fram satirikern Vladimir Vojnovitjs roman *Moskva 2042* från 1987. Här möter vi en "mundus inversus"-gestalt vid namn "Sim Simitj Karnavalov", rysk grafoman och aggressiv nationalist, bosatt i Kanada med en livsföring som präglas av lyx. Samtidigt som han är sysslesatt med ett jätteopus, blir han ett slags idol för det underjordiska, ryska monarkistpartiet. Varje dag avbryter han skrivandet för att repetera inför sitt kommande maktövertagande, då han ska krönas till tsar och utnämns till Rysslands frälsare. Vojnovitj har uttryckligen motsatt sig en förenklad jämförelse mellan de två giganterna, ändå hävdar Nicholson att hela satirens udd liksom romanens humor är bortkastade om man inte jämför skildringen med Solsjenitsyns personliga öde. Överensstämmelserna är alltför många. Myten växer och omformas. Också det ett tecken på Solsjenitsyns överskådliga inverkan.

De rent polemiska inslagen i *Voprosy* är få under fjolåret. En rejäl smocka levereras emellertid i septembernumret av biträdande chefredaktören I. Sjajtanov, och riktar sig mot den argaste konkurrenten *NLO Novoe literaturnoe obozrenie* (*NLO Nya litteraturrevyn*) som med sina tolv år på nacken verkat som en frisk fläkt och ädel vilde i den ryska etablerade litteraturvetenskapens finrum, inte minst vad gäller internationell utblick och nytänkande. Dessutom har tidskriften klart dominerat nittioalets litterära debatt. Men det som väckt Sjajtanovs vrede är konkurrentens temanummer (59) rubricerat "Annat litteraturhistoria". Hela numret andas nyskapelse, rubrikerna har ersatts med

provocerande etiketter som alla har en gemensam nämnare, ordet "efter". Så följer en dekonstruktion av gamla värden och uppfattningar. Därpå en allmän inbjudan till diskussion om det litterära fältets nuläge. Jag får en känsla av att Sajtjanov känner sig påtrampad av en uppkomling, som är inne och grisar ner hans revir. Till råga på allt är det aktuella numret av *NLO* dubbelt så stort som en tjock volym av *Voprosy*.

Bland mängden av litteraturhistoriska betraktelser kring Tsvetajevas poetik, Claude Simons författarskap, sambandet mellan Pusjkin och Shakespeare, åtminstone två reflektioner kring Tatjana och Olga (de omaka systrarna i Evgenij Onegin), ingående författarintervjuer som avspeglar en nästan gammaldags vördnad inför skrålet hos både intervjuare och objekt, avdelningen för humor och anekdoter och diskussion om premisserna för det ryska Bookerpriset återfinns en rysande följetong. I fjärde och femte volymen, juli-oktober, publicerar L. Maksimenkov skakande dokumentation om nomenklaturans inblandning i litteraturhistorien under åren 1932-1946. Här figurerar Stalin, Bucharin och Zjdanov som litterära smakdomare och kulturpolitiska strateger i all sin grymhet. Följetongen inleds med Stalins uttalande om konstens uppgift vid firandet av första maj 1933 under en mottagning i Kreml, ett uttalande som präglas av allegoriska utsvävningar och fabelaktiga liknelser, redan på sin tid ansedda som omöjliga att uttyda till fullo. Ett stod emellertid klart: han var missnöjd med rådande situation. Så flimrar skeendet förbi i form av referat, citerade brev och anförda dokument. Otaliga öden förvandlas till handlingar i arkiv, allt nogsnamt bokfört, förutom det

som Stalin själv tog hand om. Den detaljerade återgivningen är tröttsam men nödvändig läsning för den som vill försöka förstå. Och saken blir inte bättre av den kompletterande artikeln som redogör för Gorkijs inblandning i händelseförloppet.

Bland mångfalden utkristalliserar sig slutligen ett litet bidrag i avdelningen "Anteckningar, repliker, gensvar". I artikeln "Sagan – en lögn och en antydan" företar G. och V. Kuznetsov, en snabb omläsning av den ryska barnlitteraturen som subversiv text. Därigenom har de insett sagornas – och i deras efterföljd – barnlitteraturens potential som gömställe och kamouflage för oönskade och politiskt inkorrekta åsikter. Detta har de ryska och sovjetiska författarna vetat länge. Barnlitteraturens oskyldiga yttre har de facto tjänat som täckmantel utan att man gjort avkall på det språkliga raffinemanget. Här möter vi det i ryska sammanhang så välbekanta begreppet "aisoposspråk" eller "inoskazanie" – det vill säga talande på annat sätt. Det länder *Voprosy literatury* till heders att fenomenet äntligen uppmärksammats. Visserligen är man inte först på plan. *Novoe literaturnoe obozrenie* innehöll redan 1992 en artikel av B. Gasparov som visade hur Kornej Tjukovskij, det ena av ryska barnlitteraturens två stora namn, i poemet "Moj do dyr" (Tvätta tills det blir håll) replikerade Majakovskij. Nu är givetvis inte all rysk barnlitteratur allegorisk eller subversiv. Aningen ironiskt i sammanhanget är dock att samma tidskrift sedan några nummer tillbaka infört en kontinuerligt återkommande sektion som rubricerats "Barndomens semiotik", där barnlitterära texter är föremål för omläsning. *Voprosy literatury* ligger alltså tvåa även vad

gäller nymornad uppskattning av barnlitteratur men fortsätter å sin sida den säkra balansgången mellan det invanda och det lagom provokativa. Den nischen förefaller tämligen ohotad.

Janina Orlov

20 x Strindberg: vänbok till

Lars Dahlbäck

Red. Margareta Brundin,

Gunnel Engwall,

Marianne Landqvist,

Björn Meidal, Magnus Röhl,

Per Stam

Stockholm

Almqvist & Wiksell International

2003

Med anledning av att docent Lars Dahlbäck, huvudansvarig för utgivningen av Nationalupplagan av Strindbergs samlade verk, gick i pension i höstas har det givits ut en vänbok innehållande tjugo essäer, därav titeln *20 x Strindberg*. Samtliga bidrag är läsvärda, och behandlar allt från intresseväckande detaljer i Strindbergs stil till hans alkemistiska intressen och sena historiedramatik.

Barbro Ståhle Sjönell behandlar novellerna i *Fagervik och Skamsund* och drar slutsatsen att de utgör en sammanhållen och väsentlig del av verket som helhet. Ståhle Sjönell fortsätter härmed sin forskargärning från doktorsavhandlingen och behandlar Strindbergs kortprosa, ett av forskningen något eftersatt område.

Hans-Göran Ekmans bidrag diskuterar Strindbergs antipati mot Bellman, och hans kritik av den Bellmanskult som odlades från officiellt håll i kultur-Sverige. Strindberg hade svårt att fördra Bellmans skämtlynn: att skämta förefaller vara en dödssynd

för en författare som jämställer skämt med lögn.

Per Stam undersöker Strindbergs kemiska och alkemistiska skriftställer under 90-talet. De värdefulla slutsatser han drar överlappar delvis hans kommentarer till den senast utkomna volymen av *Samlade verk, Naturvetenskapliga skrifter II*. Kommentarer till den volymen är på vissa punkter mer utförliga än texten i föreliggande antologi, men samtidigt görs det här vissa kopplingar som inte hade hört hemma i kommentarerna. I och med att Strindbergs naturvetenskapliga texter nu börjar bli tillgängliga i moderna utgåvor, kan det också bli tal om en omvärdering – snarare en korrigerande av tidigare uttolkares missförstånd – av denna del av Strindbergs författarskap. I stället för att döma ut Strindbergs kemiska texter som varande i grund och botten ett slöseri med tid, sätter Stam in dem i ett större perspektiv, där de får belysa en tid i Strindbergs liv när han betraktade sina (onekligen poetiska) vetenskapliga tolkningsmodeller och hypoteser som mer betydelsefulla än skönlitteraturen.

Björn Sundberg tar upp Strindbergs sena historiedramer, och läser dem utifrån essän "Världshistoriens mystik". Genom att diskutera dessa pjäser, som inte kan sägas tillhöra Strindbergs mest uppskattade, rehabiliterar Sundberg pjäserna och visar på att de med rätta bör studeras mer ingående av forskningen. De får illustrera hur Strindberg översätter sin teologiskt baserade historiesyn till skönlitterär text, text som i sin tur visar sig vara mer gåtfull än man tidigare hade trott.

Ritva Maria Jacobsson bidrar med en bakgrundshistorik till klostret Maredsous. Studien gör mycket för

att ge liv åt Strindbergs visit och de litterära alster som blev resultatet av hans besök. Jag som läsare finner dylik kulturhistoria fascinerande.

Anders Ollfors och Margareta Brundins bidrag är båda av bibliografisk karaktär, och behandlar de tidiga översättningarna av Strindbergs verk till tyska respektive bilagorna till *Ockulta dagboken*. När det gäller de senare visar det sig att det inte går att bestämma vilka bilagor som från början medföljde dagboken. Desto större anledning att se fram emot utgivningen av *Ockulta dagboken* inom ramen för Samlade verk, så att källaget kan utredas ordentligt. Ollfors bidrag lär fylla många luckor för de som vill studera den tyska receptionen av Strindbergs verk.

Antologins övriga texter bidrar samtliga till den ständigt pågående forskningen om Strindberg.

*Henrik Johnsson*

## MEDARBETARE I DETTA NUMMER

**Anders Cullhed** är professor i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet

**Leif Dahlberg** är universitetslektor i kommunikation vid Kungliga Tekniska högskolan och universitetslektor i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet

**Elina Druker** är doktorand i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet

**Sigrid Ekblad** är doktorand i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet

**Erik Hedling** är professor i litteraturvetenskap med inriktning mot film och medier vid Lunds universitet

**Paula Henrikson** är doktorand i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet

**Vreni Hockenjos** är doktorand i filmvetenskap vid Stockholms universitet

**Jan Holmgaard** är universitetslektor i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet

**Ola Holmgren** är universitetslektor i litteraturvetenskap vid Södertörns högskola

**Henrik Johnson** är doktorand i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet

**Ann-Sofie Lönngren** är doktorand i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet

**Per-Olof Mattsson** är prefekt vid Institutionen för litteraturvetenskap och idé-historia, Stockholms universitet

**Anders Ohlsson** är professor i litteraturvetenskap vid Växjö universitet

**Janina Orlov** är doktorand i ryska vid Åbo Akademi och adjunkt i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet

**Mikael Pettersson** är magisterstudent i teoretisk filosofi vid Stockholms universitet

**Göran Rossholm** är professor i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet

**Arne Toftegaard Pedersen** är forskare i litteraturvetenskap vid Åbo Akademi och anställd av Svenska litteratursällskapet i Finland

**Magnus Ullén** är universitetslektor i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet

**Astrid Söderbergh Widding** är professor i filmvetenskap vid Stockholms universitet

ISSN: 1101-0162

I detta nummer bl.a:

Ny forskning om August Strindberg  
Självandets synskrift hos William Wordsworth  
Paul de Man och textens temporalitet  
Recensioner

Postering: 75 kronor