

TEMA: GENUS OCH GENSVAR



Tidskrift för
litteraturvetenskap

1-2
2003

Tidskrift för litteraturvetenskap

Redaktör och ansvarig utgivare: Anders Hallengren

Ekonomi och prenumeration: Anna Cavallin

Redaktion: Anna Cavallin, Sara Gordan, Anders Hallengren,
Henrik Johnsson, Michael Nyhaga

Redaktionens adress:

Tidskrift för litteraturvetenskap
Institutionen för litteraturvetenskap och idéhistoria
Stockholms universitet
106 91 Stockholm
epost: tfl@littvet.su.se

Bidrag på upp till 25 A4-sidor. Bidragen levereras i utskrift till redaktionen samt som epost-attachments i programmet MS Word till tfl@littvet.su.se med säkerhetskopior till hallengren@post.harvard.edu. Noter bör vara samlade i slutet av artikeln och utformade så att separat litteraturlista inte behövs. Titlar och citat bör vara väl kontrollerade. Datera alla manuskript och avsluta dem med namn och adressuppgifter samt en kort formell författarpresentation. Korrekturändringar kan inte göras mot manuskriptet. Redaktionen ansvarar inte för ej beställt material.

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.

Omslaget: Rogier van der Weyden (ca 1399-1464), "The Magdalen Reading".
The National Gallery.

Grafisk formgivning: red. i samarbete med Marie Tesséus Ling

Tryckning: Fyris-Tryck AB, Uppsala.

ISSN: 1104 – 0556

TFL

Tidskrift för litteraturvetenskap

Trettioandra årgången • nr 1-2 2003

Anna Victoria Hallberg	<i>Vad är en läsare? Om Toni Morrisons BELOVED och begreppet "response-ability"</i>	5
Carin Franzén	<i>Om den höviska kärleken som kvinnlig strategi</i>	33
Maria Nikolajeva	<i>Crossvokalisering och subjektivitet: Den performativa rösten i litteraturen</i>	53
Gunlög Kolbe	<i>"Det första och sista poemet. En episod ur fru Lenngrens liv"</i>	78
Heidi Hansson	<i>Selina Bunbury och Fredrika Bremer: En osannolik gemenskap?</i>	87
Kristina Fjelkestam	<i>Benämningens makt: nymaterialism och feminism</i>	99
Ingela Nilsson	<i>Romanen före romanen – den omöjliga genren utan namn</i>	112
Rikard Apelgren	<i>Tiden, rummet och erfarenheten: om Bachtin, kronotopen och den (post)moderna romanen</i>	128
Sture Packalén	<i>Hel och ändå kluven: perspektiv på den tyska litteraturen efter 1989</i>	146

DEBATT

Göran Rossholm	<i>Fakta och fiktion om teorikurser</i>	174
Replik från Ulf Olsson	176
Kommentar av Roland Lysell	177
Ulf Olsson	<i>Slutreplik</i>	177

RECENSIONER

Steven G. Marks,	<i>How Russia Shaped the Modern World</i> (Jöran Mjöberg)	178
Folke Nibelius,	<i>Lord Bolingbroke and History</i> (Bo G. Jansson)	187
Dag Prawitz (red),	<i>Meaning and Interpretation</i> (Christer Johansson)	190
Magnus Persson,	<i>Kampen mellan högt och lågt</i> (Jonas Ingvarsson)	195
Claudia Lindén,	<i>Om kärlek: litteratur, sexualitet och politik hos</i> <i>Ellen Key</i> (Siv Hackzell)	199
Bibi Jonsson,	<i>I den värld vi drömmer om: Utopin i Elin</i> <i>Wägners trettiotalsromaner</i> (Anna Williams)	204
Hans Söderström,	<i>Bilden som byggsten: Om Lars Gustafssons</i> <i>poetik och lyriska praktik</i> (Björn Andersson)	207
<i>Medarbetare i detta nummer</i>		211

TFL har ny adress

Nu har turen att redigera Sveriges litteraturvetenskapliga universitetstidskrift kommit till oss vid Stockholmsinstitutionen, och vi vill önska gamla och nya prenumeranter varmt välkomna – både som läsare, idégivare och skribenter! Vi ber också landets universitet och högskolor att sända oss exemplar av verk lämpliga att recensera. Vi hoppas också att alla som får tidskriften gratis nu vill inbetala prenumerationsavgiften som är oförändrad (180kr, stud. 140kr). Postgironumret är liksom tidigare 63 90 65-2. Adressen är ny: Institutionen för litteraturvetenskap och idéhistoria vid Stockholms universitet, 106 91 Stockholm. E-postadress: tfl@littvet.su.se

Välkommen till TFL Stockholm!

Anna Cavallin

Sara Gordan

Anders Hallengren

Henrik Johnsson

Michael Nyhaga

Förord

Av Anders Hallengren

För den galicisk-portugisiska trubaduren Pero Gonçalves de Portocarreiro och andra hög- och senmedeltida iberer var det naturligt att föra kvinnors talan i jagform. I deras värld fick kvinnan röst genom dem. Man ser inför sig en klassisk teaterscen, där män spelar kvinnorollerna. Till skillnad från provensalerna, som diktade på occitanska, män såväl som kvinnor, finns inga kända författarinnor i deras trubadurkrets. Identifikationen är fullständig i Pero Gonçalves bevarade sånger, där jaget beskriver sig som *dona virgo* (jungfru) och *dona d'algo* (stormansdotter). Det diktade jaget har tappat sin ring (*anel*) under kärlekens och trohetens mytiska pinjetråd:

*O anel do meu amado
perdi-o so lo verde ramo
e chor'eu bela!*

I Marianne Sandels klara och eftersinnande översättningssvit:

*Jag har tappat min älskades ring
under det gröna trädet
och därför gråter jag.*

(*Under den gröna pinjen: Trubadurlyrik på galicisk-portugisiska från Spanien och Portugal, 1200-1350.* Stockholm: FIB:s Lyrikklubb, 1997.)

Vem är egentligen "jag" i denna dikt, och vad betecknar ordet? Vilken effekt har detta? Vad händer när en manlig författare väljer att ge röst och liv åt en kvinnlig protagonist eller använder en kvinnlig berättare? Sådana frågor, med dess skilda kombinationsmöjligheter, ägnar Maria Nikolajeva ett nytt internationellt inriktat forskningsprojekt under den sammanhållande termen crossvokalisering, som hon lanserar i detta nummer av TFL.

Att redan kvinnliga *trobairitz* inom det omfattande provensalska kulturområdet stolt och frimodigt svarade på en manligt dominerad genre och gav sin egen kärleksbild diskuteras av Carin Franzén. Hon visar att den

tidens variationer på temat *fin'amors* kan läsas inte bara som gensvar utan även som motdrag där kvinnan skaffade sig vissa försteg och flyttade fram sina positioner. Franzén för oss vidare fram genom Christine de Pizans och Margareta av Navarras lika fascinerande som nyskapande belletristik, där detta ytterligare tydliggörs fastän tiderna drastiskt ändras.

Att göra sin röst hörd som kvinna har i många kulturer ingivit betänkligheter, inte minst hos dem som intagit författarrollen. Det gällde den nordamerikanska kolonialtidens första publicerade poet, Anne Bradstreet, som i sin diktsamling från 1650 inleder med att ödmjukt ursäktas sig - ett i allra högsta grad strategiskt drag. Detta retoriska ursäktande igenkänner vi sekllet senare hos Anna Maria Lenngren, som berörs i Gunlög Kolbes analys av levnadstecknaren Marie Sophie Schwartz förhållande till könsrollsschabloner. Men Bradstreet skärpte tonen i sin utmaning och gav liksom i förhand svar på tal:

*I am obnoxious to each carping tongue
Who says my hand a needle better fits,
A Poet's pen all scorn I should thus wrong,
For such despite they cast on Female wits:
If what I do prove well, it won't advance,
They'l say it's stol'n, or else it was by chance.*

Ord som "obnoxious", "scorn", "spite", "steal" betecknar i den puritanska kontexten det onda och djävulska.

En av hennes arvtagare bland amerikanska poeter, Phillis Wheatley, garderade sig på samma sätt, men inledde med den unga debuten *Poems* (1773) den afro-amerikanska litteraturen och därmed även den som skrivs av svarta kvinnor. Dit hör Nobelpristagaren Toni Morrison (1931-), för vilken den mörka historien är lika närvarande såsom den var för Whitley, som inhandlats och fraktats från Senegal eller Gambia. Morrison vädjar till läsarens ansvar och gensvar, inlevelse och medagerande, för det hon i fiktionen/läsarsamspelet eftersträvar är en inre och yttre verklighetsgestaltning och dialog mer fylld av tidlöst allvar än skröna och skön lögn. Därför har hon som författare också givit sitt bidrag till läsandets teori. Att från detta perspektiv ställa den generella frågan »Vad är en läsare?» visar sig i Anna Victoria Hallbergs studie fruktbart på ett speciellt sätt, eftersom Morrison är så starkt engagerad i den läsande publikens roll, dem hon vänder sig till eller dem som väljer att läsa hennes texter.

Vi inleder således med läsarens roll, som du som läser detta dubbelnummer just nu kreerar. Låt oss gärna höra ifrån dig! Och den som vet med sig att han eller hon är lika försenad med prenumerationsavgiften som TFL varit med utgivningen, hoppas vi nu önskar göra sin del i detta tidskriftsprojekt som ligger i sina läsares händer.

Vad är en läsare?

Om Toni Morrisons BELOVED och begreppet "response-ability"

Av Anna Victoria Hallberg

I *TFL:s* nr 3 (2002) med temat litteratur och didaktik skriver Staffan Thorson om litteraturvetenskaplig receptionsforskning och ämnesteorier i en artikel med rubriken "Vad med skönlitteraturen?". Thorsons primära fokus är undervisning och elevers samtal kring litteratur. Han argumenterar för hur forskning, utbildning och litteraturundervisning är "tre sammanhang med självklara kopplingar till varandra" samt att "dialogen dem emellan borde vara dynamisk och ständigt pågående".¹ Som en naturlig följd av sina frågeställningar kommer Thorson också in på läsarter, läsroller, läsarens förmåga att interagera och att textens fenomenologi som forskningsperspektiv bör kompletteras med läsningens fenomenologi.

Utifrån denna artikeltext kan läsaren givetvis uppmärksamma olika aspekter, dra flera slutsatser. Den för mig mest intressanta iakttagelsen är att det tycks som om den litteraturvetenskapliga diskussionen kring läsaren förvånansvärt ofta är synonym med receptionsteoriens argument och tillvägagångssätt, samt att läsaren främst betraktas som del av en grupp. När Thorson nämner det multikulturella perspektivet talar han om kulturmöten i texter och *mellan* text och läsare, men varför är mötet med multikulturell litteratur möte med en kultur och inte möte med en text? Frågan kan uppfattas som onödigt petig eller kanske illvilligt ställd, men är viktig att stanna till vid om man vill närma sig och fördjupa kunskapen om läsroller inom till exempel den afrikansk-amerikanska litteraturen. I den svarta litteraturen i USA återkommer ofta beskrivningar av läsaren som en aktiv deltagare i en svarsakt snarare än en läsakt, både inom teoretiska och skönlitterära verk. Läsaren kan vara en medskapare i texten, tycks man mena, och det finns även en förväntan på aktivitet.

Denna artikels syfte är inte att gå i polemik med Thorson då mitt resonemang bara plockar ut valda delar ur hans mycket mer omfattande, och intressanta, didaktiska projekt. Men det finns ett förhållningssätt inom den akademiska världen som bidrar till att litteraturvetenskapens primära forskningsobjekt (författare, text, läsare) hamnar i skymundan inom vissa segment av den postteoretiska diskussionen. Inom en idéströmning som post-

kolonialismen eller den akademiska disciplin som på amerikanska universitet kallas för African-American Studies är idén om läsarrollen central för textförståelsen. Ofta marginaliseras en sådan mer traditionell litterär infallsvinkel till förmån för ”nya” teoribildningars socialkonstruktivistiska intresse. Så om jag använder Thorsons artikel för egna syften kan den fungera som en språngbräda för en tankegång som kretsar kring ett behov av att betrakta den postkoloniala texten som just text, inte kultur. På så sätt kan ett intresse för läsarroller som utgår från andra teoretiska ramar än receptionsetiken väckas.

Bruket av litteraturvetenskapliga verktyg behöver kanske tydliggöras inom den forskning som bedrivs på det postkoloniala fältet. Den postkoloniala inriktningen är ju i vid mening i rörelse – under utveckling och snabb förändring – och det finns flera termer som brukas utan övergripande konsensus, vilket kan leda till vetenskapligt samt geografiskt skilda utgångslägen. Det finns postkoloniala idéströmningar där teori och praxis är dialektiskt förbundna och i dag utgörs ämnesbeteckningen av flera teorifamiljer med divergerande tolkningar av begreppets omfattning.² Men kan man utan förbehåll kategorisera den afrikansk-amerikanska texten som postkolonial? Här finns en viss oenighet, men den amerikanska erfarenheten av att skapa en egen litteratur har många gånger stått som modell för den postkoloniala texten och USA är det första postkoloniala samhälle som utvecklar en nationell litteratur.³ Dessutom finns det förbisedda beröringspunkter mellan afrikansk-amerikansk och övrig postkolonial litteratur som har börjat beaktas med allt större självklarhet först på senare år.⁴

Särskilt intressant och berikande i detta sammanhang är dock den postkoloniala teoribildningens värdering av läsaren – läsarens funktion möter författarens i textprocessen vilket leder till dynamiska möjligheter för en text att befinna sig både i kulturens centrum och marginal.⁵ Kritiken av den ”lingvistiska kolonialismen” som bland andra Stephen Greenblatt belyst, uppvisar en tydlig vilja till genreöverskridning genom att inte göra skillnad mellan fack- och skönlitteratur och hans maktkritiska infallsvinkel tar sig an diskursiva bruk.⁶ I denna utvidgning av läsarsubjektens möjligheter att skapa (ny) mening i verket infinner sig frågor kring huruvida den postkoloniala texten har en funktion för läsaren som är särskiljande och om läsarens aktivitet är avgörande i detta hermeneutiska spel.

En av de författare som återvänder till frågor om förhållandet mellan läsare och text, läsakt och svarsakt, både i skönlitterär och essäistisk form är Toni Morrison. Hennes arbeten präglas av en (implicit och explicit) uppmaning till det läsande subjektet att utveckla ett gensvar och ansvar i texten. Jag kommer att röra mig mellan flera spår för att förankra den här artikelns grundfrågor om läsaren och läsandet, där min avsikt även är att illustrera teoretiska resonemang med hjälp av Toni Morrisons roman *Belo-*

ved.⁷ Inledningsvis följer ett försök till sammanfattning av denna lyriska och realistiska fantasiroman från 1987.

*

Att rekonstruera delar av *Beloveds* innehåll eller göra en korfattad beskrivning av bokens handling är att samtidigt ge sig in i romanens kontext, då händelseförlopp utvecklas genom en komplex berättarteknik där strukturer och känslor inte utgör bipolära par utan drivs fram inom det semantiska fält som skapar mening i hela verket. Berättandet utgörs till stor del av upplevelser, ur det förflutna och ur romanens nutid, som frigivna slavar vittnar om. I gestalternas sökande efter livets mening och förståelse för det förgångna får vi information tilldelad genom minnesbilder och återblickar. Romanens nutid kan dateras till 1873 men kronologin i romanen är icke-linjär; läsaren blir varse händelseförloppen efter hand. Inom texten utvecklas historiska, sociala, känslomässiga och kulturella analogier i en ”splitt-rad” narration där ett yttre ramverk finns men utan motsvarande inre enhetlighet.

År 1873 lever frigivna Sethe och dottern Denver i ett svart litet samhälle i Ohio, på 124 Bluestone Road. De är utstötta av övriga bybor, isolerade, och ett övernaturligt väsen har tagit makten i huset. Spöket har skrämt bort Sethes söner, Howard och Buglar, och svärmodern Baby Suggs, som ägde huset, har avlidit. Halle, Sethes man, är spårlöst försvunnen. Romanen inleds med att karaktärisera huset som ondskefullt (”124 was spiteful”) och därefter introducera de inneboende. Frågan om vem babyn med de till synes övernaturliga egenskaperna är väcks direkt, och slående är hur läsaren delges en tragisk familjebild som i sin beskrivande saklighet tonar ned narrationens innebörd. Innehållet är kaotiskt men förklaras i ett robust tonläge. Presentationsformen för denna andliga gestaltkonstruktion gör att dess väsen blir en naturlig del av texten.

När Paul D, en av slavarerna som arbetat och levt med Sethe i tidigare fångenskap på gården Sweet Home, oväntat dyker upp efter många år några sidor senare, möter romanens nutid romanens dåtid. Paul D flyttar in på Bluestone Road och inleder en kärleksaffär med Sethe samtidigt som vålnaden transformeras till en ung kvinna. Den unga kvinnan väntar vid huset när Sethe, Paul D och Denver återvänder efter en dag på marknaden och hon är i den ålder Sethes första dotter, Beloved, skulle ha varit om hon fortfarande hade varit i livet. Tjugo år tidigare skar Sethe halsen av Beloved när slavägaren ville återföra familjen till gården Sweet Home.

Beloveds väsen och identitet blir allt mer omöjlig att fastställa – på flera ställen förvandlas hon till en kvinna på ett slavskepp och i tre poetiska sektioner mot slutet av romanen utforskas betydelsen av Beloved: ”Beloved”

personifierar alla döda slavar och är den svarta "ancestor" som återuppstår. Hon representerar minnet av det förflutna och knyts både till subjekten i texten och den kollektiva erfarenheten av slaveriet.

Vad som till en början kan likna associativa utflykter i texten syftar snarare till att bereda utrymme för läsaren att lokalisera textens inre avsändare. Berättarutrymmet fördelas på flera gestalter och tidsperioder men trots den komplicerade konstruktionen av ett flertal röster och perspektiv är romanen mestadels monologisk. Mordet på Beloved är en handling som indikeras tidigt men skjuts upp (hela händelseförloppet börjar först på sidan 148), vilket vidgar textens betydelsefält. Läsaren tar del av Sethes tid på Sweet Home, hennes flykt därifrån och hotet om att återföras som slav innan mordet äger rum. Det är när schoolteacher vill hämta tillbaka Sethe som hon väljer att försöka ta livet av samtliga sina barn, och denna dramatiska och intensifierande textdel placeras sålunda kronologiskt före Bluestone Road men efter Sweet Home, medan scenen narrativt har föregåtts av de båda, en teknik som används genomgående i *Beloved*. Textens komposition påminner härigenom om människans själ, sinne, tänkande, fattningsförmåga där mental aktivitet inte är en serie upplevelser utan mer fritt pågående reflektioner och omvärderingar. De narrativa förloppen fungerar som utlösare av text- och meningsflöden som riktar sig till ett uppbåd av tolkningsmöjligheter där läsaren likt detektiven ställer frågor och söker svar.

Läsarens "response-ability"

Vad händer med det litteraturvetenskapliga perspektivet när man träder in i ett skönlitterärt sammanhang? Hur påverkas romanläsandet av att vissa textdelar appellerar till läsaren på ett sätt som manar till medvetenhet om en teoretisk strömnings tradition och tolkningsätt? Det korsläsande som uppstår inom den litteraturvetenskapliga disciplinen, där begreppen litterär text, litteraritet, litteratur, inte med nödvändighet kan kategoriseras som *antingen* litteratur *eller* vetenskap innebär att det kan vara av vikt att fundera över varje texts "hemvist".

När innehållet i romanen *Beloved* medvetandegörs av mig aktiveras samtidigt postkoloniala markörer och här uppstår ett möte mellan teori och skönlitteratur som är grundläggande för det spår som i denna artikel söker efter svar på frågor om Toni Morrisons förväntningar på läsaren.

I sin essäsamling *Playing in the Dark* (1992) ger Morrison uttryck för en syn på läsaren som på flera sätt bekräftar min upplevelse av dialog mellan text och läsare i *Beloved*. En av *Playing in the Dark*s viktigaste teser är att den vita litteraturen, de vita författarna i USA har konstruerat en "American Africanism" inom vilken svarta gestalter har fungerat som representationer av en afrikansk, demonisk närvaro, som syftat till att bereda ut-

rymme åt den vita litterära identiteten.⁸ Morrison skriver: "Writing and reading mean being aware of the writer's notions of risk and safety, the serene achievement of, or sweaty fight for, meaning and response-ability".⁹ Idén om läsarens ansvar inför och reaktion på text och författare grundläggs i begreppet "response-ability" och här uttrycks en tidigare ofta förbisedd men genomgående tankelinje och hållning i hennes texter. På ett övergripande plan kan "response-ability" fungera som en slags tolkningsficka där läsaren faktiskt kan stanna upp, inhämta kunskaper om texten och sedan, vågar jag påstå, också behärska den bättre.

Majevtisk funktion

Valerie Smith diskuterar i en inspirerande analys hur afrikansk-amerikanska författare införlivar litteraturkritik och -teori i de samtida skönlitterära beskrivningarna av slaveriet, och att kritiken och fiktionen därmed delar vissa verktyg och målsättningar. Den främsta orsak som anges till denna specifika position är att slaveriet fortfarande utgör en grund varifrån viktiga frågor som rör dagens klimat utgår, och att texternas representativa funktion emellanåt tenderar att överskugga behovet av genreprecisering.¹⁰ Kritikern Joanne M. Braxton berör ett angränsande område när hon skriver att den afrikansk-amerikanska romanen ofta innehåller ett tillgodoseende av läsarens behov av försoning, "[m]uch of the contemporary fiction by Afro-American writers perform this important healing function".¹¹

Utifrån Smiths och Braxtons essäer kan man dra slutsatsen att det finns ett gemensamt mål för den svarta texten som kan karaktäriseras som majevtiskt: tillspetsat blir uppgiften att gestalta ett skeende och förlösa läsarens/subjektets förhållningssätt till detsamma. Den majevtiska tekniken är, menar jag, ett av de mest utmärkande dragen inom den svarta litteraturtraditionen och den genererar både dialektik och polemik inom de olika intertexternas sammanhang. Dialogiciteten mellan romanen *Beloved* och de teoretiska texterna i *Playing in the Dark* kan således backas upp av de resonemang som Smith och Braxton för, även om de inte brukar termen "majevtisk teknik".

Är idén om litteraturens och vetenskapens beröringspunkter problematisk i den litteraturvetenskapliga undersökningen? Oxfordprofessorn Valentine Cunningham menar att litteraturteoretiker som grupp är dåliga läsare och att litteraturteorin har marginaliserat de litterära texterna.¹² Hans bok *Reading after Theory* diskuterar hur teoretiska utgångspunkter sedan 1960-talet allt oftare fokuserat på ideologiska aspekter istället för att lyfta fram vad han kallar den humanistiska grundinställningen inom skönlitteraturen. Cunninghams text är intressant då den problematiserar förhållandet mellan läsning och att som läsare producera mening, samt att han ge-

nom goda exempel pekar på faror med och fallgropar inom teoretiska doktriner. Vad som däremot saknas hos Cunningham är hänsynstaganden till att det inom vissa texter existerar ett komplicerat förhållningssätt mellan litteraturens, litteraritetens samt litteraturvetenskapens formella egenheter samt att det textteoretiska inflytandet sedan 1960-talet – oavsett subjektiv preferens – har influerat den afrikansk-amerikanska skrivkonsten. När ovan nämnda Smith diskuterar representationens ofrånkomlighet i texter om slaveriet relateras detta till post-strukturalismens idé om erfarenheten som en effekt av den textuella representationen och Smith skriver vidare att: "Contemporary *novels* that revise the story of slavery draw on and participate in the debate around representation and social constructionism in critical discourse, examining self-consciously what it means to write about slavery."¹³

Den afrikansk-amerikanska skönlitteraturen kan med Smiths resonering som utgångspunkt sägas ingå i en samtida kritisk litteraturrevidering, en aktivitet som även pågår inom postkolonialismen, där det framstår som allt tydligare att läsaren har ett ansvar – till skillnad från till exempel hermeneutikens tolkningsmöjlighet eller tillägningsförmåga – i textprocessen.¹⁴ Detta förhållningssätt determinerar delvis textens ramverk och tillstånd när samband mellan teoretisk och skönlitterär text ska etableras. Ett rimligt antagande kan vara att den svarta traditionens genre- och diskursuppblandning samt betoningen av läsarens/utläsarens aktiva roll i en texttillblivelseprocess finns som parallell influens i författarskapet Morrison.

Det finns skäl att fråga om tillvägagångssätten för att studera den afrikansk-amerikanska texten skiljer sig från den läsande och skrivande litteraturvetenskapen, samt huruvida den majevtiska tekniken endast är förbehållen skönlitteraturen eller om en liknande position även återfinns inom forskningen.

African-American Studies

Den afrikansk-amerikanska texten studeras främst inom det akademiska fält som kallas African-American Studies.¹⁵ En initierad ämnesbeskrivning som tydligt uttrycker en 'erfarenhetens ambivalens' finns i filosofen Martha C. Nussbaums bok *Cultivating Humanity*.¹⁶ Nussbaum gör en historisk genomgång av den akademiska synen på, eller värderingen av, det svarta subjektet och belyser hur African-American Studies ifrågasatt den traditionsbundna akademiska forskningen genom krav på en tvärvetenskaplig utgångspunkt när afrikansk-amerikanska uttryck ska studeras. Fokuseringen på textstudier måste kompletteras och forskningsfälten förändras metodologiskt genom studier i dans, musik och arkitektur för en vidare förståelse av det kulturella fältet då, påminner Nussbaum, de kulturella inslag som inte är nedtecknade har en central betydelse i den afrikansk-ameri-

kanska traditionen – sambandet mellan förståelse och erfarenhet i de skönlitterära texterna utgörs delvis av muntlighet, myter och religiösa ritualer.¹⁷ Utifrån Nussbaums beskrivningar vill jag uppmärksamma en frågeställning som utvecklas ur hennes resonemång, och som är av intresse här: Innebär ett disciplinärt öppnande att litteraturvetenskapens särart riskerar att försvinna?

Akademiska texter på det afrikansk-amerikanska området som indikerar en 'majevtisk position' i förhållande till studieobjekten är frekventa. Professorn Houston A. Baker, Jr. använder bluesen som matris i en av sina textstudier. Han menar att bluesen genom sin natur undviker dualistiska uppdelningar mellan konstarterna, samt att konståbegreppet allt för ofta konstruerats som ett modellbygge – "a picture of art" – utan hänsynstagande till det existentiella innehållet.¹⁸ Vidare hävdar Baker att den som undersöker afrikansk-amerikansk kultur med en bluesenergi kommer att upptäcka: "[...] not only awareness of the metaphorical nature of the blues matrix, but also a willingness on my own part to do more than merely hear, read, or see the blues. I must also play (with and on) them."¹⁹ Sålunda blir förståelsen av konsten oskiljbar från subjektets engagemang samtidigt som endast en tränad röst kan sjunga bluesen.

Inom ramen för African-American Studies finns det en belysande parallellstudie till Bakers verk – *Signifying Monkey: Towards a Theory of Afro-American Literary Criticism* av Henry Louis Gates, Jr.²⁰ Gates text rymmer ett flertal resonemang och utläggningar kring begreppet "signifying" alternativt "signifyin(g)"; där bokstaven g inom parentes hänvisar till svart uttalstradition, där g:et kan slopas. Detta val indikerar också Gates betoning av språkanvändning och aktivitet, både hos honom och läsaren av hans text.²¹ I den svarta traditionen är "signifying", enligt Gates synsätt, beskrivande för hur ord och uttryck måste tolkas inom kontexter snarare än i sig själva. "Signifying" står för interaktiva lekar som blandar samhällskritik, mentala övningar och underhållning i texterna. Mönster av detta slag iaktas även i jazzens fria improvisation och ett exempel på "språkomvandling" i den svarta muntliga texttraditionen är att ett teckens vanligtvis semantiska innebörd ersätts med en retorisk funktion.²² Verbet "to Signify" innebär kortfattat att folkslag i en utsatt position leker med en given terminologis meningsbetydelse och därmed förflyttas kontrollen över uttrycket. Beskrivningarna får konsekvenser för läsaren: läsning är en tolkande, kreativ handling, snarare än att det läsande subjektet absorberar vad som definierats av någon annan.

Gates argumenterar för att den afrikansk-amerikanska diskursen genomgående använder "signifying monkeys" vars effekt är beroende av troper och repetition av formella strukturer.²³ Man kan misstänka att en analys av *Beloved* med Gates teoretiska ramverk skulle kunna klargöra textuella stra-

regier som inte synligt framträder i verket, impulser från den muntliga traditionen som Morrison för vidare genom sin text. Samtidigt är jag inte helt övertygad om att *Beloved* så tydligt förhåller sig till en specifik litterär form där "signifying" etableras som genomgående mönster; därav försvagas eller rentav försvinner en retorisk princip.

Främst är de teoretiska resonemangen användbara av andra skäl. Gates diskuterar i likhet med Baker hur man kan finna ingångar i en text genom att vidga förståelsehorisonten, och studera hur form och innehåll "upprepas" inom olika konstuttryck (text och musik). I deras analyser blir möjligheten att förena vetenskaplig terminologi med estetiskt motstånd ett faktum – bluesmatrisen och "signifying" bekräftar hur skapandet av bägge kategorier samtidigt omskapar verkligheten. Nu påminns man åter om den frågeställning som uppstod ur Nussbaums text och som härmed upprepas: Innebär ett disciplinärt öppnande att litteraturvetenskapens särart riskerar att försvinna? Kanske är det så att det disciplinära öppnandet måste beaktas för att bibehålla litteraturvetenskapens förmåga att flexibelt undersöka texter och därmed motverka exklusiva, eller traditionella, läsroller både inom skönlitteraturen och vetenskapen. Om man lyssnar till Gates och Baker så är en tvärvetenskaplig hållning en nödvändighet för att lyckas med konststycket "to step outside the white hermeneutical circle and into the black".²⁴

Receptionestetikens brister

En receptionestetisk syn på läsaren som del av en grupp framstår av flera skäl som allt mer problematisk i detta sammanhang. Det finns ett teoretiskt glapp mellan läsarorienterade tolkningar som Stanley Fishs fokus på "shared interpretive strategies" eller Jonathan Cullers strukturalistiska "reading conventions"²⁵ och den improviserande och inkännande bluesenergi Baker lyfter fram som viktig i läsförståelsen. Culler beskriver skillnaderna mellan olika tolkningar som ett resultat av formella undersökningar och att innehållet i dessa läsningar varierar beroende på "the nature of the text"²⁶, det vill säga att den litterära texten kan lägga olika vikt vid att markera sin särart samt egenheter för läsaren. I Bakers bluesmatris finns ett förhållningssätt till den afrikansk-amerikanska texten där undertexten blir verkets metaspråk, oavsett textens genre och form. Den undertext som vanligtvis fördjupar fiktionen kan således även iakttas i de kommenterande metatexterna eftersom de i sin tur refererar till en erfarenhet utanför objekttexten. Det textparadigm som framträder karaktäriseras av läsarens individuella förmåga och ansvar för att gå in i en dialog, att förlösas, att känna den bluesenergi Houston A. Baker benämner som aktiverande i motsats till passiviserande förhållningssätt till forskningsobjektet.

Cunninghams invändningar mot den teoridrivna litteraturanalysen tar

sin utgångspunkt i en syn på teori som ”nöjesförstörare” och mindre viktig beståndsdel i den hermeneutiska interaktionen.²⁷ Vad innebär hans diskussion för förståelsen av *Beloved*? Cunningham tillstår i början av sin bok, vilket utgör en förutsättning för hans vidare resonemang, att läsaren måste förvarnas av en text om hur den ska läsas. Han hänvisar bland annat till Cullers idéer om läsarkompetens.²⁸ Eventuellt understryker denna tankegång hos Cunningham för starkt ett homogent läsande där textens estetiska funktion tenderar att reduceras till igenkänning; läsaren söker efter det som påminner om det redan lästa, relaterar till förförståelsen och blir därmed blind för den dimension som går på tvärs mot *anagnorisis*, igenkännandets funktion. För att med Gates ord beskriva Cunninghams läsning – han går aldrig utanför den vita hermeneutiska cirkeln, in i den svarta. Bakers bluesmatris ringar in hur aktivitet kan innebära en perceptionsskillnad, framför allt av metaforer och andra figurer.²⁹ Gates skriver att termen ”to lie” är synonymt med berättande i vissa poetiska ordlekar.³⁰ Som läsare ställs man inför en lingvistisk maskering.

Jag skulle vilja efterlysa en diskussion där Cunninghams exempel inte utgörs av klassiker som *omtolkas* av postkoloniala författare, nyhistoriker eller feminister utan där hans teorikritiska teorem (!) relateras till *postkoloniala skönlitterära texter* för att belysa hur dessa texters hemmahörighet kan innehålla både en teoretisk och litterär strävan.

*

I *Beloved* blir det historiska projektet i romanen aldrig dominerande, utan det smyger sig på läsaren och framträder med större tydlighet i romanens sista kapitel, ett kapitel som kan läsas som en epilög. Då den historiska dimensionen knyter an till kunskaper och insikter om den svarta erfarenheten som en vit läsare eventuellt inte kan *känna igen* inbjuds läsaren att med utgångspunkt i romanen lyfta blicken bortanför den fiktionella texten. Denna process är stegrande: läsaren förflyttas från att vara en observatör, till att bli delaktig och slutligen medskapare i den text som jag tolkar syftar till att förflytta sig och läsaren till den plats Morrison själv har valt att kalla ”the site of memory”.³¹ I anslutning till Cunninghams teorikritik och Cullers idé om läsarkompetens kan det vara viktigt att framhålla att den afrikansk-amerikanska texten utmanar läsarrollen. När Cunningham med stöd från Culler menar att texten visar för läsaren hur den ska bli läst, vill jag påstå att läsaren av *Beloved* ibland blir textens organiserande faktor. Aktivitet blir det nyckelord som ersätter kompetens.

Min uppfattning är att Morrisons formulering ”response-ability” understryker den tendens där läsarens medvetenhet finns inskriven i det ma-

jevtiska grepp som manifesteras både i samtida skönlitterära skildringar av slaveriet och Bakers bluesmatris.

Överlag positionerar sig postkolonialismen kritiskt genom fokusering på hur det västerländska samhället beskriver, värderar och definierar minoriteter, kolonier, etniciteter, kulturer. En viktig uppgift är och har varit att ta kontroll över "maktens blick" genom att inte bara ifrågasätta utan dessutom skriva om de kanoniska texterna. Det finns ett konfronterande drag inom strömningen. African-American Studies väljer istället att vara introspektivt. Man lyfter fram svarta författare och uttryck, och vänder sig bort från kanon och bildar istället en egen. Här situeras *Playing in the Dark* i en intressant mellanposition då Morrison väljer en kritisk ingång som metodiskt påminner om den postkoloniala. Samtidigt kan hennes resonemang om läsarsubjektets ansvar relateras till Gates och Bakers betoning av läsarrollen som kreativ handling. Ur denna sammansmältning av influenser i *Playing in the Dark* föds också tanken om att läsaren har ett ansvar i *Beloved* som går utöver mötet med historia och minne i romanen.

Att lokalisera minnet

Det finns en scen i romanen som bryter av från det övriga berättandet där Sethe, Denver och *Beloved* åker skridskor. De håller varandras händer, skratrar, omfamnar och håller fast vid varandra också när de faller på isen och i snön.

Each seemed to be helping the other two stay upright, yet every tumble doubled their delight. The live oak and sougning pine on the banks enclosed them and absorbed their laughter while they fought gravity for each other's hands. Their skirts flew like wings and their skin turned pewter in the cold and dying light. Nobody saw them falling. (174)

Textraden "nobody saw them falling" återkommer fyra gånger på två sidor (174-175) och en tolkning som ligger nära till hands om vad som åsyftas är en allomfattande anonymitet – kvinnorna har inga vittnen, varken i texten eller utanför den. Skridskofärden kan också läsas som subjektens förening och absoluta identifikation med varandra, en tolkning som förstärks i ljuset av de fyra expanderande monologerna mot slutet av romanen. Att berövas sin identitet och förlora sitt människovärde tematiseras på flera plan i texten och åskådliggör hur texten inrymmer koder där läsaren kan invigas i en 'djupare sanning' om verkets innehåll.

Scenen ute på isen kan också läsas utifrån en annan nivå och främst finner jag belägg för detta genom den inskräpande upprepningen av "nobody saw them falling". Det öppna vattnet kan symbolisera överfärden, resan från Afrika till Amerika, under vilken slavar både kastade sig och blev kas-

tade i havet. De hade i likhet med Sethe, Denver och Beloved inga vittnen, historien saknar dokumentation och det är i detta existentiella vakuum på slavskeppet som identiteten omformas för slavarerna. Morrison strukturerar texten efter ett mönster där parallellismer aktiverar läsarens medvetande och knyter an till olika förståelsenivåer; historien och anonymiteten återöversas med fiktionens hjälp. På samma sätt skapar den anaforiska uppbyggnaden av "But" (223) – i likhet med det återkommande "nobody saw them falling" – en tystnad runt orden som kan relateras till en stum historieförskrivning. I mötet ute på isen där Sethe, Denver och Beloved förenas påminns läsaren om det tomrum som omger det svarta subjektet i diasporan, där det saknas en överbrygning mellan erfarenheter och språk. Det förflutna måste omskapas och min tolkning är att romanen vill aktivera och lokalisera minnet av en identitet genom att beskriva det som tidigare inte kunnat kläs i ord.

Rememory – det ofrivilliga minnet

Då den narrativa utvecklingen i *Beloved* tar form inordnar berättandet flera verklighetsupplevelser bredvid varandra – händelser flyter samman, erfarenheter och minnen uppberas och textpartier rytmiseras. Den formstarka böljande textrörelsen framträder också inom karaktärerna och det finns ett korsbefruktande spänningsförhållande i texten mellan form och innehåll, som närmar sig både läsare och romangestalter, prosodin som stundtals kan identifieras hjälper till att betona konstruktionen av minnet och återblickarna i *Beloved*. Det återkommande minnet – i romanen kallat "rememory" – förenar metaforer och metonymier som fördjupar texten (både dess språkbehandling och gestaltning) och användandet av "rememory" genererar en unik berättarstil med parallella tidsnivåer.

She might be hurrying across a field, running practically, to get to the pump quickly and rinse the chamomile sap from her legs. Nothing else would be in her mind. The picture of the men coming to nurse her was as lifeless as the nerves in her back where the skin buckled like a washboard. Nor was there the faintest scent of ink or the cherry gum and oak bark from which it was made. Nothing. Just the breeze cooling her face as she rushed toward water. And then sopping the chamomile away with pump water and rags, her mind fixed on getting every last bit of sap off – on her carelessness in taking a shortcut across the field just to save a half mile, and not noticing how high the weeds had grown until the itching was all the way to her knees. Then something. The splash of water, the sight of her shoes and stockings awry on the path where she had flung them; or Here Boy lapping in the puddle near her feet, and suddenly there was Sweet Home rolling, rolling, rolling out before her eyes [.] (6)

I en ansats att tolka det litterära bildspråket i citatet ovan och reflektera över den metonymiska konstruktionen av Sweet Home infinner sig frågan om bilderna främst brukas för att förtydliga språket eller tanken; när Sethe minns Sweet Home är det inte den fysiska gården utan *känslan* av slaveriet hon minns. När texten beskriver att hon är obekymrad och inte känner lukten av bläcket och gummit, eller funderar över det tillfälle när männen kom för att dia henne, ger det en föraning om kommande händelser, det vittnar om en annan tidsnivå i texten och att denna berättartekniska förskjutning är central för en djupare förståelse av romanens stoff.

Textkompositionen i citatet ovan innehåller Sethes "future memory" då de händelser som beskrivs redan på sidan åtta kommer att utspelas senare i romanen, samtidigt som läsaren bär på möjligheter att betrakta den fiktionella framtiden genom en backspegel, genom att ha tagit del av romanens inskription – "60 million or more". Det framtida minnet i *Beloved* beslöjar den kommande kunskapen genom indikationens opålitlighet.³²

Läsarens minne

Det textuella element som ligger utanför själva berättelsen, som inleder romanen, lyder "60 million or more". Läsaren uppmanas genom romanens dedikation att minnas "the middle passage", resan från Afrika till Amerika, där minst sextio miljoner människor miste livet på slavskeppen. Här anläggs den grund på vilken förväntningar vilar och personifieringen av samtliga slavar som äläggs Beloved, vilken till en början framstår som förvirrande och svärgenomtränglig, blir onekligen begripligare om läsaren relaterar dessa textpartier till "60 million or more". Låt mig illustrera genom ett exempel. När Denver blir allt mer nyfiken på varifrån Beloved kommer och vågar fråga vem hon egentligen är utspelas följande dialog dem emellan:

Why do you call yourself Beloved?
Beloved closed her eyes. "In the dark my name is Beloved."
Denver scooted a little closer. "What's it like over there, where you were before? Can you tell me?"
"Dark", said Beloved. "I'm small in that place. I'm like this here." She raised her head off the bed, lay down on her side and curled up.
Denver covered her lips with her fingers. "Were you cold?"
Beloved curled tighter and shook her head. "Hot. Nothing to breathe down there and no room to move in."
"You see anybody?"
"Heaps. A lot of people is down there. Some is dead."
"You see Jesus? Baby Suggs?"
"I don't know. I don't know the names." She sat up. (75)

I ovanstående stycke beskriver Beloved i mina ögon interiör och människor på ett slavskepp.³³ Sökandet från läsarens sida att fastställa Beloveds

identitet, vilken man tror sig vara på spåren genom Denvers inledande fråga, leder inte till en slutpunkt utan tar ny skepnad: hon är ett allomfattande väsen, hon är en projektion, hon är mänsklighetens dåliga samvete, hon existerar i ett pre-oidipalt stadium och vill förenas med modern, hon är älskad bara där det är mörkt. På en övergripande nivå representerar Beloved samtliga gestalters önsknings. Hon är tillika en av de sextio miljoner eller fler som inte överlevde resan när läsarens "future memory" reaktiveras. Likaså anspelar den återkommande sentensen "a hot thing" (exempelvis 216) på kopplingar mellan textuellt och historiskt minne. Hur ska detta "a hot thing" som smyger sig in i texten tolkas? I en dialog mellan psykoanalytikern Ignês Sodr  och författaren A.S. Byatt uppenbaras två möjligheter: "a hot thing" kan både vara kniven Sethe använder för att skära halshalsen av Beloved och det bomärke slavarnas hud brändes med.³⁴ Om man i anslutning till Sodr s och Byatts resonemang härleder "a hot thing" till konstruktioner av minnet faller meningen isär, i dubbel bemärkelse: uttrycket alluderar till läsarens minne genom inskriptionen "60 million or more" och om man söker sig tillbaka i texten – eller minnet – finns en textinf ring i narrationen som förebådar Byatts och Sodr s resonemang. På sidan sextioett ger Sethe f r första gången en situationsbild av relationen mellan sig och sin mamma:

She picked me up and carried me behind the smokehouse. Back there she opened up her dress front and lifted her breast and pointed under it. Right on her rib was a circle and a cross burnt right in the skin. She said, "This is your ma'm. This" and she pointed. "I am the only one got this mark now. The rest dead. If something happens to me and you can't tell me by my face, you can know me by this mark. (61)

Att Sodr  och Byatt drar sin slutsats om innebörden av "a hot thing" menar de själva är ett tecken på att textens ber ttelseniv er refererar till samtliga berättelser som ryms i romanen. Till detta skulle jag dock vilja addera ovanstående textutdrag och det faktum att det finns en parallell mellan deras iakttagelse och textens *faktiska* inneh ll, ett korrelativt förhållande de inte själva uppmärksammar. Om "a hot thing" kan relateras till slavarnas br nnm rken, en både intressant och rimlig tolkning, skulle analysen kunna förstärkas genom en orientering mot det minnesfilter romanen använder sig av, som förutom karaktärernas "rememory"  ven inkluderar läsarens lokalisering av textens "future memory" då br nnm rkenas förekomst beskrivits tidigare i romanen. Därmed är det fullt möjligt att framhålla hur en apart och märkvärdigt isolerad meningskonstruktion som "a hot thing" innebär ett friläggande av gestaltningen, där l sarminnet tydliggör hur Morrisons teori om läsarens "response-ability" kan ta sig uttryck genom den skönlitterära objekttexten.

Textens anamnesis

Textens "rememory" framträder genom mimetisk upprepning och kan både vara personligt och delas gemensamt, som när Sethe förklarar för dottern Denver:

Some things go. Pass on. Some things just stay. I used to think it was my rememory. You know. Some things you forget. Other things you never do. But it's not. Places, places are still there. If a house burns down, it's gone, but the place – the picture of it – stays, and not just in my rememory, but out there, in the world. What I remember is a picture floating around out there outside my head. I mean, even if I don't think it, even if I die, the picture of what I did, or knew, or saw is still out there. Right in the place where it happened."

"Can other people see it?" asked Denver

"Oh, yes. Oh, yes, yes, yes. Someday you be walking down the road and you hear something or see something going on. So clear. And you think it's you thinking it up. A thought picture. But no. It's when you bump into a rememory that belongs to somebody else. (35f)

Begreppet "rememory" kan betraktas som tingens förening; barndom möter vuxenliv, psykologi förenas med narratologi, subjekt övergår i kollektiv, minne omvandlas till aktivitet, vilket Ashraf H.A. Rushdy uppmärksammar.³⁵ Innebörden av "rememory" blir i romanen till ett magiskt *anamnesis* tillgängligt också för den eller de som inte varit delaktiga i den ursprungliga upplevelsen. När Paul D upplever att Beloveds närvaro är störande uttrycker han sig så att läsaren kan uppfatta både den historiska, kollektiva konnotation hon bär på (slaveriet) samt hur hans eget minne blockerar förståelsen av det han försöker minnas: "She reminds me of something. Something, look like, I'm supposed to remember" (234).

Sammantaget kan minnesbilderna i sin blottläggning föra tanken till människans psykologiska utmärker, vansinnet och den existentiella ångesten men också till det kollektiva omedvetna om man talar med C.G. Jung. Huruvida "rememory" är en konstruktion som anför en historisk kontext, skapar en psykologisk effekt i texten, knyter an till en undertext eller är en narrativ finess som driver romanen blir en frågeställning som förgrenar sig och svaret blir avhängigt av hur konsekvent analytikern vill driva sitt perspektiv. Min uppfattning är att Morrisons "rememory" kan innehålla samtliga fyra nyss nämnda kategoriförklaringar och att detta också pekar tillbaka på texten själv. Termen kan därmed tolkas ur både en intertextuell synvinkel och utifrån en textuell metaaspekt.

En av postkolonialismens främsta företrädare Homi K Bhabha berör i

The Location of Culture hur den västerländska moderniteten är problematisk för det postkoloniala perspektivet. I likhet med Gates gör han ett antal teoretiska utspel, med utgångspunkt i språk och kultur, där premissen för deltagande innebär ett konstant engagemang. Här lyfts bokens reflektioner kring *Beloved* ut ur sin kontext för att belysa en fråga om just minnet. Bhabha diskuterar hur specifika årtal i romanen sammanfaller med välkända lynchningar av svarta. Historiska datum kan associera till ett minne, och dessa årtal påverkar romanens gestalter.³⁶ Utgångspunkten är att Morrison gör gränser mellan historia och slaveriets diskurser till en kärnfråga i sin roman. Bhabha tangerar, utan att själv utforska området närmare, en central betydelse i Morrisons text som åsidosätts av Rushdy – ”rememory” kan även bindas till fysiska platser och erfarenheter³⁷ som signalerar till ett kollektivt omedvetet. Detta kollektiva omedvetna riktar sig till afrikan-amerikanens *anamnesis*.

Ty platser kan beskrivas som närmast hemsökta i *Beloved*. Sweet Home finns kvar, ”the picture is still there”, även om varje träd på gården skulle dö ut, ”right in the place where it happened” (36, min kursiv) och Sethe säger till Denver att ”if you go there and stand in the place where it was, it will happen again” (36, min kursiv). Det finns kollektiva bilder som härstammar ur ett afrikanskt-amerikanskt ”folkminne”. Här återspeglas ett kollektivt minne där ingenting dör, i en metafysisk mening, och man kan fundera över huruvida skillnader mellan den svarta och vita erfarenheten också är metafysiska.

Morrisons ”rememory” fungerar som en omedveten kunskap i texten, en kunskap som inte alltid är utlärd utan som enligt den platonska doktrinen om *anamnesis* måste erinras för att kunna omvandlas till kunskap. För att detta ska fungera i en roman krävs det att läsaren applicerar sitt eget subjekt på texten – likt den bluesmatris som enligt Houston Baker i den afrikansk-amerikanska texten behöver ett subjekt som inte ser på utan deltar i bluesen. Den omedvetna aspekten av Morrisons textminne spänner över både subjekt och objekt och finner beröringspunkter med skilda traditioner – filosofiska, psykoanalytiska, litterära. Det ges alltså en möjlighet för läsaren att träda in i textens ”rememory” utan att dela folkminnet.

Tidigare nämndes en metafunktion av ”rememory” och med risk för att föregripa romanens handling är slutet talande för begreppets flerfaldiga funktion. Texten upprepar på de två sista sidorna:

It was not a story to pass on.

This is not a story to pass on.

Upprepningen ristas in i läsarens omedvetna, i vår *anamnesis*, där minnet av historien, berättelsen, konsten, läsandet samexisterar. Trots uppmaningen att

inte föra berättelsen vidare bär vi med oss kunskapen om vad som berättats och minnet av slaveriet innesluts av läsarens omedvetna medvetenhet – läsaren blir ett vittne och kan därmed tillskrivas ett ansvar i textprocessen.

Gestaltarnas minne är inte alltid personligt utan kan delas, *anamnesis* är tillgängligt även för den som inte varit delaktig i den ursprungliga upplevelsen. En minnestilläggen med inslag av det utsagda drabbar läsaren av *Beloved*. Allt eftersom minnesbilderna rullas upp närmar sig läsaren en kunskap om karaktärernas erfarenheter, där förståelsen inte alltid ligger konkret i språket utan i det omedvetna minnet om vad de blivit utsatta för. De ”flashbacks” som uppträder i texten är blott förningar, ledtrådar till något mycket värre och hemskare där man som läsare med fantasins hjälp själv adderar och dramatiserar. I likhet med att bilden av Sweet Home finns kvar för alltid inser läsaren när *Beloved* i sin monolog uttalar orden: ”I am Beloved and she is mine” (210) att minnet delas. Då hon några rader nedanför säger: ”All of it is now” är det en kommentar som förflyttar läsaren till en plats för medskapande, då sentensen sammanför det förflutna med presens. Den blir en metakommentar till det historiska stoffet samtidigt som det faktiska och fiktionella förenas med assistans av läsarens aktivitet i just presens. Det historiska är inte då. Läsandet händer nu. Interpretationen, och berättelsernas värde, relateras härmed till en hermeneutisk praktik där mångtydigheten medför att både romangestalter och läsare retroaktivt kan medverka i det förflutna.

Motståndets estetik – den svarta kvinnans roll

Henry Louis Gates, Jr., kallar årtiondet 1960-70 för ”The Black Arts Movement”. Ett medvetet identitetssökande bland svarta konstnärer ledde till en aktivering av det svarta subjektet – en mångfald av referenser kring individens ansvar för förändring (manifesterade inom medborgarrättsrörelsen) kan iakttas, en tydligare polarisering inom den svarta gruppen uppstår och den självbiografiska, självbekännande litteraturen förekommer i så hög grad att den närmast utgör en egen genre.

Den självbiografiska influensen var också närvarande i 1800-talets slavberättelser. Fredrick Douglass *Narrative of the Life of Fredrick Douglass* (1845) och *My Bondage and My Freedom* (1855) är betydelsefulla exempel på litterära redogörelser som innefattar en strävan efter både individuell och konstnärlig frihet, en dialektisk växelverkan som präglar den svarta traditionen. Men i både Fredrick Douglass berättelser och Harriet Jacobs *Incidents in the Life of a Slave Girl* (1861) överskuggades det självbiografiska uttrycket av slavberättelsens representativa funktion för hela den svarta befolkningen.³⁸ ”The Black Arts Movement” underminerade och utnyttjade just representationer av det personliga, och upphöjde betydelsen av

individuella ställningstaganden genom de kulturseparatistiska program som fick starkt fäste under denna epok. Att det fanns varianter av ställningstagandets innebörd framträder med tydlighet i två disparata självbiografier: den politiskt omstörtande *The Autobiography of Malcolm X* (skriven tillsammans med Alex Haley, 1964) samt Maya Angelous stämningsfulla och gestaltande *I Know Why the Caged Bird Sings* (1969).

Den feministiska medvetenheten föds i, eller uppstår ur, "The Black Arts Movement" och ett huvuddrag inom den svarta litteraturen på 60-talet var att positionera en slags "blackness" som inom ramen för samma gestaltning gav uttryck för identitet, historia, kultur och språkanvändning.³⁹

Den svarta litterära feministiska rörelsen är mer historiskt tillvänd och intresserad av slavsamhället än "The Black Arts Movement" och behovet av att berätta en specifikt kvinnlig historia och motivera dess betydelse genom beröringspunkter mellan det förgångna och det samtida växer under framför allt 70- och 80-talet.⁴⁰ Det politiska klimatet möjliggör att det i större utsträckning än tidigare skrivs texter om kvinnliga erfarenheter under slaveriet och det går att identifiera en svart kvinnovåg som är tvärdiskursiv, det vill säga att frigörelsen från 'det vita arvet' kan spåras inom samtliga samhällsdiskurser, samt att dominerande kulturtolkningar bryts upp, även om de inte till fullo försvinner. Dessutom kan man hävda att den svarta litteraturfeminismen gynnas särskilt i sin strävan efter bättre maktbalans och textuell polyfoni genom sitt utnyttjande av det 'dubbla förtrycket' i föreningen av historiska och samtida erfarenheter.

Angela Davis artikel "Reflections on the Black Woman's Role in the Community of Slaves" i tidskriften *Black Scholar* 1971 ledde till en fördjupad diskussion om den svarta kvinnans roll i slavsamhället. *The Black Book* med Toni Morrison som redaktör publicerades 1974 och är ett exempel på en ofta citerad källa i den afrikansk-amerikanska litteraturforskningen. Under 80-talet publicerades en rad verk som understöddes av en ifrågasättande tidsanda; Christopher Bigsby's *The Second Black Renaissance: Essays in Black Literature* utgjorde ett storskott när den kom ut 1980. *The Black Woman Cross-Culturally*, med redaktören F.C. Steady gavs ut 1981, samma år som Bonnie Barthold skrev *Black Time: Fiction of Africa, the Caribbean, and the United States*. Mari Evans klassiker *Black Women Writers (1950-1980): A Critical Evaluation* publicerades 1984 och året därpå såg tre centrala verk ljuset: Barbara Christians *Black Feminist Criticism: Perspectives on Black Women Writers*, Deborah Gray Whites *Arn't I a Woman?: Female Slaves in the Plantation South*, samt *The Slave's Narrative* med Charles T. Davis och Henry Louis Gates Jr. som redaktörer. Den senare innehåller en analys av tidigare nämnda Harriet Jacobs slavberättelse *Incidents in the Life of a Slave Girl* (1861, under pseudonym Linda Brent)

som blev stilbildande och 1987 publiceras *Reconstructing Womanhood: The Emergence of the Afro-American Woman Novelist* av Hazel Carby.

Intertextens dialektik

Det är sålunda i kölvattnet av detta fruktbara och accelererande produktionsklimat av volymer om den svarta kvinnliga litteraturidentiteten som Toni Morrison skriver *Beloved*.⁴¹ Romanen dramatiserar den historiska influensen inom den litteraturkategori där den politiska undertexten tar en gestaltande form, och Morrisons ämnesval kan betraktas som symptomatiskt för den svarta kvinnliga litteraturen efter 1960.

Under 1980-talet upplevde Morrison att glappet mellan den svarta erfarenheten och representationer av densamma inte längre var lika akut och hon intog en sidoposition då hennes svarta kollegor ofta var flitiga debattörer på området.⁴² En samlad bedömning av den intellektuella process som pågår i hennes författarskap fram till 1992 då *Playing in the Dark* ges ut är att frågor som rör etnicitet och hudfärg ofta (dock inte alltid) förflyttas från de verkliga diskurserna till de fiktionella. Konsten och estetikens möjligheter att förhålla sig metaoppositionellt innebär att det svarta subjektet i *Beloved* kan speglas i den litterära traditionens prisma. Med termen metaoppositionell vill jag försöka beskriva en mer reflexiv och reflekterande form av opposition som inte uteslutande är konfronterande, utan också använder sig av det stoff som kritiseras. Detta är ett högintressant element i hennes text, som sällan uppmärksammas, men som intressant nog befinner sig i närheten av den kritiska blick som i *Playing in the Dark* betraktar marginaliseringen av svarta gestalter inom den amerikanska kanon.

Ett visst nytt ljus kan falla över *Beloved* om man väljer att betrakta romanen i en tidskontext då en starkt litteraturkritisk och litteraturreviderande influens (med ursprung i 60-talet) förstärktes av den svarta feministiska rörelsen under 80-talet. Prosan blir ett fiktionellt instrument som lyckas ifrågasätta litterära normer genom att ta avstånd från den vita litteraturens beskrivningar genom att "skriva mot" eller mellan.

Motbild och mottext

Utifrån intertextuella riktmärken i Morrisonforskningen⁴³ och kunskap om den postkoloniala strömningens intresse av att fastställa särskiljning från imperiets centrum föds följande frågeställning: Kan romanen *Beloved* innehålla "litterära motbilder" till inter- samt kontextuella figurer från en vit litteraturtradition?

Spökgestalten i *Beloved* har beröringspunkter med spökfiguren Catherine Earnshaw i Emily Brontës roman *Wuthering Heights* (1850).⁴⁴ Bety-

dande likheter finns mellan hur de intar och dominerar 124 Bluestone Road respektive Thrushcross Grange och den närmast hallucinatoriska stämning som råder i husen när spökenas närvaro intensifieras. De gotiska mönster som framträder i *Beloved* innehåller ett verklighetsraster då motiv som mardröm, skuld och övernaturlighet ger läsaren känslor av obehag just på grund av deras dubbla funktion i texten. Motiven betonar det magiska och fiktionellt mytiska samtidigt som de har en förankring i en verklig, historisk kontext och spökgestaltens växlande funktion bidrar ytterligare till ett spänningsförhållande mellan fiktion och verklighet. Morrisons konstruktion av ett andligt väsen bär på andra koder än Brontës: *Beloved* går till skillnad från Catherine inte igen i sin ursprungliga skepnad, *Beloved* är en konkret karaktär trots att hon stundtals får en oskarp kontur och det gotiska elementet i *Wuthering Heights* med ödsliga landskap och 'skräckeffekter' saknas i *Beloved*.

Lokaliserandet av litterära motbilder utgör isolerade exempel i ett prosastycke. Jean Rhys *Wide Sargasso Sea* (1966) är snarare en litterär mottext, där romanens intertextualitet med Charlotte Brontës *Jane Eyre* (1847) genomsyrar hela verket. Rhys text syftar inte bara till att använda *Jane Eyre* inspiratoriskt utan också för att reagera på och ifrågasätta dess innehåll. Med en sådan infallsvinkel blir *Wide Sargasso Sea* en kreolsk mottext till den brittiska förlagan. *Beloved* förflyttar snarare gravitationspunkten genom att relatera sitt stoff till en polemisk undertext där det litterära motståndet är överordnat verklighetens diskurser.

Call and response

Inom den svarta muntliga sång- och texttraditionen – "the Vernacular" – är ett av de tidigaste uttrycken "call and response", vilket beskriver hur slavernas arbetssånger på bomullsplantagen fungerade. En liknande sångkonstruktion återfinns inom religiösa "negro spirituals" där solistens ledstämma besvaras av kören. Denna metod, att svara på ett tilltal genom upprepning, kan vidga perspektivet för intertextens inflytande i *Beloved*.

Inträdelsen i den postkoloniala texten och idén om metaopposition aktualiserar Gates begrepp "signifying" samt Bakers bluesmatris, och hur den senare utifrån matrisens återkommande mönster genererar analyser som kan aktivera min egen tolkning. En princip i Bakers metaforiska bluesmatris är att koherens mellan subjekt och objekt uppnås först när läsaren går från att höra, läsa eller se bluesen till att delta. De musikaliska inslagen i Morrisons text – rörelsen, rytmiseringen, sångerna – demonstrerar en samhörighet med "the Vernacular" men kan även innehålla ett grundläggande, men beslöjat, förhållningssätt till uttrycket likhet genom olikhet.

Mitt förslag är att romanen använder "call and response" som intertex-

tuell matris. Det existerar inte, vad jag kan se, en svart återkommande trop som i Gates mening ironiskt driver med och härmar en specifik vit ordkonstruktion i *Beloved*.⁴⁵ Texten saknar även en tydlig förlaga som den reagerar på. Däremot representerar romanen som sådan ett "response" på den amerikanska kanon då Morrison marginaliserar de vita karaktärerna. Deras textfunktion stannar i de flesta fall på en nivå där de är rekvisita snarare än gestalter.

Marginaliseringen av vita gestalter i *Beloved* kan betraktas som ett "response" på den litteratur som skrivs när romanen utspelas – verk som Nathaniel Hawthornes *The Scarlet Letter* (1850), Herman Melvilles *Moby Dick* (1851), Edgar Allan Poes *The Narrative of Arthur Gordon Pym* (1838), samt redan nämnda Emily Brontë, innehåller bildspråk där begreppen svart och vitt tenderar att systematisera textens symboler.⁴⁶ Också tidigare nämnda Byatt och Sodr  beskriver hur Hawthorne, Melville, och Poe faktiskt tänker i termer av svart och vitt n r de skriver om demoner och änglar, samt att kontrasterna dem emellan skapar en närgången, obehaglig ondska i litteraturen.⁴⁷ Utifrån ett sådant perspektiv blir Morrisons lek i märket en betydande filosofisk meditation över vad detta svart-vita motsatspar egentligen g r med en läsares fantasi. I *Beloved* skulle en tolkning av märket kunna uppehålla sig vid hur Morrison som svart författare använder det svarta som en metonymisk funktion för frihet (den tid på dygnet slavarna flyr från Sweet Home) eller det existentiella rum *Beloved* befinner sig i, och att märket som trop därmed ges nya v rden.

Men det finns en betydligt mer djupgående kanonkritisk intertextuell imitation bakom marginaliseringen av vita gestalter, som säkerligen också härstammar ur de frågeställningar Morrison uppehåller sig vid i *Playing in the Dark*. De enda gånger i Morrisons text en vit persons infallsvinkel (dialoger undantagna) delges läsaren  r när schoolteacher kommenterar slavarna. När han kommer för att återföra Sethe som slav blir berättandet stympat, brutaliserat: "Unlike a snake or a bear, a dead nigger could not be skinned for profit and was not worth his own dead weight in coin" (148), eller, "[a] crazy old nigger was standing in the woodpile with an ax. You could tell he was crazy right off because he was grunting-making low, cat noises like" (149). Det vita subjektet har t mmts p  humana egenskaper och samtidigt marginaliserats – schoolteacher representerar i detta fall "den Andra".⁴⁸

Intertext som kritisk utgångspunkt

P  sidan femtio förekommer en anakronistisk liknelse för att förklara hur *Beloved* ser ut n r hon träder in i berättelsen som ung kvinna f r första gången.

Women who drink champagne when there is nothing to celebrate can look like that: their straw hats with broken brims are often askew; they nod in public places; their shoes are undone. (50)

Dels är den kommenterande liknelsen ett märkbart avbrott från romanens monologiska och dialogiska uppbyggnad då en tydlig berättare karaktäriserar och beskriver gestalten, dels kan en tolkning av bildens innebörd associera till olika förståelsehorisonter. Texten beskriver en kvinna vi kan erfara och förstå utifrån verklighetens förnimmelser. Kvinnan som dricker champagne när det inte finns något att fira kan relateras till den samtida diskursen såväl som den historiska. Det är också en bild som knyter an till en litterär erfarenhet. Kvinnan som dricker champagne när det inte finns något att fira förekommer bland annat i E.M. Forsters *Howards End* (1910), Ernest Hemingways *The Sun Also Rises* (1926) och F. Scott Fitzgeralds *The Great Gatsby* (1926). Vi ställs inför en motbild där det faktiska och det föreställda kan assimileras; texten innehåller en liknelse som med hjälp av "call and response" aktualiserar läsarens tolkning av bildens innebörd. Några rader tidigare läser man att hon kommer ur vattnet, vilket aktiverar den kompass som har lokaliserat en nivå i romanen där det öppna vattnet kan symbolisera slavarnas ofrivilliga boning.

Liknelsen där kvinnan dricker champagne kan alltså ses som en motbild till andra kvinnliga gestalter som figurerar champagnedrickandes i litteraturen, särskilt när bilden övergår i att beskriva det jag tidigare kallade likhet genom olikhet:

Women who drink champagne when there is nothing to celebrate can look like that: their straw hats with broken brims are often askew; they nod in public places; their shoes are undone. BUT THEIR SKIN IS NOT LIKE THAT OF THE WOMAN BREATHING NEAR THE STEPS OF 124. SHE HAD NEW SKIN, LINELESS AND SMOOTH, INCLUDING THE KNUCKLES OF HER HANDS. (50, min understrykning)

Den initialt avvikande liknelsen arbetar efter samma grundprincip som det övriga berättandet då de narrativa cirklarna i texten inte bara återkommer utan sammanflätas. Liknelsen marginaliserar den vita kvinnan till förmån för den svarta; "new skin" står i stark kontrast till schoolteacher som beskrivs som en man "without skin" (262). Huden håller kroppen och identiteten samman.

I en annan del av verket finns en utmärkande scen som kretsar kring jaget och existensen där Denver börjar brytas ner fysiskt och psykiskt:

This is worse than when Paul D came to 124 and she cried helplessly into

the stove. This is worse. Then it was for herself. Now she is crying because she has no self.[...] She can feel her thickness thinning, dissolving into nothing. (123)

Den svarta huden – ”her thickness” – förknippas med psykiskt och fysiskt liv, att vara utom sig av förtvivlan innebär i *Beloved* att huden försvinner. Upplevelsen av jaget har en parallell i en psykologisk hud, vilket är liktydigt med att det vita jaget utan hud kan betraktas som dött.⁴⁹

*

När det gäller marginaliseringen av det vita subjektet i romanen blottas en svårighet i hur läsaren förhåller sig till luckor eller glapp i texten. Morrisons tomrum skiljer sig från de tomma platser i romandiskurser som Wolfgang Iser⁵⁰ diskuterar (Iserns ursprungsterm är *Leerstellen*) eftersom hennes glapp inte främst är retoriska verktyg som upprätthåller läsarens intresse genom att svara mot sociala, historiska och kulturella normer. Morrisons tomrum är medvetna tematiska utmaningar av läsarens förväntningar. Textluckor förekommer inte med nödvändighet endast där de grafiskt är synliga i texten (som monologen 210-213). I detta sammanhang utgörs glappet av att kvinnan som dricker champagne försätter läsaren i en slags orytm, eftersom hon påminner om det man känner igen, men där texten uttryckligen påtalar att hon inte är som det man känner igen. Man kan tala om en form av ”signifying” utan det parodiska inslaget, och i likhet med att mörkret kan betraktas som en metonym för frihet blir den svarta huden en metafor för liv.

Läsaren blir direkt delaktig i den epistemologiska process som utspelas inom texten genom att gestalternas väg till kunskap och återhämtning blir en del av läsarens kunskap och återhämtning. Avsnittet där kvinnorna förenas innehåller det botgörande element inom den samtida afrikansk-amerikanska litteraturen som Joanne M. Braxton beskriver.

*

I *Beloved* avslutas textens exkursioner i det mänskliga och litterära minnet i en epilog som talar om att det man just har läst är en historia som inte ska föras vidare. Ändå ligger den helt öppen för läsarens blick. För att berättelsens slutrader ska kunna tolkas tror jag att läsarens ”response-ability” och delaktighet i romanen är en viktig förståelse att bära med sig, då slutet är tvetydigt.

This is not a story to pass on.

Down by the stream in back of 124, her footprints come and go, come and

go. They are so familiar. Should a child, an adult place his feet in them, they will fit. Take them out and they will disappear again as though nobody ever walked there.

By and by all trace is gone, and what is forgotten is not only the footprints but the water too and what is down there. The rest is weather. Not the breath of the disremembered and unaccounted for, but the wind in the eaves, or spring ice thawing too quickly. Just weather. Certainly no clamor for a kiss.

Beloved.

Tidigare diskuterades upprepningen av "It was not a story to pass on" och hur den meningen ristas in i läsarens omedvetna, i vårt *anamnesis*, där minnet av historien, berättelsen, konsten, läsandet samexisterar. I linje med den tolkningen kan man tolka att Morrison i sina slutrader beskriver hur människans psykiska minne av det förflutna försvagas med tiden men att platsens fysiska minne aldrig dör. Fotspåren vid 124 känns igen av den som placerar fötterna i dem och i det ögonblick man går vidare försvinner spåren. Efter en tid glöms också de bort och kvar finns bara väder. Men det är spåren som glömts bort – det betecknande, inte det fysiska minnet – det betecknade.

"What is forgotten is not only the footprints but the water too and what is down there."

Vattnet som källa för minnet av slavarna som inte klarade resan från Afrika till Amerika, de "60 million or more" som är "down there" glöms också bort när isen blir ett tecken för väder snarare än en övertäckt gravplats för slavar. Minnet av vad som hänt innesluts av den fysiska platsen i samma ögonblick som läsaren genom sin medverkan i texten också kan delta i historien.

*

Jag har velat utforska två parallella tankebanor om vad en läsare är. Den ena är den andras förutsättning – att en läsare kan betraktas som medskapare i en textprocess och att receptionen påverkar verkets innehåll. Men det finns ytterligare förväntningar inom den afrikansk-amerikanska texten, ett slags genrekrav på läsaren, där umgänget har sina förutsättningar och läsaren tillskrivs en aktiv roll för textens tillägnan.

Med utgångspunkt i Toni Morrisons begrepp "response-ability" har jag valt att betrakta romanen *Beloved* som ett verk där textens betydelse skapas i samspel mellan gestalter och läsare. Inom denna dialog finner jag även en författare, vars röst främst hörs i teoretiska texter där hon ständigt åter-

vänder till dialektiken mellan författare-läsare, läsare-text. Hon talar om ansvar och reaktion, medvetande och medvetenhet, samt om att det som inte står skrivet ger det skrivna dess kraft.

Den hermeneutiska cirkeln beskriver vilka förutsättningar som finns för förståelsen. Här kan man ställa sig och blicka ut över det litterära fältet, men det kan även vara nödvändigt att träda in i en annan förståelsehorisont. Byta cirkel. Så har jag försökt att både göra och läsa här – att så långt som möjligt gå in i den afrikansk-amerikanska texten på dess egna villkor utan att hindras av min egen hudfärg och nationalitet. Den teoretiska litteraturens exempel på tillvägagångssätt, både i tankeverksamhet och arbetsprocess, har riktat uppmärksamhet mot hur postkoloniala och afrikansk-amerikanska idéströmningar förhåller sig till läsarrollen. Deskriptiva ämnestexter och texter som kommer inifrån teorifamiljerna understryker subjektets deltagande i textprocessen, där begreppet majevtisk funktion kan beskriva hur kritiska och fiktionella texter kan syfta till att förlösa en läsa-res förhållande till verkets innehåll.

I anslutning till Cunninghams diskussion om teorins eventuellt för starka inflytande på litteraturanalysen har jag velat beakta hur dialogiciteten mellan meta- och objekttexter kan vara en förutsättning för gestaltningen. Därmed kan man inte bortse från teorins viktiga inflytande på den afrikansk-amerikanska fiktionen. Här uppmärksammas också att det finns svårigheter med att tala om att texten signalerar till läsaren om hur den vill bli läst, då både terminologi och vardagsord inom standardengelskan har en annan innebörd i en afrikansk-amerikansk kontext. Idén om läsandet som igenkänning går om intet.

Minnet är expanderande i *Beloved*. Det är i romanens ryggrad och anknyter till samtliga undertexter. Minnets förmåga att utvecklas parallellt och associera fritt skapar stundtals en förvirring i *Beloved*. Med utgångspunkt i detta perspektiv resonerar jag kring hur berättartekniken aktiverar läsarens "response-ability" genom att relatera olikartade minnesbilder och händelser till varandra. Inom ramen för läsarens minne och aktivitet lyfts *anamnesis* fram som utgångspunkt för ett delat, mänskligt minne. Upplevelser, föremål och platser kan bära på ett fysiskt minne som inte kan läras ut utan måste erfaras och min tolkning av läsaren som ett slags vittne i *Beloved* ansluter till idén om textens majevtiska funktion.

"Call and response" kan bli ett hjälpmedel för att se romanens samspel med andra texter som en form av litterärt motstånd där romanen marginaliserar det vita, och denna författarstrategi kan återföras till flera av de idéer som frammanar en ny blick på det svarta subjektet i *Playing in the Dark*.

NOTER

- 1 Stefan Thorson, *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2002:3, s. 44.
- 2 Se t ex Jonathan White (ed.), *Recasting the World: Writing After Colonialism*, (Baltimore/London, 1993), Bill Ashcroft, Gareth Philips, Helen Tiffin, *The Empire Writes Back*, (1989), (London, 2002). Inriktningen inom den afrikanska Négritude-rörelsen förespråkar en afrikansk rumslig tidsuppfattning (space relationships) inom konsten och dessa idéer omvandlades till teoretiska instrument inom "Black writing" i USA. Fransktalande delar av Afrika valde istället att använda Négritudebegreppet för att geografiskt utveckla en pan-afrikansk ideologi, med fokus på gemensam kultur. Exempelen illustrerar två skilda appliceringar av samma postkoloniala begrepp. Se Ashcroft, Philips, Tiffin, s. 124.
- 3 Ashcroft, Philips, Tiffin, s. 15. Deras utgångspunkt (USA som postkolonialt samhälle) möter visst motstånd hos bland andra Ato Quayson, som å ena sidan argumenterar för att det inte går att bortse från den amerikanska imperialismen idag, och att jämförelser mellan Amerika och f.d. kolonier därmed blir något missvisande. Å andra sidan kan man jämföra kulturella mönster mellan minoriteter i USA och "riktiga" postkoloniala samhällen, för att förstå kolonialismens epistemologi, menar Quayson. Se *Postcolonialism – Theory, Practice or Process?*, (Oxford, 2000), s. 10f.
- 4 Sally Keenan, "Four Hundred Years of Silence: Myth, History, and Motherhood in Toni Morrison's *Beloved*", i *Recasting the World: Writing after Colonialism*, s. 45.
- 5 "Language variance, with its synecdochic function, is thus a feature of all post-colonial texts. The writer 'function' meets the reader 'function' in the writing itself which dwells at the intersection of a vast array of cultural conditions. Such writing neither represents culture nor gives rise to a world-view, but sets the scene for a constitution of meaning. The strategies which such writing employs to maintain distance and otherness while appropriating the language are therefore a constant demonstration of the dynamic possibilities available to writing within the tension of 'centre' and 'margin'". Se Ashcroft, Griffiths och Tiffin, s. 58.
- 6 Stephen J. Greenblatt, *Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture*, (New York, 1990), s. 16ff.
- 7 Toni Morrison, *Beloved*, (New York, 1987).
- 8 "The fabrication of an Africanist persona is reflexive; an extraordinary meditation on the self [...], "Americans choose to talk about themselves through and within a sometimes allegorical, sometimes metaphorical, but always choked representation of an Africanist presence." Toni Morrison, *Playing in the Dark*, (New York, 1992), s. 17.
- 9 Ibid, s. xiii.
- 10 Valerie Smith, "'Circling the Subject': History and Narrative in *Beloved*" i *Toni Morrison: Critical Perspectives Past and Present*, K.A. Appiah och Henry Louis Gates, Jr. (ed.), (New York, 1993), s. 342ff.
- 11 Joanne M. Braxton "Ancestral Presence: The Outraged Mother Figure in Contemporary Afro-American Writing" i *Wild Women in the Whirlwind: Afro-American Culture and the Contemporary Literary Renaissance*, Joanne M. Braxton och Andrée Nicola McLaughlin, (ed.), (London, 1990), s. 305.
- 12 Valentine Cunningham, *Reading After Theory*, (Oxford, 2002), s. 59.
- 13 Valerie Smith, s. 344.
- 14 Jfr. med Paul Ricoeurs hermeneutiska syn på förståelsen som något som "föregår, ledsagar, avslutar och innesluter" förklaringen och där läsaren förväntas göra en mindre naiv tolkning om den föregås av en lingvistisk analys. Se Paul Ricoeur, "Förklara och förstå. Text, handling, historia", i *Från text till handling: en antologi om hermeneutik*, Peter

- Kemp och Bengt Kristensson (red.), övers. Margareta Fatton och Bengt Kristensson, (1988), (Stockholm/Stehag, 1993), s. 96.
- 15 African-American Studies blev ett självständigt ämne med egen fakultet på 1970-talet, för mer information se Henry Louis Gates, Jr., *Loose Canons: Notes on the Culture Wars*, (New York/Oxford, 1992), s. 87-105.
- 16 Martha C. Nussbaum, *Cultivating Humanity: A Classical Defense of Reform in Liberal Education*, (London, 1998).
- 17 *Ibid.*, s. 171.
- 18 Houston A. Baker, Jr. *Blues, Ideology, and Afro-American Literature*, (Chicago, 1984), s. 9ff.
- 19 *Ibid.*, s. 10.
- 20 Henry Louis Gates, Jr. *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*, (New York/Oxford, 1988).
- 21 Läsaren av *Signifying Monkey* kan lätt hamna i en situation där begreppets innebörd tycks skifta mening så ofta att det till slut blir svårt att tolka dess ursprungsbetydelse. Komplikationen ligger i att signifier/signified med Ferdinand de Saussures välkända lingvistiska uppdelning skiljer på det betecknande och det betecknade, samt att signification, som flitigt används av Gates, är en homonym för engelskans betydelse.
- 22 "It is not sufficient merely to reveal that black people colonized a white sign. A level of meta-discourse is at work in this process. If the signifier stands disrupted by the shift in concepts denoted and connoted, then we are engaged at the level of meaning itself, at the semantic register. Black people vacated this signifier, then –incredibly– substituted as its concept a signified that stands for the system of rhetorical strategies peculiar to their own vernacular tradition. Rhetoric, then, has supplanted semantics in this most literal meta-confrontation within the structure of the sign." *Ibid.*, s. 47.
- 23 *Ibid.*, s. 52.
- 24 *Ibid.*, s. 258.
- 25 Susan R. Suleiman och Inge Crosman, *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, (New Jersey, 1980), s. 45.
- 26 Jonathan Culler, "Prolegomena to a Theory of Reading", i *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, s. 66.
- 27 Cunningham, s. 169.
- 28 "To get on with reading a work we have to know how to proceed with it. Different sorts of book, text, novel, poem, and so forth, require different reading strategies, practices, competences." *Ibid.*, s. 4.
- 29 "No one can lead an analyst of Afro-American culture, for example, to *discover* the effectiveness of blues, or storytelling, or the signifying monkey for a theory of black expression. 'Discovery' – in the tropological view – is not synonymous with learning through rational persuasion. It is akin to an adventurous act of play, or an energetic invention." Baker, (1984), s. 110.
- 30 Gates, (1988), s. 57.
- 31 Toni Morrison, "The Site of Memory" i *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir*, William Zinsser (ed.), (Boston, 1987).
- 32 För mer om denna typ av litterära infrastruktur kallad "future memory", se Kannamal Srinivisan, "The Future Memory and the Metaphysics of Technological Space: Text in Fluxus Narrative Strategy in Arundhati Roy's *The God of Small Things*", i *50 Years of Indian Writing*, R.K. Dhawan (ed.), (New Dehli, 1999).
- 33 Min tolkning utgår från A.S. Byatts och Ignês Sodrés analys i kapitlet "Toni Morrison: *Beloved*" i *Imagining Characters: Six Conversations About Women Writers*, (New York,

- 1997). Givetvis går också tankarna till underjorden, så som beskriven av Dante eller Vergilius, men en skillnad, som jag tror kan ha betydande symbolisk mening, är att deras irrfärder i dödsriket möjliggör möten med bekanta som kan namnges och att de får ledsagning. *Beloved* beskriver en icke-identifierbar människomassa, vilket understryker hennes/slavens representativa isolering från den övriga gruppen. Slavskeppen var därtill en dödsfälla, och kan därför betraktas som en metafor för helvetet, en konstruktion som återkommer i romanen, *Beloved* s. 215.
- 34 Byatt och Sodr , s. 226.
- 35 Se Ashraf H.A. Rushdy, "Rememory": Primal Scenes and Constructions in Toni Morrison's Novels", i *Toni Morrison's Fiction: Contemporary Criticism*, David L. Middleton (ed.), (New York/London, 2000), s. 135ff.
- 36 Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, (London, 1994), s. 16f.
- 37 Resan till nordstaterna  r en metafor för frihet inom slavber ttelserna. Den grundläggande distinktionen mellan nord- och sydstaterna  r en delad erfarenhet hos afrikan-amerikanerna även idag, och gestaltas mycket tänkvärt i Morrisons roman *Sula*. Två kvinnorna åker tåg mellan Ohio och Mississippi på 1920-talet. Morrison beskriver den gradvisa yttre förändringen (vid gränsen upphör toaletter f r svarta på rastst llena) och den stigande självmedvetenheten om den svarta hudfärgen hos kvinnorna. Ju längre söderut de kommer desto viktigare blir det att fjärma sig från de vita resenärerna. Dels för att inte väcka misstänksamhet bland vita, dels med tanke på att sympati med den egna etniska gruppen  r en förutsättning för social gemenskap. Det svarta grupprycket  r ett återkommande tema i Morrisons romaner.
- 38 "Each of these slave narratives stretches the limits of the autobiographical form, for the central 'I' is both an individual and a racial representative, contesting the legitimacy of the slave system and the stereotypes of race that supported it." Se Elizabeth Kella, *Beloved Communities: Solidarity and Difference in Fiction by Michael Ondaatje, Toni Morrison, and Joy Kogawa* (diss. Uppsala, 2000), s. 54f.
- 39 Gates, (1992), s. 147.
- 40 Keenan, s. 48.
- 41 Ett  r f re *Beloved* gavs romanen *Dessa Rose* av Sherley Anne Williams ut. Också Williams berättelse baseras l st p  historiska fakta om kvinnliga slavars flykt. "Both novels can be read as part of the important contemporary feminist enterprise of recovering women's lost or unrecorded history; they can also be read as part of that momentum among writers and critics within the black community to look back across their history in the United States in an effort to revision a story that has been made virtually invisible, a repetition of the effacement that had been enacted within the institution of slavery. But neither text makes any particular claims to performing the function of an empirical history." Se Keenan s. 48f. Keenan erk nner texternas breda tolkningsm jligheter, samtidigt som hon g r en viktig distinktion mellan tolkning och funktion.
- 42 Jan Furman, *Toni Morrison's Fiction*, (Columbia, 1996), s. 67.
- 43 Intertextuella jämförelser  r frekventa – h r ett  plock: resonemang kring Paul D som en "[...] variation on Morrison's Ulysses type", se Wendy Harding och Jacky Martin, *A World of Difference: An Inter-Cultural Study of Toni Morrison's Novels*, (Westport, 1994), s. 78. Jämförelser mellan Morrison och bl a Virginia Woolf av Harold Bloom, *How to Read and Why*, (London, 2000), s. 269ff. Se Terry Otten i *Critical Perspectives* f r jämförelser mellan Sethe och Hester Prynne (från *The Scarlet Letter* av Nathaniel Hawthorne), s.91.
- 44 Sambandet uppmärksammas av Margaret Atwood i *Critical Perspectives*, s. 32f.
- 45 Se Gates, (1988). "Mimicry repeats rather than re-presents", se Bhabha s. 88.

- 46 Morrison nämner begreppet "the darky" hos Poe i *Playing in the Dark*, s. 10. Se även Toni Morrisons analys av Melvilles *Moby Dick* där hon diskuterar hur just frånvaron av svarta gestalter har influerat konstruktionen av den amerikanska litterära traditionen, i "Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature", *Modern Critical Views: Toni Morrison*, Harold Bloom, (ed.), (New York, 1990).
- 47 Byatt och Sodré, s. 223.
- 48 Begreppet "den Andra" används givetvis av en rad filosofer och teoretiker inom feministiska, psykologiska och postkoloniala diskurser. Jag brukar termen i dess vidaste mening här, som ett enande epitet för att förklara hur det vita subjektet i *Beloved* görs avvikande från romanens historiska, kulturella norm då ett vitt jag – en vit utsägelseposition – inte existerar. A.S. Byatt ger uttryck för att avsaknaden av vita gestalter leder till att texten töms på det vita: "White things are bone and teeth – and milk, of course. Human beings are black." Byatt och Sodré, s. 224.
- 49 Ett tillägg är att tänder förknippas med vita. Jfr. med redan citerade A.S. Byatt: "White things are bone and teeth – and milk, of course. Human beings are black." Byatt och Sodré, s. 224
- 50 Wolfgang Iser, "Interaction Between Text and Reader", i *The Reader in the Text*, s. 106-119.

Om den höviska kärleken som kvinnlig strategi

Av Carin Franzén

”Det är lätt att konstatera att kärleksbehovets psykiska värde genast sjunker så snart tillfredställelsen underlättas. Det krävs ett hinder för att libido-intensiteten skall höjas, och när de naturliga motstånden mot tillfredställelandet inte räcker till, har människor i alla tider infört konventionella hinder för att kunna njuta av kärleken.” Så skriver Freud.¹ Det är en teori som illustreras mer än väl av den märkliga form av kärlek som fått namnet hövisk. Där upphöjs just de konventionella hindren till en kärlekskonst, till en *fin’amors*. I de sånger som vittnar om den höviska kärleken är hindren stående motiv, som exempelvis den älskades bortvändhet eller det ondsinta skvaller, vilket hotar den älskandes kärlek. Som i dessa rader av Arnaut Daniel:

*Ljuva ansikte
med alla vackra drag,
mycken smälek
skall jag lida för er skull.
Ni är
målet
för allt mitt vanvett,
jag får ondsinheten
och föraktet
till mitt följe.
För rikedomars skull
vänder jag ej bort
från er.
Aldrig älskade jag
någon mer ödmjukt,
jag älskar er mer
Än Gud de sina i Doma.²*

I denna kärlekskonst tycks kvalen mer värda att betona än den sinnliga njutningen. Och den älskande underkastar sig i dessa sånger på ett vis som fått den slovenske filosofen Slavoj Žižek att associera till masochismens och det masochistiska paret framträdande mot slutet av 1800-talet.³

Det vi vet om den höviska kärleken är framför allt baserat på en viss

sorts litteratur, den provensalska eller occitanska trubadurdiktning, som uppstod i Sydfrankrike omkring 1100-talet där det talades langue d'oc. Dikten återspeglar en feodal maktordning, brukar det sägas. Poeten var oftast en vasall. Damen (*la dompna*), som hans sång riktar sig till kallas ibland rentav hans *midons* (ung. min herre).⁴ En vanligt förekommande figur i dikterna är poetens/vasallen vädjan om damens nåd.

I likhet med den grekiska lyriken var denna kärleksdiktning främst sång. Den framfördes av trubaduren för att underhålla hovet. Sångens betydelse understryks av att trubadurernas dikter ofta kan tolkas som en sång till damen och en sång om sången. Enligt den franskbulgariska psykoanalytikern Julia Kristeva varken beskriver eller berättar trubadurdiktningen om damen. Den handlar främst om sig själv, den är ett tecken på en intensiv känsla, och går tillbaka på sitt eget utförande, hävdar hon. Damen är endast den imaginära mottagaren, en förevändning för sången. Den höviska dikten kan åtminstone sägas ha en dubbel betydelse. En bokstavlig mening vars referens är damen. Och en metaforisk, där referensen är känslan, vars egentliga tecken är sången.⁵ Nina Burton är inne på samma tankegång när hon frågar: "Hur många poeter har inte skrivit kärleksdikter när de egentligen bara velat beskriva en namnlös intensitet?"⁶

Sången och dikten skulle dissocieras på 1200-talet genom epikens allt större dominans. Under senmedeltiden ger den höviska motivkretsen vika för realism och satir, även om en misogyn kontrakod funnits tidigare, som dess skugga.⁷ Under renässansen lever den höviska koden vidare, men inte som sång utan som moral. Man finner den exempelvis i Baldassare Castigliones *Il Libro del Cortegiano* (1528), där han i dialogform diskuterar vad som bör utmärka den fulländade hovmannen och sällskapsmänniskan.

Marianne Sandels påpekar att det främst är "männen och den manliga uppfattningen av kärleken som råder" i den provensalska diktkonsten. Hon vill betrakta den höviska koden som "ett verk av män, åtminstone när det gäller nedtecknat och bevarat material."⁸ Det finns olika teorier om hur dess specifika syn på kvinnan och kärleken uppstått. Man brukar peka på inflytande från det arabiska kärleksidealet, Ovidius *Ars amandi*, men även den kristna kulten av Jungfru Maria lyfts fram som en källa. Forskningen är i stort sett även ense om att den höviska trubadurlyriken lägger grunden till den syn på kärleken som återfinns hos Dante och Petrarca, och senare hos romantikerna. Gemensamt är således den idealiserade tillbedjan av kvinnan.

Vid sidan av de komparativa försöken att förklara denna form av kärlek där kvinnan tycks vara härskarinna finns, som redan antytts, de sociologiska. Man har sökt förklara idealiseringen av kvinnan, och trubadurens (masochistiska) underkastelse, som en kod för den "feodala trohet, som överflyttades på damen när hon fick makten under slottsherrens krigs- eller

korståg”⁹ Med Zizeks mer drastiska formulering: ”Riddarens relation till damen är alltså undersåtens – den livegnes, vasallens, till sin feodalherre som ställer honom på meningslösa, chockerande, omöjliga, godtyckliga, nyckfulla prov.”¹⁰

Vi kan föreställa oss detta. Vad vi vet är att den höviska koden vandrar genom medeltidens och vidare in i renässansens litteratur, vid sidan av satirens och realismens framträdande där kvinnan beskrivs i allt mer misogynna ordalag. Den kontrakod som funnits parallellt med den höviska visar också att idealiseringen av damen aldrig varit ensidig. Ulf Malm vill se kontrakoden som en effekt av att det occitanska samhället skulle ha dominerats av den höviska koden. Han beskriver den höviska koden som en ”paradigmatisk modell” som just därför alstrar en kontrakod. Gemensamt för de texter som vittnar om den höviska kärlekens motbild är, enligt Malm, ifrågasättandet av damens idealisering. Det sker i rent misogynna texter, men även i texter skrivna av kvinnliga trubadurlyriker, som vi strax ska återvända till.

Idealiseringen av kärleken och kvinnan torde likväl endast uppstå i ett samhälle där kroppen och sexualiteten är lågt värderade. Ett extremt exempel på detta kunde katarerna sägas utgöra. De anförs ibland som ett skäl till kvinnans ”höga” status under denna period i Sydfrankrike. Och kvinnan hade förvisso en med mannen jämlik ställning inom katarernas lära – om hon liksom mannen förnekade sin kroppslighet. När kroppen återkommer i den höviska kontrakoden är det också i en rå och förgrovad form. Då handlar diktningen helt enkelt om kvinnan som objekt kropp, om könet och könsumgänget, och inget annat.

Istället för att betrakta de olika former av satiriska versioner av den höviska koden som dess motsats kan de betraktas som dess andra, rentav sannare sida. Förutsättning för båda är en manlig fantasi om kvinnan – och man kan som redan framgått fråga sig om den höviska lyriken överhuvudtaget handlar om den reella kvinnan.

Om man anger den feodala kvinnans högre rang och eventuella socioekonomiska makt som en förklaring till den höviska kodens idealisering utgår man från att texten på något vis speglar verkligheten. Men den kan lika gärna vara en ”skönmålning”, just en idealisering av en helt annan verklighet. Som den franske psykoanalytikern Jacques Lacan påpekat begränsades kvinnans faktiska ställning i det feodala samhället till att garantera ett visst antal värden. Hon var ”ett tecken på makt”, och hennes roll sammanfaller med ”en social funktion som inte lämnar något utrymme för hennes egen person och personliga frihet – utom när det gäller religiösa rättigheter.”¹¹

Lacan menar att man måste se till denna kontext för att förstå idealiseringens funktion i den höviska lyriken. Han understryker att damens framträdande i den höviska trubadurlyriken ”genom förvägrans och otillgäng-

lighetens märkliga port” främst kännetecknas av att hon är avpersonifierad: ”Inom detta poesiområde är det kvinnliga objektet tomt på all reell substans.” Ja, hon är rentav en ”skrämmande, omänsklig partner”, som sällan beskrivs med de höviska idealen, klokhet, förtänksamhet, omdömesförmåga. Snarare är det hennes grymhet, och godtycklighet som framhålls av poeten.¹² I Lacans läsning handlar trubadurdiktningen inte om den verkliga kvinnan som mannen i stort sett äger. Den uppvisar istället ”den sublimmerande fantasins djupgående tvetydighet”. Om man följer Lacan alstras inte kontrakoden ur en paradigmatiske hövisk kod. Det rör sig om två sidor av samma slags fantasi om kvinnan och sexualiteten. I den ena är hon upphöjd och ouppnåelig. I den andra är hon ett stinkande kön, som i den diskussionsdikt eller *sirventes* av Arnaut Daniel, som går under namnet ”l’affaire Cornilh”, där damen uppmanat sin älskare att ”trycka munnen mot hennes trumpet”, vars natur beskrivs i följande strof:

*Han skulle behöva en näbb och att näbben var lång och
Spetsig, för trumpeteten är skrovlig, ful och hårig, och den är
Aldrig torr och träsket är djupt därinne. Därför sjuder
Becket uppåt medan det hela tiden sipprar ut och flödar
Över. Och jag går inte med på att den är en sann älskare
Som trycker sin mun mot röret.¹³*

Här beskrivs det som är frånvarande i *fin’amors*. Och bilden kunde vara hämtad från Dantes *Inferno*. Om man får tro Lacan handlar de hinder, som läggs i vägen för kärleksföreningen med den åtrådda i den höviska dikten, inte enbart om det som Freud trodde angående kärlekens natur: att tillbakahållandet, uppskjutandet förhöjer kärleksobjektets värde och njutningen, eller ”libidointensiteten”, som han säger. Den insikten ägde även trubadurerna själva, vilket framgår av följande rad ur en dikt av Raimon Rigaut, som även den utgör en kontrakod såtillvida att den benämner kvinnans kön, men ändå hyllar den höviska kärleksteknikens undvikande av det som ”dödar åtrån”: *Per qu’ieu am mais baisar soven / Que’l con, qu’amörta lo talen*.¹⁴

Valet mellan att kyssa damens mun eller hennes kön visar tydligt på den klyvning av kärleken som sker i den provensalska trubadurlyriken. Som vi ska se längre fram bibehålls denna klyvning även hos de kvinnliga författare som återknyter till den höviska koden under senmedeltid och renässans – men då går den knappast att betrakta som ett resultat av en tvetydig fantasi.

I den höviska lyrikens kontrakod avslöjas, enligt Lacan, den idealiserade damen ”i all dess råhet, ett ting, som i sin nakenhet visar sig vara hennes ting, som i all sin grymma tomhet finns i hjärtat av henne.”¹⁵ Tinget som Lacan talar om är likväl inte bara hennes kön. I Lacans resonemang är tinget snarare ett ingen-ting än ett ting. Man skulle kunna säga att det står för ett

logiskt och känslomässigt behov hos varje människa av en orsak och ett mål för begäret. Tinget kan tilldelas många namn – Gud, Kärleken, Meningen, Kvinnan – men som Lacan lakoniskt formulerar det: ”Man återfinner det på sin höjd som saknad.”¹⁶ Detta antagande innebär en omvändning av den intuitiva uppfattningen att det är objektet som väcker begäret. Att begäret istället *skapar* sitt objekt, upphöjer det till Ting, det vill säga meningsfull, värdefull, löftesrik representation, är således vad Lacan menar sker just i den höviska trubadurlyriken. Den idealiserade damen äger ingen reell substans, men bär desto tydligare vittnesmål om subjektets (trubadurens) begär. Damen är hans objekt upphöjt till Ting, men den idealiserade formen döljer endast begärets verkliga kärna – saknaden. Det kanske inte stöder Lacans teori, men intressant nog kallade trubadurerna ofta damen för *res*, occitanskans och latinets ord för ting: ”Dousa *res* ben ensenhada”.¹⁷

Feodalkvinnan må ha varit feodalherrens undersäte – en bytesvara i en patriarkal ordning – hon var också, som Meg Bogin skriver, en statushöjare för vasallen inom denna strikt hierarkiska värld. Att vinna hennes gunst innebär att vinna feodalherrens gunst. Därför är det kanske att gå över ån efter vatten, att som Lacan hävda att den höviska kärlekens ideologi är fundamentalt narcissistisk till sin karaktär. Eller som Zizek formulerar det i hans efterföljd: ”Berövad all verklig substans blir damen en spegel i vilken subjektet projicerar sina narcissistiska ideal.”¹⁸ Det sociala och det psykoanalytiska perspektivet behöver hur som helst inte utesluta varandra. Även Zizek nämner att den höviska lyriken framför allt är ett spel, ett manér, som inte har något ”att göra med någon elementär passion”. Trubaduren är ”en man som låtsas att hans käreasta är den oåtkomliga damen”.¹⁹

Det sociala perspektivet kan emellertid inte bidra till att förklara det som Lacan menar att den höviska kärleken egentligen är:

*Det är ett synnerligen raffinerat sätt att kompensera för frånvaron av sexuellt förhållande, genom att låtsas att det är vi som skapar hindret. Det är verkligen det mest utsökta vågspelet någonsin. [...] Den höviska kärleken är för mannen, vars dam var helt och fullt hans undersäte i den mest servila bemärkelsen, det enda sättet att med elegans klara sig ur frånvaron av sexuellt förhållande.*²⁰

Frånvaron av sexuellt förhållande får inte förväxlas med frånvaron eller närvaron av sexuella *förbindelser*. Det är tanken om ett kärleksparets *enhet* som Lacan ifrågasätter av den enkla anledningen att det finns *två* kön. Och i den höviska lyrikens uppskjutande av mötet finns en insikt om detta, menar Lacan. Den höviska lyriken frilägger även kärlekens narcissistiska struktur, att drömmen om enhet härrör från ett bristfälligt subjekts begär.

Den höviska kärlekens strategi tycks således vara mer radikal än Freuds tanke, att vi skapar konventionella hinder för njuta av kärleken. Om man

får tro Lacan är de hinder som uppställs av den höviska kärlekskoden, inte bara till för att ge en illusion av att man skulle kunna förenas med objektet, en annan gång, på en annan plats. I denna med "elegans" utförda akt, skapar trubaduren också sitt objekt.

*

En fråga man måste ställa sig i detta sammanhang är givetvis vad den verkliga kvinnan har att hämta av den höviska kärleken. För det är ett faktum att kvinnliga författare också diktat till dess lov. Av de ca femhundra bevarade namnen på trubadurer finns upp till ett tjugotal som är kvinnor – *trobairitz*. Vad händer med tesen att damen är en narcissistisk projektion, en simpel statushöjare, när man läser deras dikter?

Det har ofta påpekats att de kvinnliga trubadurlyrikernas diktkonst skulle vara enklare och mer direkt än den manliga. Ulf Malm sammanfattar exempelvis de kvinnliga trubadurernas avvikelse från de manliga i följande termer: "Kvar som ett signalement för våra trobairitz blir väsentligen konkretionen i det manifesterade emotionella uttrycket, samt en lägre grad av stilistisk komplexitet än den som möter hos vissa trubadurer."²¹ Antologin *Hundra skrivande kvinnor* tar fasta på ett annat drag: "Sällan efterfrågar de kvinnliga trubadurerna den dyrkan av Damen som de manliga trubadurerna excellerar i, ja, de ifrågasätter till och med den romantiska idealiseringen av kvinnan. De identifierar sig varken med Jungfru Maria eller med diktaren Dantes döda käresta Beatrice, medeltidens två kvinnoideal."²² Även om Dantes eller romantikens kvinnobild måste betraktas som uppföljare av den höviska koden, är det riktigt att idealiseringen inte är lika framträdande i de kvinnliga trubadurernas dikter. Enligt Ulf Malm skulle man rentav kunna urskilja "en uttalad kritik mot fin'amors som värdesystem" hos dem. Likväl säger han att deras invändningar främst riktas mot "männens oförmåga att leva upp till kodens olika krav", vilket snarare vittnar om att de försvarar fin'amors.²³ Det framgår också av följande rader ur Grevinnan av Dias (ung. 1140) dikt, "A chantar m'er de so qu'ieu non volria" ("Jag måste sjunga om det jag inte ville"):

*[...] och det behagar mig mycket att jag i kärlek
överträffar Er min vän, därför att Ni är värd mest;
mot mig är Ni stolt i ord och handling,
fast Ni är så rättfram mot alla andra.*

[...]

*Men ni min vän har sådan insikt
att Ni väl borde känna igen den mest höviska:
och kom ihåg de strofer vi utväxlat²⁴*

Det är damen som talar i Grevinnan av Dias dikt, liksom i de övriga tjugotalet kvinnliga trubadurdikter.²⁵ Malm finner hennes attityd ”frapperande” eftersom trubadurens underkastelse här förvandlats till en uppfordran, och för att diktjaget ”inte blott ser sig som överlägset andra domnas utan också den tilltalade mannen”.²⁶

Även Marianne Sandels understryker att detta sätt att dikta på skulle vara mindre konventionsbundet i jämförelse med de manliga trubadurlyrikerna. Sandels tycks tolka diktens känslouttryck som identiska med författarens, allt under det att hon betonar att de manliga trubadurernas beskrivningar kan vara ett ”manér”. På så vis menar hon att trubadurens kärlekskval tillhör den litterära koden medan Grevinnan av Dia utgår ”ifrån sin egen passion”. På samma sätt hävdar Sandels att de andra kvinnliga trubadurerna utgick från sig själva. Med ”intuitiv säkerhet” skulle de använda sina känslor som diktens material istället för de manliga, som ”litar till en formaliserad begreppsapparat”. Därtill sägs att kvinnorna skulle ha haft en ”vilja att arbeta impressionistiskt och få igång en dialog med mannen”.²⁷

Malm söker förklara varför den kvinnliga trubaduren bryter mot normen – det vill säga har en enklare diktion och inte idealiserar den älskade – genom att hänvisa till Meg Bogins formulering, att ”kvinnan föredrar konversationens mer direkta tal”, och vidare:

*Det kanske är så för att kvinnan, till skillnad från mannen, inte idealiserar den relation de skriver om, inte heller använder de älskaren och damen som allegoriska figurer. Kvinnan skriver om relationer som är direkt igenkännbara för oss; de hyllar inte männen, inte heller verkar de själva vilja bli beundrade.*²⁸

Att de kvinnliga trubadurerna ”inte idealiserar den relation de skriver om” är knappast en förklaring. Bogins formulering *beskriver* endast ett drag i deras dikter. Och när damen talar, gör hon ju det utifrån den upphöjda position som tillskrivs henne inom den höviska koden. Malm påpekar också att det inte heller finns någon kvinnlig trubadur, som i egentlig mening avvisar idealiseringen. Liksom de manliga trubadurerna betraktar de damen som ”*fin’amors* förkropppligad”.²⁹ Vad som däremot saknas i de kvinnliga trubadurernas dikter är idealiseringens baksida, där damen förvandlas till en objekt kvinnokropp och kärleken till en könsakt. Det finns med andra ord inte några kvinnor som skrivit satiriska versioner av den höviska kärleken. Detta gör det något problematiskt, att som Malm räkna de kvinnliga trubadurernas dikter till kontrakoderna. Även om deras dikter präglas av ”stark sensualism och direkthet i uttrycket” tar de inte avstånd från den höviska koden. De avvisar knappast heller ”de etablerade patriarkaliska värden och feodala värderingar som eljest ligger till grund

för den övriga trubadurlyriken”.³⁰ Utan dem skulle kvinnan helt enkelt inte kunna förvandlas från den undersåte hon i verkligheten var till *dompna*, och rentav *midons*. Feodalismen och den patriarkala ordningen torde snarare utgöra just en av höviskhetens förutsättningar.

Att betrakta skillnaden mellan den manliga och den kvinnliga trubadurlyriken som ”naturligt könkorrelerade”, som Malm föreslår, förklarar den knappast heller.³¹ Det är för det första inte helt lätt att förstå vad termen ”naturlig” betyder i detta sammanhang. Malm tycks liksom Bogin i citatet ovan utgå från att kvinnan skriver enklare och mer ”jordnära” i kraft av sitt kön. Följaktligen borde man kunna säga att den manliga trubaduren skriver metaforiskt (och idealiserande) eller satiriskt (och nedvärderande) i kraft av sitt kön. För det andra *förklarar* man som sagt inte det faktum att skillnaden ser ut på detta vis i dikterna genom att *beskriva* den. Såvida inte ”naturligt könkorrelerad” helt enkelt betyder att män uttrycker sig på ett visst sätt för att de är män. Och att kvinnor uttrycker sig på ett visst sätt för att de är kvinnor. Men det måste sägas vara en rätt otillfredsställande förklaring.

Den skrivande kvinnan har fram till 1800-talet så gott som alltid tillhört adeln. De kvinnliga trubadurlyrikerna är inga undantag. De tjugotal man känner till har alla haft tillgång till bildning genom att de varit döttrar eller makar till feodaltherrar. En förklaring till deras ”avvikelse” från den manliga normen kan vara att de inte diktar av sociala eller professionella skäl. Med Sandels ord:

*De konkurrerade på intet sätt med de riktiga trubadurerna. [...] De kvinnliga diktarnas utgångsläge var helt enkelt inte förutsett i den mer eller mindre officiella kärleksdoktrinen och därför var de också friare, mer obundna av konventioner i sina ord.*³²

Även om trobairitz inte var ”riktiga” lyriker, enligt Sandels, vill hon tillskriva dem en medfödd begåvning, som de manliga trubadurerna skulle sakna hur skickligt de än skrev. Som Sandels uttrycker saken om Grevinnan av Dia: ”Det borde ha varit svårt för en manlig poet att härma den blandning av starka känslor och fin ironi, klar logik och medfödd strategi som kännetecknar henne.”³³ Det är inte helt lätt att förstå vad en ”medfödd strategi” är, än mindre hur man kan belägga en sådan. Sandels tenderar således också att tala om skillnaden mellan manliga och kvinnliga trubadurer som vore den ”naturligt könkorrelerad”.

Även om det är ett rimligt antagande, att de kvinnliga trubadurerna inte skrev av professionella skäl, är det vanskligt att dra slutsatsen att de i sina dikter uttrycker personliga känslor, allt under det att de manliga trubadurerna skrev efter en hårt reglerad konvention. Ty varför kan man inte

tolka även damens svar som *en del* av denna konvention? Som Sandels själv påpekar var ju rollerna i *fin'amors* fastlagda enligt ett noggrant mönster. Damens klagan över mannens svekfullhet, att han inte varit uthållig eller hövisk nog, behöver inte vara ett personligt uttryck. Det kan så vitt jag förstår lika gärna betraktas som ett motiv inom den höviska koden. Som i Grevinnan av Dias dikt "Estat ai en greu cossirier":

*Jag har varit i stort beråd
öfver en riddare som var min,
och jag vill att man för evigt skall veta,
hur jag älskade honom högre än allt:
nu ser jag att jag blivit förråd
ty jag gav honom inte min kärlek
vilket var mitt stora fel
såväl till sängs som när jag är klädd.*

*Jag skulle gärna hålla min riddare
en stund i mina armar naken,
och han skulle bli salig
om jag så bara lät honom vila hos mig
ty han är mig kärare
än Blanchaflor var i Floris
jag ger honom mitt hjärta och min kärlek
mitt sinne, mina ögon och mitt liv.*

*Vackre, intagande och gode vän
när skall jag få er i min makt?
och få vila vid er sida en stund
och få ge er en kärleksfull kyss;
ni ska veta att jag skulle ge nästan allt
för att få er i min makes ställe,
men blott på villkor att ni svär
att göra allt som jag begär³⁴*

När damen svarar är det om sviken kärlek hon talar. Språket är också mer direkt och utan metaforisk tvetydighet. De poetiska scenerierna som den manlige trubaduren ofta utvecklar ger vika för en inre scen, för känslorna och erfarenheternas berättelse. Det gör att dikterna mer liknar dagböcker än sorgfälligt konstruerade verk, enligt Bogin.³⁵ Likväl är det uppenbart att dikten handlar om *spelets regler*, och om ett kärleksmöte som aldrig ägt rum. Dikten illustrerar likväl inte någon enkel omvändning av rollfördelningen, ett passivt övertagande av en redan existerande tradition som vissa forskare antytt.³⁶ Grevinnan av Dias dikt utgör ett dialogiskt gensvar snarare än ett brott med eller avvikelse från den manliga normen. Den utgör en verklig del av den höviska koden.

Det är kanske sant att den kvinnliga trubaduren till skillnad från den manliga skulle skriva mer eller mindre självbiografiskt. Det anmärkningsvärda är dock att den höviska kärlekskodens grundval – damens upphöjda position och skapandet av hinder för begärets mål – är lika genomgående för de förra som för de senare. Som i den manliga trubadurdikten utspelar sig kärleksmötet i Grevinnan av Dias dikter i imperfekt, futurum eller konditionalis.

De höviska diktarna är kärleksstrateger. Men strategierna ser olika ut för mannen respektive kvinnan. Om vasallen söker social såväl som erotisk vinning genom den höviska koden tycks den kvinnliga diktaren främst vilja bevara sin höviska position. Hos Grevinnan av Dia är det inte sveket som sådant som upprör damen, utan just sveket mot den höviska koden. Mannen ”borde känna igen den mest höviska” (*la plus fina*). Och det är för att damen följer koden men inte han, som hon säger ”nu ser jag att jag blivit förrådd ty jag gav honom inte min kärlek”.

Det är den feodala, patriarkaliska ordningen som alstrar denna märkliga form av kärlek. Det intressanta med trobairitz är inte att de avvisar ordningen som sådan, utan att de ikläder sig den roll som den manliga fantasin tillskrivit henne – för sina syften. Vilka dessa är blir uppenbara om man följer den aristokratiska kvinnans försvar för den höviska koden under tidevarv då den ifrågasätts av en mer realistisk, för att inte säga materialistisk syn på kärleken.

Le Roman de la Rose och Christine de Pizan

I *Le Roman de la Rose*, som påbörjades ung. 1236 av Guillaume de Lorris och slutfördes 1265 av Jean de Meun, kan man följa en sådan förändring av synen på kärleken. Där sker även en tydlig förvandling av den höviska lyrikens idealisering av kvinnan till en nedvärdering av henne. I den första mindre delen skriver poeten till sin Dam och berättar om en dröm. Drömmens förlopp bildar en allegori över den höviska kärleken till kvinnan – Rosen. De Kärleks gudens budord poeten får ta del av i sitt sökande efter Rosen sammanfattar den höviska kärlekskoden. I Jean de Meuns del utvidgas tematiken till en filosofisk betraktelse över kärleken. Enligt Helen Solterer är denna del rentav att betrakta som den ”mest encyklopediska medeltida kunskapen om kvinnan”.³⁷ Jean de Meun för även fram kritik mot kyrkan, och försvarar den mänskliga naturen gentemot den höviska konventionen. Mot idealiseringen i Lorris del av allegorin kontrasterar realismen och satiren i Jean de Meuns del. Här dör *fin’amors*.

Julia Kristeva har betraktat nedmontering av idealiseringen av kvinnan i senmedeltidens litteratur som en följd av den höviska lyrikens omvandling till just en allegorisk framställningsform. Som vi strax ska se har denna

nedmontering också en reell inverkan på den kvinnliga läsaren. Den upphöjda och ouppnåeliga damen må vara trubadurens imaginära mottagare, och sångens förevändning. Men den höviska koden skapar även en positiv kvinnobild, som den verkliga mottagaren av sången kan förhålla sig till. En bild som enligt Kristeva vilar på det lyriska språkets *rörelse* mellan subjektets saknad och drömmen om helhet. I allegorin om Rosen omvandlas denna semantiska och subjektiva rörlighet mellan saknaden och drömmen om enhet till bestämda psykologiska och moraliska figurer. De blir led i en ren förförelsestrategi, som handlar om att bemäktiga sig begärets objekt.³⁸ Det är också vad som sker på ett högst konkret sätt i den avslutande delen i *Le Roman de la Rose*, som i allegorisk form berättar om hur man våldför sig på en oskuld.

I Jean de Meuns del är det Förnuftet som avvisar den höviska koden, bland annat genom en lektion om orden och tingen, där hon talar för en direkt benämning av den mänskliga naturen: "Ty det är avsiktligt, och inte mot sin vilja, som Gud med en underbar intention har lagt generationens kraft i pungarna och pittarna för att släktet alltid ska hållas levande".³⁹ Det är inte bara så att Förnuftet talar för en normalisering av ord som "coilles" och "viz". Den höviska kärleken förbyts här i en syn på kärleken som naturlig, som fortplantning. Kärlekens regler, som så noga räknas upp i den första delen, avslöjas som en "sentimental och social konvention" bakom vilken "kampen om makten, maktförhållandena mellan könen, lurendrejeriet, lusten och egennyttan" framträder.⁴⁰

Det var en kvinna som gjorde diskussionen om *Le Roman de la Rose* känd för en större allmänhet under senmedeltiden. Christine de Pizan (1364–1430) brukar kallas för Frankrikes första kvinnliga yrkesförfattare. Vissa betraktar henne som politisk filosof och Frankrikes första kvinnliga humanist. Flera av hennes centrala texter handlar om kvinnans position i samhället. Den period hon verkar inom är medeltidens slut, då misogynin var som starkast.

Christine de Pizan hade en central plats i det franska kulturlivet under trettonhundratalets sekelskifte. Hon var verksam vid Isabella av Bayerns (Isabeau de Bavière) och Karl VI:s hov, där den höviska koden åtminstone var giltig som officiell moral. Det är också den som blir hennes referenspunkt i den debatt hon initierar i och med *Epistre au dieu d'amours* 1399.⁴¹ Kärleksguden blir hennes språkrör mot den krassa och i synnerhet misogynna bild av kärleken, som framträder i Jean de Meuns del av *Le Roman de la Rose*.

Äldre forskning har framhållit att Christine de Pizans kritik av Jean de Meun skulle varit pryd och moraliserande. Hennes försvar för den höviska eufemismen betraktas som en anakronism i hennes i övrigt humanistiska framtoning. Under en tid när de första formuleringarna gör sig gällande

om litteraturens autonomi, ”de tout parler par fiction”, pläderar Christine de Pizan för en pragmatisk ståndpunkt.⁴² Ett utmärkande drag i hennes kritik av representationen av kvinnan i den medeltida litteraturen, och i synnerhet i *Le Roman de la Rose* är hennes starka tro på litteraturens verkan. Hon kan inte acceptera Jean de Meuns realism, inte heller den framväxande humanismens försvar för litteraturens frihet, därför att hon utgår från att det finns en förbindelse mellan språket och dess verkan. Den höviska kärlekskodens omvandling till en mer naturalistisk syn gagnar inte kvinnan i ett samhälle där hon är underkastad mannen. Med Susanna Roxman kan vi säga att den med tiden allt mer negativa synen på kvinnan återspeglas i litteraturens utveckling, och omvänt, att synen på kvinnan påverkades av den litterära utvecklingen: ”litteratur fungerar inte bara deskriptivt utan även normativt.”⁴³ Christine de Pizan för med andra ord fram den relation som finns mellan symbolisk och ideologisk makt och dess inverkan på läsaren.

Det framgår tydligt i hennes mest kända text, den allegoriska *Le Livre de la Cité des Dames 1405 (Boken om Damernas stad)*. Boken inleds med att författarens alter ego Christine sitter i sin studiekammare. Hon har just lagt de vetenskapliga studierna åt sidan för att vila ut med ett stycke poesi. Den bok hon väljer är en liten skrift med titeln *Mathéolus klagan*, som visar sig vara paradigmatiske även för de lärda böcker hon just läst: ”Jag frågade mig vilka skälen och motiven kunde vara till att så många män, lärda och andra, drivits att förtala kvinnorna och förhåna deras beteende, antingen i tal eller i sina avhandlingar och skrifter.”⁴⁴

I denna öppningsscen gestaltas den kvinnliga läsarens möte med den misogynna representationen av kvinnan i den medeltida kanonen och den deprimerande effekt, som den har på henne. De dystra tankar och det självförakt hennes läsning framkallat jämförs med ett tillstånd av ”katalepsi”, som får följande beskrivning:

Det var en framvällande kaskad: ett stort antal författare dök upp i mitt minne; den ene efter den andre drog förbi min inre syn, och till slut kom jag fram till att Gud gjort en synnerligen abjekt sak [une chose bien abjecte] när han skapade kvinnan. [...] Uppfylld av dessa funderingar överväldigades jag av äckel och bestörtning, började förakta mig själv och hela kvinnokönet, som om Naturen framfött monster. (37)

Den egentliga berättelsen, det vill säga rekonstruktionen av en positiv kvinnobild, tar sin början när tre allegoriska kvinnogestalter – Förnuftet, Rättrådigheten och Rättvisan (*Raison, Droiture* och *Justice*) – väcker Christine ur denna identifikation med de manliga författarnas nedvärdering av kvinnan. De ger henne i uppdrag att bygga en Damernas stad, vilken mot slutet av allegorin konstateras vara ”inte enbart en tillflyktsort, utan ett skydd som försvarar er mot fiendernas attacker” (275). Förnuftet befriar henne ur

det melankoliska tillståndet genom att fråga vart hennes omdömesförmåga tagit vägen, och uppmana henne att sätta i gång med konstruktionen av Damernas stad, vilket i själva verket innebär en bestämd läsanvisning:

Mitt kära barn, vad har det blivit av ditt omdöme? [...] Du verkar ju tro att allt vad filosoferna säger är trosartiklar och att de inte skulle kunna missta sig. Vad gäller de poeter du talar om, vet du inte att deras språk ofta är bildligt, och att man ibland bör förstå enligt den bokstavliga meningens motsats? När man läser dem kan man i själva verket använda sig av den retoriska figur som kallas antifras [...] Jag råder dig alltså att vända deras skrifter till din fördel då de förtalar kvinnorna, och ta dig an dem oavsett deras intentioner. (39)

Christine befrias ur det melankoliska tillståndet genom att läsa, och läsa om den manliga traditionen. Förnuftets ord motsäger även den under medeltiden vanliga föreställningen att kvinnor endast kan läsa bokstavligt.⁴⁵ I Christine de Pizans allegoriska berättelse vänds den manliga litterära traditionen genomgående till kvinnans fördel. Ifrågasättandet av tidigare *auctores* är överhuvudtaget ovanligt i en tid då författaren främst var en *compilator*. Som sådan presenterar till exempel Jean de Meun sig själv när han vill få den kvinnliga läsarens acceptans av de ”lärdomar” han lägger fram: ”Je n’i fais riens fors reciter”.⁴⁶

Med sitt berättarjag skapar Christine de Pizan en motbild till den litterära stereotypen ”okunnig och irrationell kvinna”, men hon visar också på den symboliska makt litteraturen har över sinnen. Som den franska filosofen Michèle le Dœuff påpekat framställer Christine de Pizan sig själv som någon som lider av effekterna av en påstådd klyvning mellan hennes kön och kunskapen. Christine tvivlar inledningsvis, som Förnuftet säger, på ”det hon med all säkerhet vet” och ansluter sig till en uppfattning som enbart grundar sig på ”en samling fördomar” (38). Men detta tvivel förvandlas strax till en konstruktiv drivfjäder. *Le Livre de la Cité des Dames* är uppbyggd som ett *gynæceum*, en kvinnokatalog med idel hedervärda och berömda kvinnor som ska utgöra en motbild till den misogynna traditionen.⁴⁷

Man kan likväl inte säga att Christine de Pizan försvarar den höviska koden så som den förvaltas inom det senmedeltida hovet. Som bl a Charity Cannon Willard påpekar var den höviska kärlekens ideal en teori som hade mycket lite att göra med den form av kärlek som Isabella av Bayerns hov praktiserade. Enligt Willard skulle Christine de Pizans kritik vara föranledd av misstanken att Jean de Meuns text kunde uppmuntra ”fri kärlek”.⁴⁸ Till skillnad från de kvinnliga trubadurerna lovordar Christine de Pizan också äktenskapet. Hon hyllar sådana dygder som måttfullhet och fördragssamhet. I *Le Trésor de la Cité des Dames* 1405 (även kallad *Le livre des trois*

Vertus, De tre dygdernas bok) blir det uppenbart att kvinnans ”skatt” är hennes heder, som det gäller att vårda och försvara. Här vänder hon sig till ”den förnäma damen, som under alla omständigheter vill iakttä hederns bud” med uppmaningen att hon bör älska sin make på det sätt som ”äkta kärlek bjuder”: ”Det vill säga hon bör ödmjuka sig inför honom i ord och handling och niga för honom. Hon skall lyda utan att klaga och behålla sitt lugn så gott hon kan”.⁴⁹ Trots kritiken av tidigare auktoriteter, och det starka försvaret för kvinnan, finns således inget ifrågasättande av den patriarkala ordningen, men väl ett värnande om den – möjligen den enda – strategi som kunde rädda kvinnan från att bli betraktad, och framför allt behandlad, som ”en synnerligen objekt sak”.

Margareta av Navarra

Den höviska kodens iscensättning av den utomäktenskapliga kärleken är således inget som Christine de Pizan försvarar. Men hennes kritik av otroheten eller ”den fria kärleken” och försvaret av kvinnans heder är av pragmatisk natur. Hon vill helt enkelt inte uppmuntra de kvinnliga läsarna att engagera sig i ett spel i vilket de inte kan annat än förlora. Intressant nog är det just på *spelets* plan, som en av Christine de Pizans senare läsare fann en möjlig jämlikhet. I Margareta av Navarras novellsamling *Heptameron*, finner man renässanskvinnans bild av kärleken mellan man och kvinna, vilket visar att den höviska koden nu blivit en specifik *kvinnlig strategi*.

Det har sagts att Margareta av Navarra (1492–1549) personifierar den franska renässansen. Hennes namn kan läggas till humanistiska klassiker som Montaigne, Rabelais, Cervantes, Castiglione och Erasmus. I de sjuttio två noveller som fick namnet *Heptameron* då de gavs ut efter hennes död 1559, finns ett flertal som aktualiserar den höviska koden men med vissa förskjutningar. I renässansens version av den höviska koden idealiseras främst kärleken som sådan. Det är nu man börjar tala om platonisk kärlek i Marsilio Ficinos efterföljd. Men i Margareta av Navarras noveller återfinns man även damens försvar av sin upphöjda position och hindren som uppskjuter kärlekens fullbordan. Som exempel kan vi ta den tionde novellen i *Heptameron*. Snarare än platonisk kärlek är det den omöjliga kärleken som framställs här, där den älskande drivs, som damen säger, ”att eftertrakta något av vilket ni ingen tillfredställelse kan ha och som bereder mig de allra största kval”.⁵⁰

Riddaren Amadour – ett namn som förenar både älskare och trubadur – älskar till en början damen höviskt och ståndaktigt. Floride, som hon heter, blir bortgift med hertigen av Cardona, men älskar sonen till infanten av Spanien, eller säger att hon gör det för att bättre kunna uppfylla den höviska koden gentemot Amadour. Hon älskar nämligen även honom, ”inte som

sin älskare men som sin bästa och käraste vän" (94). Denne gör dock vad han kan för att bli Florides älskare. Han gifter sig med hennes sällskapsdam för att få vistas i hennes närhet. När hon dör och hans förevändning för att vara i Florides närhet sålunda försvinner, bryter han den höviska koden. Han beslutar "att sätta allt på ett kort", men förlorar så sin dam, vilken faller följande dom: "Amadour, helt oväntat visade ni mig att grunden till min byggnad i stället för att vila på en stadig och bärande klippa komme att befinna sig på lösan sand eller förrädisk gungfly." (98)

Varför avvisar Floride, som blivit bortgift med en man "hon hellre sett död än levande", (93) Amadours kärleksinvi? Därför att den enda plats där hon fortfarande äger en form av frihet – eller åtminstone ett människovärde – är den som upprättas av den höviska kärlekens undvikande av sexualiteten. Den ofullbordade kärleken blir ett sätt för kvinnan att bevara sin självkänsla. I äktenskapen är hon mannens ägodel. I den fullbordade kärleken förvandlas hon från idealiserad och åtrådd till förbrukningsvara. Amadours invändning mot Florides försvar av sin heder är belysande: "nu då ni är gift och då eder ära (*honneur*) är skyddad, vad orätt gör jag om jag fordrar det som är mitt?" (97) Amadours fordran blir till slut ett våldtäktsförsök.

När både maken och vännen senare dör i olika strider beslutar Floride att sluta sina dagar i kloster, där hon tar "Honom till sin vän som hade befriat henne från Amadours häftiga kärlek och från plågan av samlivet med hennes make." (108) I originaltexten står det intressant nog inte endast "vän", utan "make och vän".⁵¹ När den höviska kärleken fallerar återstår sålunda för den aristokratiska renässanskvinnan att viga sitt liv åt Gud. Det brukar ofta framhållas att Margareta av Navarra var from, och en av de ivrigaste försvararna av den framväxande reformismen. Det är likväl uppenbart att det inte enbart är av religiösa skäl som Floride väljer detta slags andliga äktenskap.

Floride är här knappast en manlig projektion. Hon torde snarare stå författarens ideal ganska nära. Avvisandet från den aristokratiska kvinnans sida av mannens begär skulle också bli preciösernas rättesnöre inom erotikens spel något århundrade senare. Flera motiv i Margareta av Navarras novell erinrar om de man finner i Madame de Lafayettes roman *La Princesse de Clèves* (1678).

Man bör dock vara försiktig med att urskilja författarens åsikt i detta genomgående dialogiska verk, där en av de manliga deltagarna deklarerar att "i lekar och spel äro vi alla jämlika." (21) I den tionde novellens avslutande diskussion framträder också en annan sida av den höviska koden, ur ett manligt perspektiv:⁵²

När våra härskarinnor sitter i salen och i gemaken såsom våra domare så

knäböjer vi inför dem, och om vi är fulla av hänsyn för dem i dansen och tjänar dem med en sådan iver att vi förekommer deras minsta önskingar, förefaller vi att vara ängsliga att inte såra dem och så måna om att tjäna dem att de som ser oss hyser medlidande med oss och ofta håller oss för enfaldiga och dåraktiga; eller också anses vi vara överspända eller tafatta, och man berömmar våra damer som har så frimodig blick och vars tal är så ärbart och uppriktigt att de av dem, som endast ser deras yttre uppträdande, blir fruktade, älskade och aktade. Men när vi är ensamma tillsammans med dem och kärleken ensam dömer våra handlingar, vet vi mycket väl att de är kvinnor och vi män och då förvandlas ordet härskarinna till väninna och tjänare till vän. Härom säger ordspråket: "Älskar du trofast och tjänar du rätt, / Så blir du herre, från knekt rätt och slätt." (110)

Det höviska idealet framstår här som just vad det är; ett yttre spel som när det kommer till kritan inte ändrar på kvinnans underordning under mannen. Man kan även notera hur de höviska idealen här utarmas, och betraktas som omanliga, rentav hysteriska: "överspända eller tafatta". Men man kan också se, vilket är värt att understrykas, hur samma ideal skapat kvinnor med "frimodig blick och vars tal är så ärbart och uppriktigt att de av dem, som endast ser deras yttre uppträdande, blir fruktade, älskade och aktade".

Den höviska koden blev under renässansen stoff för litteratur, rentav parodi, snarare än för moral. Det distanserade draget återfinns, som exemplet visar, även hos Margareta av Navarra. Men till skillnad från föregångaren och modellen Boccaccio, som framför allt ville roa sin publik, söker Margareta av Navarra berätta om verkligheten. Det framgår åtminstone av författarens tillkännagivande i prologen:

Var och en av eder har säkert läst Boccaccios Hundra noveller, vilka nyligen översatts från italienskan till franskan och som konung Frans, den första med detta namn, den franske kronprinsen och hans gemål samt prinsessan Margareta värdera så högt att Boccaccio, om han i sin grav hade kunnat höra dem, vid detta beröm av så höga personer skulle ha uppstått från de döda. På den tiden hörde jag de båda ovannämnda damerna jämte flera andra vid hovet tala om att skriva någonting liknande, blott med skillnaden att alla dessa berättelser skulle ha sin motsvarighet i verkliga händelser. (20)

Boccaccios noveller liksom den franska novelltradition, som Margareta av Navarra också hämtat stoff ifrån, härrör från de medeltida fabliauerna med dess misogynia särprägel. Motiv som den bedragne äkta mannen, eller den liderlige munken går således igen även i *Heptameron*. Betoningen av verkligheten är inte heller ett nytt grepp inom novellgenren, snarare en retorisk konvention. Men som bl a Patricia Francis Cholokian påpekar har forsk-

ningen kunnat konstatera att flera av novellerna har en verklig motsvarighet, och att stoffet till viss del är självbiografiskt. Personernas namn är enligt forskarna anagram på Margareta av Navarras närmaste, som exempelvis hon själv "Parlemente", hennes mor "Oisille", Louise av Savoien, och hennes man "Hircan", kungen av Navarra, Henri d'Albret.⁵³

Även den tionde novellen skulle vara baserad på en verklig händelse. Enligt Cholokian beskriver den författarens egen erfarenhet av ett våldtäktsförsök.⁵⁴ Det tankeväckande är likväl den ambivalens som den höviska koden får i denna novell. Å ena sidan framställs dess regler som överdrivna, till den grad att den manlige deltagarens krassa kommentar framstår som rätt rimlig. Å den andra ter sig adelsdamens obevekliga strid för sin heder som mer än en hövisk kod. Hennes kompromisslöshet framstår som ett försvar av såväl kvinnans egen kropp som hennes sociala ställning. Att det rör sig om en ytterst prekär äganderätt framgår av den manliga deltagarens påstående, att kvinnorna "har lika mycket ära som männen, och denna kan männen giva dem eller fråntaga dem" (110). Som Cholokian skriver: "Inom den 'höviska' kärlekens fiktiva diskurs är hjältinnans utdragna grymhet oacceptabel. Inom 'sanningens' diskurs – de liv som kvinnorna tvingades leva i den 'verkliga världen' – måste däremot otrohet undvikas till varje pris". (102)

*

Tesen att damen endast är en manlig projektion måste revideras ur den verkliga kvinnans perspektiv. Den höviska koden äger en viss giltighet för henne. För att förstå detta kvinnliga försvar av en idealiserad position får man nog se till de historiska och sociala livsbetingelserna snarare än till de psykiska. Det är således inte så enkelt, som Lacan, och senare Slavoj Zizek hävdar:

*Den höviska bilden av en man som betjänar sin dam är onekligen en skönmålning som döljer den faktiska dominansen. [...] Upphöjelsen av kvinnan till det sublima kärleksobjektet motsvarar onekligen hennes förnedring till ett passivt stoff eller en vit duk för det manliga jagidealets narcissistiska projektion.*⁵⁵

De kvinnliga författarna lösgör sig i själva verket från den vita duken för det "manliga jagidealets narcissistiska projektion". Och det beror inte enbart på att denna höviska "skenbild av att mannen tjänar sin dam ger kvinnorna deras identitets fantasistsubstans vars effekter är verkliga", som Zizek formulerar saken.⁵⁶ Man måste fråga sig hur kvinnans kärlek och begär kan finna en väg genom den höviska koden, som ju egentligen inte tycks ha

något annat att erbjuda henne än att avstå från sexualiteten. Att den kvinnliga författaren under medeltid och renässans understryker uppskjutandets och idealiseringens (eller den platonska kärlekens) fördelar vittnar om att hon inser att sexualiteten tillhör en krass verklighet, men att hon har allt att vinna på kärleken.

Under medeltiden och renässansen var, som Lucien Febvre skriver, äktenskapet och kärleken varandras motsatser. Äktenskapet tvingade kvinnan till lydnad under mannen. I kärleken var hon "härskarinnan", som "ger eller undanhåller sina ynnestbevis, efter eget skön, i frihet."⁵⁷ Med den borgerliga kulturens etablering i Europa förenas kärlek och äktenskap. Och idag torde kyskhetsknappast betraktas som en dygd, långt mindre som en erotisk strategi av den enkla anledningen att den västerländska kvinnan inte längre är mannens undersåte. Ändå återfinner vi i litteraturen såväl som i livet idealiseringens och föraktets janusansikte. Liksom det våld som begäret efter den andre kan föda.

Att den höviska kärleken kan inspirera författare än idag vittnar Katarina Frostenson om i sin senaste samling *Endura* med titeln lånad från katarernas ord för det asketiska tillstånd som krävdes för att uppnå frälsning. Här träder åter striden och kärlekens röster fram:

*Kinden av Dia
skuggan av Arnaut
klara talare i dagen.*⁵⁸

NOTER

- 1 Sigmund Freud, "Om den allmänna tendensen till nedvärdering inom kärlekslivet", *Samlade skrifter* V, övers. Ingrid Wikén Bonde, Stockholm 1998, s. 204.
- 2 Övers. Marianne Sandels, *Att tänka på henne. Provencalsk trubadurlyrik från Medeltiden*, Stockholm, s. 108.
- 3 Slavoj Žižek, *Njutandets förvandlingar. Sex essäer om kvinnan, kulturen och makten*, övers. Margareta Eklöf, Stockholm 1995, s. 135.
- 4 Benämningen fungerade förmodligen som en *senhal*, ett kodnamn för den som trubaduren ville besjunga. Se Meg Bogin, *The Women Troubadours*, New York, 1976, s. 50.
- 5 Julia Kristeva, *Histoires d'amour*, Paris (1983) 1985, s. 355.

OM DEN HÖVISKA KÄRLEKEN SOM KVINNLIG STRATEGI

- 6 Nina Burton, *Resans system, poesin*, Stockholm 1993, s. 118.
- 7 Se Ulf Malm, "Trubadurlyrikens skrattspegel. Några exempel på det obscena elementet i medeltida occitansk trubadurlyrik", *Samlaren* 111 1990.
- 8 Sandels, s. 150.
- 9 Burton, s. 125.
- 10 Zizek, s. 136.
- 11 Jacques Lacan, *Psykoanalysens etik, Sjunde seminariet 1959-1960*, övers. Zagorka Zivkovic, Jurgen Reeder, Stockholm 2000, s. 204.
- 12 Ibid., s. 206-208.
- 13 Citerat efter ibid., s. 223.
- 14 "Det är för att jag föredrar munnen som jag kysser ofta framför musen som dödar åtrån.", övers. Malm 1990, s. 55.
- 15 Lacan (2000), s. 225.
- 16 Ibid., s. 65.
- 17 Bogin, s. 55. I Bogins översättning "Sweet well-bred thing". Min kursivering.
- 18 Zizek, s. 136.
- 19 Ibid., s. 138.
- 20 Jacques Lacan, *Séminaire XX, Encore*, Paris 1975 s. 65. När inget annat anges är översättningarna mina.
- 21 Ulf Malm, "Vox feminae. Studier i medeltida occitansk kvinnlig trubadurlyrik", *Samlaren* 116 1995, s. 135.
- 22 *Hundra skrivande kvinnor. Från forntiden till och med romantiken*, red. Birgitta Svanberg och Ebba Witt-Brattström, Stockholm 1995, s. 66.
- 23 Malm (1995), s. 117, 121.
- 24 "[...] e platz me mout quez eu d'amar vos venssa, / lo mieus amics, car etz lo plus valens; / mi faitz orguouill en ditz et en parvenssa, / e si etz francs vas totas autras gens. [...] mas vos, amics, etz ben tant conoissens / que ben devetz conoisser la plus fina: / e membre vos de nostres partimens." Citerat efter Bogin, s. 84-86.
- 25 Man känner till tjugo kvinnliga trubadurer. Av dem är det bara två av vilka man har fler än en dikt bevarad.
- 26 Malm (1995), s. 117.
- 27 Sandels, s. 151.
- 28 Bogin, s. 13.
- 29 Malm (1995), s. 131.
- 30 Malm (1990), s. 47.
- 31 Malm (1995), s. 131.
- 32 Sandels, s. 154.
- 33 Ibid., 81.
- 34 Estat ai en greu cossirier / per un cavallier qu'ai agut, / e vuoil sia totz temps saubut / cum ieu l'ai amat a sobrier; / ara vei qu'ieu non li donei m'amor, / don ai estat en gran error / en lieig e quand sui vestida. // Ben volria mon cavallier / tener un ser en mos bratz nut, / qu'el s'en tengra per ereubut / sol qu'a lui fezes cosseillier; / car plus m'en sui abellida / no fetz Floris de Blanchaflor: / ieu l'autrei mon cor e m'amor, / mon sen, mos huoills e ma vida. // Bels amics avinens e bos, / cora.us tenrai en mon poder? / e que jagues ab vos un ser / e qu'ie.us des un bais amoros; / sapchatz, gran talan n'auria / qu'ie.us tengues en luoc del marit, / ab so que m'aguessetz plevit / de far tot so qu'ieu volria. Citerat efter Bogin, s. 88.
- 35 Ibid., s. 68.
- 36 Se ibid.

- 37 Helen Solterer, *The Master and Minerva. Disputing Women in French Medieval Culture*, Berkeley/Los Angeles/London 1995, s. 14.
- 38 Kristeva, s. 354–356.
- 39 ”Car volontiers, non pas enviz, / Mist dieus en coilles et en viz / Force de generacion / Par merueilleuse enetncion, / Pour l’espiece avoir touz jours vive”, Guillaume de Lorris och Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, utg. av Armand Strubel, Paris 1992, s. 388.
- 40 Ibid., s. 33.
- 41 Debatten om *Le Roman de la Rose* har kallats den första litterära debatten i Frankrike. Den består av en brevväxling mellan Christine de Pizan och några försvarare av Meuns allegori under 1400-talets första år.
- 42 Solterer, s. 159.
- 43 Susanna Roxman, ”Hövisk lyrik och kvinnans ställning”, *Edda* nr 5 1978, s. 254.
- 44 Christine de Pizan, *Le Livre de la Cité des Dames*, utg. och övers. av Thérèse Moreau och Éric Hicks, Paris (1986) 2000, s. 36, i fortsättningen med sidhänvisningar i brödtex-
ten.
- 45 Se Solterer, s. 4.
- 46 Guillaume de Lorris och Jean de Meun, s. 802.
- 47 En av Christine de Pizans främsta källor är Boccaccios *De mulieribus claris, Om be-
römda kvinnor*. De kvinnor Christine de Pizan lyfter fram är likväl inte alltid de som
tidigare auctorer hyllat. Med Maureen Quilligan formulering utgör *Boken om Damer-
nas stad* en ”alternativ civilisationshistoria”. Maureen Quilligan, *The Allegory of Fem-
ale Authority, Christine de Pizan’s Cité des dames*, Ithaca/London 1991, s. 73.
- 48 Charity Cannon Willard, *Christine de Pisan, Her life and Works*, New York 1984, s. 80-81.
- 49 ”Ur De tre dygdernas bok”, övers. Erik Rankka, *Kvinnliga filosofer från medeltid till
upplysning*, utg. Anna-Karin Malmström-Ehrling, Stockholm 1998, s. 83. Malmström-
Ehrling anser att Christine de Pizans ståndpunkt är det enda strategiskt möjliga valet i
en tid då kvinnans ”underordning i äktenskapet var given. Mannen hade t. ex. enligt
lagen rätt att misshandla henne (dock inte till döds eller så att hon fick bestående ska-
dor), om hon inte lydde honom. Kvinnan var rättsligen omyndig, skilsmässa var en
dödssynd, att fly var socialt otänkbart. Att försöka sig på någon annan strategi skulle
alltså innebära ett värre ont för kvinnan: förlust av hedern och av själens frälsning”,
ibid., s. 64.
- 50 Margareta av Navarra, *Heptameron*, övers. Holger Petersen Dyggve, Stockholm 1954,
s. 103, i fortsättningen med sidhänvisningar i texten.
- 51 ”[...] prenant pour mary et pour amy Celluy qui l’avoit delivrée d’une amour si vehe-
mente que celle d’Amadour, et d’une ennuy si grant que de la compaignye d’un tel mary.”
Marguerite de Navarre, *Heptaméron*, utg. Renja Slamien, Paris 1999, s. 102.
- 52 Perspektivet i de sjuttio två novellerna varierar beroende på om det är en manlig eller en
kvinnlig deltagare som berättar. De avslutande diskussioner som följer på varje novell
ställer också olika argument mot varandra, utan att något sista ord eller någon slutsats
formuleras.
- 53 Patricia Francis Cholakian, *Rape and Writing in the Heptaméron of Marguerite de Na-
varre*, Carbondale/Edwardsville 199, s. 7.
- 54 Ibid., s. 89.
- 55 Zizek, s. 163.
- 56 Ibid.
- 57 Lucien Febvre, *Amour sacré, amour profane, autour de l’Heptaméron*, Paris 1944, s.
319.
- 58 Katarina Frostenson, Jean-Claude Arnault, *Endura*, Stockholm 2002, s. 18.

Crossvokalisering och subjektivitet:

Den performativa rösten i litteraturen

Av Maria Nikolajeva

If you really want to hear about it, the first thing you'll probably want to know is where he was born, and what his lousy childhood was like.

All happy families were alike, he thought; each unhappy family was unhappy in its own way.

As I awoke one morning from uneasy dreams, I found myself transformed in my bed into a gigantic insect.

Call me Isabel. Some years ago – never mind how long precisely – having little or no money in my purse, and nothing particular to interest me on shore, I thought I would sail about a little and see the watery part of the world.¹

I Susan Lansers studie *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction* används vid ett tillfälle ”kommutativ test”: en specifik berättartekniskt aspekt ändras för att kontrollera ifall denna permutation på ett radikalt sätt påverkar vår förståelse och tolkning av texten. Lanser experimenterar genom att ändra berättarperspektivet från jagberättelse till tredjepersonsberättelse och tvärtom, och från berättarens diskurs till karaktärens diskurs, med långtgående konsekvenser som Lanser behandlar i detalj. Jag skulle dock vilja dröja vid hennes sista exempel: ”Call me Isabel...” Jämfört med originalet är jagberättarens namn den enda ändringen. Till synes är detta en obetydlig modifikation. Låt oss emellertid begrunda dess verkan. Ett manligt eller kvinnligt namn på en litterär person skapar skilda förväntningar hos läsaren. Medan det är naturligt för den manliga jagberättaren hos Melville att ge sig iväg ut på de sju haven får läsaren helt andra signaler angående berättelsens genre och ton om vi byter genus på berättaren. Kvinnor förväntas normalt inte ”segla omkring ett tag” när de inte har något annat för sig, och läsaren blir osäker vilken väg berättelsen kan ta. Den feminina

berättarrösten stämmer inte med konnotationen i textens andra mening. Jag använder detta talande exempel som utgångspunkt för en diskussion av genusets betydelse i berättarperspektivet.

”Feministisk narratologi” är det namn som Susan Lanser givit åt en hybridmetod som är resultat av en kombination av narratologi och feministisk litteraturteori. Etiketten är inte helt lyckad, men i alla fall lättbegriplig. Det handlar om huruvida författarens berättarstrategier är beroende av genuset, inklusive – dock inte uteslutande – författarens, berättarens och den litterära personens biologiska kön, och, om så är fallet, hur detta förhållande gör sig gällande i texten. Susan Lanser har i sin bok *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*² utpekat flera inriktningar för vidare studier. Hon diskuterar såväl jagformer som tredjepersonsberättelser, och hon även tar upp några exempel på crossgenusberättande, som när manliga författare använder sig av kvinnliga fokalisatorer.

Crossgenusberättande, där crossgenusrepresentation – användning av en huvudperson som inte har samma kön som författaren – är det enklaste fallet, är betydligt mer sällsynt i litteraturen än skildringar av huvudpersoner med samma kön som författaren. Några typiska exempel på homofokalisering (användning av fokalisatorn av samma kön) är *Odyssén*, *Den gudomliga komedin*, *Don Quixote*, *Stolthet och fördom*, *Oliver Twist*, *Brott och straff*, *Tjänstekvinnans son*, *Kristin Lavransdatter*, *På spaning efter den tid som flytt*, *Fröknarna von Pahlen*, *Kvinnor och äppelträd*, *Den femte sanningen*, *Alberte och friheten*, mm. Exempel på motsatsen, heterofokalisering, är avsevärt svårare att finna.

Sociohistoriska skäl för homofokaliseringens dominans är uppenbara. Under flera århundraden var litteraturen en så gott som uteslutande manlig domän och dominerades av manliga protagonister. När kvinnolitteraturen etablerade sig i Europa på 1700- och 1800-talet valde de kvinnliga författarna naturligtvis ämnen och karaktärer som var relevanta för de dittills försummade kvinnliga erfarenheterna. De få manliga författare som valde kvinnliga huvudpersoner gjorde det ofta med särskilda premisser och i ett särskilt syfte, som i *Madame Bovary* eller *Anna Karenina*. I bägge fallen har det upprepade gånger påpekats att den manlige författaren använder sig av en kvinnlig gestalt för att återge sina egna känslor; Emma och Anna är med andra ord kvasifeminina figurer, och forskarna har diskuterat vem som egentligen är huvudpersonen i dessa romaner. Båda romanernas handling fortsätter också efter titelpersonens död. Ett välkänt exempel på en kvinnlig författare som använder en manlig fokalisator är Virginia Woolf i *Jakobs rum*. Bland kvinnliga författare som konsekvent använder heterofokalisering kan Selma Lagerlöf nämnas.

Om vi går ett steg vidare kan vi även förvänta oss att de författare som använder jagformer huvudsakligen håller sig till berättare av samma kön.

Så till exempel använder Dickens manliga jagberättare i *David Copperfield* och *Lysande utsikter*, medan Charlotte Brontë har en kvinnlig jagberättare i *Jane Eyre*. Exempel på crossvokalisering, det vill säga crossgenusberättande i första person, är få; jag kan nämna *Frankenstein* och *Kallocain*.

Vi kan naturligtvis spekulera kring möjliga orsaker till varför författare undviker crossvokalisering. En sådan orsak kan vara begränsning av personlig erfarenhet, såväl fysisk som social. Män saknar till exempel erfarenhet av menstruation och förlossning. I vårt samhälle saknar män erfarenhet av genusrelaterat förtryck. Kvinnor har inte samma erfarenheter av hormonella stormar under puberteten eller pinsamma erektioner och våta drömmar. Likaså har de inte samma erfarenheter av samhälleligt tryck när det gäller personliga prestationer. Bägge könen saknar varandras erfarenhet av förhållande till föräldrar och till det motsatta könet. När författare kan skildra upplevelser som de själva inte har erfarenhet av handlar det om den begåvning som är en del av de stora författarnas yrkeshemlighet. Det är emellertid sannolikt att avsaknaden av vissa förstahandsupplevelser styr och begränsar författarnas val av berättarperspektiv.

I den här artikeln sammanfattar jag min mycket detaljerade närläsning av fyra texter som exemplifierar fyra kombinationsmöjligheter av författare och berättare: *Dance on My Grave* av Aidan Chambers, som har en manlig författare och manlig berättare; *Jacob Have I Loved* av Katherine Paterson, som har en kvinnlig författare och kvinnlig berättare; *The True Confessions of Charlotte Doyle* av Avi, manlig författare och kvinnlig berättare; och *Boikie You Better Believe It* av Dianne Hofmeyr, kvinnlig författare och manlig berättare.³ Två av texterna använder sig alltså av det berättarmönster som jag i brist på bättre term kallar crossvokalisering. I den nyligen utkomna volymen *New Perspectives on Narrative Perspective* uppmanas dagens narratologer att komplettera tidigare typologiska studier med konkreta textanalyser.⁴ Det är vad min forskning går ut på.

Min arbetshypotes bygger på ett antal vedertagna åsikter om maskulint och feminint skrivande.⁵ Dessa använder jag uteslutande som utgångspunkter för min diskussion, utan att på något sätt hävda att de stämmer med verkligheten. De bygger dock på tidigare genusinriktade studier av litteratur, både studier av genusstereotyper och av genusrelaterade textegenskaper.⁶ Jag använder begreppet "konvention" om generella påståenden om hur genus ter sig i litterära texter. En konvention innebär att de flesta texter (dock inte nödvändigtvis alla) inom en viss epok och kultur följer vissa mönster. Enligt konventionen väljer således manliga författare manliga huvudpersoner medan kvinnliga författare väljer kvinnliga huvudpersoner. Enligt konventionen används manliga protagonister i handlingsorienterade genrer (till exempel äventyr eller thriller) medan kvinnliga protagonister används i personorienterade genrer (till exempel familjeroman eller

kärleksroman). Ytterligare några vedertagna synpunkter är att maskulint skrivande omfattar extern fokalisering, öppet rum, målinriktat handlingsförlopp, lineär tid och logiskt, strukturerat språk, medan kvinnligt berättande innebär intern fokalisering, stängt rum, diffust handlingsförlopp, cirkulär tid och fragmentariskt språk.

Den viktigaste utgångspunkten, som bygger på centrala begrepp i feministiska och postkoloniala litteraturteorier, är att socialt konstruerade maskulina mönster bekräftar de existerande normerna och konventionerna medan feminina mönster ifrågasätter och undergräver dem. Eftersom män i vårt samhälle har makt medan kvinnor som grupp är underordnade och förtryckta (en tes som jag antar inte behöver någon vidareutveckling) kan man förvänta sig att en maskulin berättarröst används för att propagera för de existerande normerna, medan en genuint feminin röst används för att medvetet eller – vilket oftare händer – implicerat utsätta dessa normer för prov. Att använda en feminin berättarröst innebär således inte i första hand så mycket att presentera en jagberättare av ett kvinnligt kön som att tillämpa berättarstrategier som undergräver de existerande konventionerna, inklusive genre, tema, komposition, persongestaltning och perspektiv. Med sådana premisser kan en kvinnlig jagberättare av sin författare få en maskulin röst, och tvärtom. Min studie har som syfte att undersöka huruvida den formella crossvokaliseringen automatiskt innebär en crossgenusröst, det vill säga ifall en manlig författare som använder sig av en kvinnlig jagberättare nödvändigtvis blir subversiv, och tvärtom, ifall en kvinnlig författare som använder en manlig jagberättare frestas att följa de maskulina mönster som bekräftar de existerande normerna.

Narrativt modus

Berättarsituationen, det vill säga förhållandet mellan det berättande jaget och det upplevande jaget, är avgörande för vår tolkning. Gérard Genette beskriver detta förhållande med termen modus, som innefattar berättarens närvaro, distans och fokalisering.⁷ De fyra texter som jag studerar illustrerar de olika alternativen. Eftersom alla fyra är jagberättelser är berättarna homodiegetiska, det vill säga uppträder som personer i sina egna berättelser. Eftersom alla romanerna skildrar berättarnas inre liv är berättarna dessutom även autodiegetiska, huvudpersoner i sina egna berättelser. Graden av deras självreflektion varierar avsevärt.

När det gäller distans, klyftan mellan det berättande och det upplevande jaget, berättar tre av de fyra berättarna i efterhand medan den fjärde, Daniel i *Boikie*, skriver dagbok och således mer eller mindre kan uppfattas som en simultanberättare. Jag säger ”mer eller mindre” eftersom berättaren inte skriver ner sin berättelse under själva händelseförloppet (ett ex-

tremt metafiktivt fall av simultanberättare som till exempel Roquentin i *Åklet*⁸). Mest återberättar Daniel vad som hände under dagen när han har kommit hem på kvällen; ibland noterar han att flera dagar har gått efter de händelser han skildrar. Det viktiga är att berättaren inte vet vad som händer närmast med honom; själva berättarakten sammanflätas med berättelsen. Daniel är alltså en intradiegetisk berättare i Genettes terminologi, till skillnad från de tre övriga berättare som är extradiegetiska och berättar utifrån sina kunskaper om händelsernas fullbordade förlopp.

Det finns emellertid ytterligare en distinktion som Susan Lanser uppmärksammar, eftersom hon, till skillnad från Genette, tar hänsyn till genus. Hon skiljer nämligen mellan offentlig och privat röst, det vill säga en berättelse som riktar sig till en bestämd publik och en berättelse som är huvudsakligen självreflekterande och inte avsedd för några andras ögon. Naturligtvis är denna skillnad ytterst metafysisk, då all fiktion per definition vänder sig till en publik. Men vi talar inte om kommunikationen mellan författare och deras verkliga läsare utan mellan berättare och *deras* fiktiva publik, narrater. När författare skapar sina berättare skapar de samtidigt en mottagare av berättelsen inne i texten, en narrat, och anpassar rösten till den tilltänkta mottagaren. Det är därför viktigt att rekonstruera denna narrat för att avgöra ifall texten ska föreställa en offentlig eller en privat berättelse. Det finns naturligtvis undantag, men jag utgår, i enlighet med Lansers upptäckter, ifrån att den offentliga rösten huvudsakligen är maskulin, medan den privata rösten är huvudsakligen feminin.

Även om ämnena för berättarnas bekännelser i tre av de fyra texterna är synnerligen privata, finns det tydliga offentliga mottagare för deras diskurs. Hal i *Dance on My Grave* skriver ner sina bekännelser i självförsvar medan han väntar på en rättegång, vilket påverkar tonen och stilen i hans skrivande. Daniel skriver dagbok, men avser att den ska läsas av hans framtida barn. Charlotte uppmanas av sin far att skriva dagbok medan hon åker båt över Atlanten, och fadern förklarar att han ska läsa den noggrant när hon kommer fram. Detta hindrar inte Charlotte från att berätta de mest intima enskildheter i sin tillvaro, som känslan av kroppslig frigörelse när hon sätter på sig löst sittande manskläder. Det är tveksamt att en väluppfostrad familjeflicka skulle våga nämna sådana indiskreta detaljer i en text avsedd för en manlig vuxen läsare. Vi kan anta att Charlotte är medvetet provokativ för att irritera fadern. Men med tanke på författarens kön kan man även ifrågasätta hans förståelse för den grad av indiskretion som en ung kvinna skulle tillåta sig i en text avsedd för hennes far, inte minst en ung kvinna på 1830-talet då handlingen utspelar sig.

Louises berättelse i *Jacob Have I Loved* är obestämd när det gäller narraten; det finns ingen antydning i romanen att hon faktiskt skulle vända sig till någon, vare sig skriftligen eller muntligen. Vi får anta att berättelsen är

en inre, mental diskurs, någonting som Dorrit Cohn benämner minnesmonolog.⁹

Det är kanske för kategoriskt att påstå att den skriftliga diskursen är maskulin medan den muntliga är feminin, men detta är ytterligare ett av de många påståenden jag tar upp till granskning. I Jacques Lacans terminologi är den verbala, strukturerade och särskilt den skriftliga ("symboliska") diskursen maskulin medan den icke-verbala eller förverbala ("imaginära") diskursen är feminin.¹⁰ Skriftliga berättelser skapade av manliga författare har inom den västerländska kulturen åtnjutit högre status än muntliga berättelser, som folksagor, ofta traderade av kvinnor.¹¹ Det är därför frestande att hävda att mina två manliga författare bägge använder den maskulina (skriftliga) diskursen för sina protagonister, oberoende av könet, medan av de två kvinnliga författarna den som har en manlig berättare även använder maskulin diskurs och den som har en kvinnlig berättare använder feminin diskurs.

För att sammanfatta diskussionen av berättarsituationen kan vi konstatera att den sträcker sig mellan Hals skriftliga offentliga berättelse och Louises obestämda mentala:

offentlig	----	I-----	I-----	I-----	I----	privat
skriftlig						mental
		<i>Dance</i>	<i>Confessions</i>	<i>Boikie</i>	<i>Jacob</i>	

Jag vill i detta sammanhang understryka att förhållandet mellan texterna skapar ett kontinuum snarare än en binaritet, vilket gör det betydligt svårare att pressa in texterna i binära oppositionen "maskulint" – "feminint". Detta blir en återkommande observation i min studie.

Fokalisering

Som narratologin på ett övertygande sätt har visat är berättarrösten otillräcklig som verktyg för att beskriva och analysera textens berättarperspektiv – det finns även behov av begreppet fokalisering. Enligt Genette finns det ingen avgörande skillnad i tillämpning av fokaliseringsbegreppet på jagberättare och tredjepersonsberättare: de förra fokaliserar sig själva, de senare fokaliserar andra fiktiva personer.¹² Den enda skillnaden skulle vara att jagberättelser utesluter nollfokalisering, vars existens vissa narratologer, till exempel Mieke Bal, hur som helst förnekar.¹³ De två andra formerna, yttre och inre fokalisering, kan användas med olika verkan i jagberättelser. Låt oss komma ihåg att yttre fokalisering inte innebär bara en skildring av yttre händelser utan i första hand en begränsning av den information som släpps genom berättaren till läsaren. Konventionen säger att yttre

fokalisering är maskulin medan inre fokalisering är feminin. Denna attityd kommer uppenbarligen från de etablerade stereotyperna av män som rationella och analytiska och av kvinnor som intuitiva och syntetiserande.

I mina texter varierar fokaliseringen mellan yttre och inre, och det är svårt att med bestämdhet hävda att det ena eller det andra dominerar. För att bevisa det skulle jag behöva göra en textanalys mening för mening. Den övergripande uppfattningen av texterna och de åtskilliga nedslag jag har gjort visar emellertid att *Dance*, *Confessions* och *Boikie* huvudsakligen tillämpar yttre fokalisering och *Jacob* huvudsakligen tillämpar inre fokalisering. Det betyder att medan berättarens kön styr fokaliseringsmönstret för såväl en av de manliga (Chambers) som bägge kvinnliga författarna, dominerar författarens kön över berättarens kön när en manlig författare använder crossvokalisering.

Tillförlitlighet

Frågan om berättarens tillförlitlighet och auktoritet, som har gett många forskare en del huvudbry,¹⁴ gäller i stor utsträckning förhållandet mellan berättarens diskurs och karaktärens diskurs. Studier av mental representation, som i sin tur bygger på talaktsteorin, kan vara av stor nytta här.¹⁵ Vi uppfattar berättaren som mer tillförlitlig när berättarens diskurs är klart avskild från karaktärens diskurs, och där berättarens tillgång till de fakta som återberättas inte ifrågasätts (en så kallad allvetande berättare). I blandade former som fri indirekt diskurs¹⁶ eller psykonarration, ett fenomen analyserat av Dorrit Cohn, när det är svårt och ibland omöjligt att avgöra om yttrandet kommer från berättaren eller karaktären, är berättarens tillförlitlighet betydligt lägre. I jagberättelser är situationen ytterligare komplicerad eftersom texten hänvisar till bägge instanser, berättaren och karaktären, som ”jag”. Cohn skiljer mellan dissonant och konsonant själv-narration,¹⁷ vilket till en del underlättar analysen av förhållandet. Man skulle även kunna tillämpa Chatmans begrepp glidning och filter.¹⁸

Det finns egentligen ingen anledning att hävda att maskulina röster är mer tillförlitliga än feminina. Det enda argumentet skulle vara att män har större auktoritet i samhället, och att deras berättelser därför skulle vara mer sanningsenliga än kvinnornas. I mina exempel representerar berättarna ett brett spektrum av tillförlitlighet:

tillförlitlig ----I-----I-----I-----I---- otillförlitlig
Dance Confessions Boikie Jacob

Det innebär att i mitt material manliga berättare faktiskt är mer tillför-

litliga än kvinnliga, även om Hal ligger närmare den otillförlitliga änden av detta kontinuum än Daniel. Jag finner det emellertid belysande att den minst tillförlitliga berättaren är Charlotte, en kvinnlig berättare skapad av en manlig författare. Menar författaren att kvinnliga berättelser är mindre trovärdiga?

Genre

Mina fyra texter tillhör olika genrer även om de, med vissa reservationer, kan sorteras in under den traditionella kategorin bekännelser eller, med Dorrit Cohns narratologiska klassificering, minnesmonologer. Det påstående som jag använder som utgångspunkt för genrediskussionen är att maskulint skrivande är handlingsorienterat medan feminint skrivande är personorienterat; att maskulint skrivande fokuserar på yttre händelser och hjältedåd medan kvinnligt skrivande sysselsätter sig med relationer och självreflektioner. Typiskt maskulina genrer skulle då vara hjältesaga, deckare och rysare, science fiction, krigs-, sjörövar- och nybygggarroman. Typiskt feminina genrer är kärleksroman och familjeroman. Då kan vi mycket grovt definiera den maskulina genren som äventyr och den feminina som romantik. Som alla generaliseringar i denna studie har detta ingenting med författarnas biologiska kön att göra. Deckare och rysare skrivs av både manliga och kvinnliga författare, och det finns ingen forskning som skulle visa på några skillnader i deras skrivande. Delvis kan det förklaras med genrerernas handlingsorientering. Till exempel kan Mary Shelley använda crossvokalisering i *Frankenstein* eftersom berättelsen i stort sett är en skildring av de yttre omständigheterna. Å andra sidan har några forskare visat hur kvinnliga SF- och fantasyförfattare använder dessa genrer för att förmedla feministiska budskap,¹⁹ det vill säga, vänder genrekonventionerna mot de etablerade (läs: manliga) förutsättningarna.

I mitt material är det bara en författare, Chambers, som bryter mot genreförväntningar (att en manlig författare väljer maskulina genrer) då han skriver inom en feminin snarare än maskulin genre, även om han har valt en manlig protagonist och berättare. Hals väg till starkare identitet ligger inte genom hjältedåd, utan genom undersökning av sina känslor. I det homoerotiska förhållandet med Barry spelar inte Hal hjälterollen, utan det är han som är osäker, känslösam och sårbar. *Jacob Have I Loved* följer den feminina genrekonventioner, som förefaller vara ett naturligt val för en kvinnlig författare. Det är lätt att identifiera mönster och klichéer från en typisk kvinnlig relationsroman. *The True Confessions* kan till synes vara en brytning mot konventioner, när en kvinnlig figur placeras i ett typiskt maskulint, äventyrligt handlingsförlopp. Vid närmare granskning visar det sig dock att romanen är en kvinnlig pikaresk, en traditionell maskulin genre

med kvinnlig huvudperson, till exempel Moll Flanders, Roxana, Fanny Hill med flera.²⁰ Den manliga författarens förutsättningar i en pikaresk är skildringen av yttre händelser snarare än försök att penetrera hjältinnans medvetande. En *picaro* är en romantisk hjälte (i Northrop Fryes bemärkelse: överlägsen sin omgivning²¹) och som sådan i stort sett befriad från alla psykologiska egenskaper. Dianna Hofmeyr slutligen har valt en feminin genre, relationsroman, även om hon porträtterar en manlig jagberättare.

äventyr ----I-----I-----I-----I---- romantik
Dance Confessions Boikie Jacob

Tema och motiv

Frågan om tematik och tillhörande motivkrets är naturligtvis alldeles för stor för att här behandlas på ett adekvat sätt. Jag har därför valt att enbart illustrera mitt resonemang med ett exempel, nämligen motivet generationskonflikt. Det finns fyra mönster för generationskonflikten, som alla går tillbaka till myter och sagor och finns grundligt studerade i djuppsykologiskt orienterade litteraturstudier, framför allt freudianska: far – son, mor – dotter, far – dotter och mor – son.²² Det finns ingen anledning att hävda att vissa mönster är mer genusbundna än andra, och i mitt material är mönstren i första hand beroende av valet av huvudperson. Det är dock uppenbart att de homofokaliserande författarna även har valt konflikten utifrån sitt eget kön. I *Dance* är Hals far en svag och ryggradslös individ som dock försöker utöva makt över sonen genom att avråda och närmast förbjuda honom att fortsätta sina studier. Faderssubstitutet däremot, engelskläraren Osborn, spelar en avgörande roll i Hals utveckling. Det sägs inte i klartext utan antyds att Osborn även har homosexuell läggning och eventuellt brukar ha förhållanden med sina manliga elever, inklusive Barry. Vidare söker Hal sig till Barry som är två år äldre och i viss mån även han fungerar som en ställföreträdande fadersgestalt. I *Jacob* är det centrala Louises frigörelse från modern, farmodern och även tvillingsystemen, som tillhör den fientliga kvinnliga gemenskapen. I bägge fallen rör sig huvudpersonens konflikter huvudsakligen inom det egna könets sfär. I *Confessions* är det dock faderns förtryckande roll som blir utgångspunkten för den kvinnliga huvudpersonens utveckling, och under resan är hon omgiven av manliga fadersfigurer, såväl positiva som negativa. Författaren väljer alltså en crossgenuskonflikt som huvudsakligen dikteras av genren och handlingsförloppet, men eventuellt även för att han inte är förtrogen med förutsättningarna för ett mor-dotter-förhållande. Slutligen har Hofmeyr valt att avlägsna Daniels mor från handlingen (hon har varit död i flera år) för att koncentrera sig på far-

son-relationen. Det finns visserligen ett moderssubstitut, en vuxen kvinna som blir objekt för Daniels erotiska fantasier, medan han under romanens gång växer ifrån detta modersberoende för att ytterligare förstärka det manliga förbundet med fadern. Utifrån sin kvinnliga erfarenhet framställer författaren far-son-relationen som tämligen problemfri. Daniel ifrågasätter visserligen faderns beteende, men i stället för att låta honom genomgå den nödvändiga befrielseprocessen väljer Hofmeyr att återförena Daniel med fadern på en typiskt kvinnlig, känslomässig grund, som egentligen innebär en tillbakagång i hans psykologiska utveckling.

Andra teman som man skulle kunna diskutera i liknande tankegångar är frigörelse och identitet, vänskap, död och sexualitet. Även där spelar författarens kön större roll än berättarens.

Handlingsförloppet

När det gäller handlingen och kompositionen kan man enligt konventionen föreslå som kriterier att ett maskulint handlingsförlopp är lineärt, strukturerat, målinriktat, starkt kausalt, action-orienterat och fokuserar huvudsakligen på yttre händelser.²³ Det feminina handlingsförloppet skulle då vara cirkulärt (det vill säga, ta huvudpersonen tillbaka till ursprungsläget), fragmentariskt, diffust, icke-kausalt, inåtvänt och fokuserat på inre skeenden. Man kan även, med viss modifikation, tillämpa begreppen "grand narratives" och "little narratives".²⁴

Det kan utifrån dessa kriterier förefalla som om *Dance* skulle ha det mest feminina handlingsförloppet, med sina korta, fragmentariska, impressionistiska skisser och betraktelser. Vi bör dock komma ihåg att med handlingsförlopp menar vi historiens förlopp, hur händelser inträffar i historien, inte hur de organiseras och framställs i diskursen. Själva intrigen i romanen är tämligen konventionell och välstrukturerad, med en början (mötet mellan Hal och Barry) och ett slut (Barrys död och Hals skändande av hans grav). I intrigen är det mest yttre händelser som framställs: hur Barry räddar Hal, hur de går ut tillsammans, åker motorcykel och råkar i slagsmål, och så vidare. Det är först på diskursnivån som Hals reflektioner kommer fram, och det är också där som texten blir fragmentarisk.

Det är däremot *Boikie* som har det mest avvikande handlingsförloppet, som saknar intrigens vanliga komponenter som exposition, förveckling, kulmen och upplösning, och i stället är något som kan kallas en "mittberättelse"²⁵ eller "ett snitt ur livet"²⁶: ett oordnat, ostrukturerat händelseförlopp utan kausala band, som påminner om livet självt. Eftersom kausalitet ofta framställs som det främsta kravet på narrativitet visar *Boikie* den lägsta graden av narrativitet och är därmed mest subversiv gentemot normen. Det är bara *Jacob* som med vissa reservationer kan sägas utnyttja den

strukturerade biografiska handlingen (från födelse till död, eller åtminstone till ett etablerat vuxenliv, ofta äktenskap, tryggad ekonomi och hög social status). Även *Dance* och *Confessions* är konventionella i sin komposition.

narrativ ----I-----I-----I-----I---- icke-narrativ
Dance Confessions Jacob Boikie

Det finns dock andra typer av handlingsförlopp utöver det biografiska. Till exempel skiljer man mellan komisk och tragisk handling, som i den klassiska poetiken inte har så mycket med humor eller sorg att göra, utan i första hand anger vart handlingen tar sina personer. Komisk handling är uppåtgående, den leder personen från en lägre mot en högre status. I en tragisk, nedåtgående handling förlorar huvudpersonen, antingen genom Ödet (Oedipus) eller sitt eget beteende (kung Lear), sin ursprungligen höga position. Alla mina fyra texter visar ett uppåtgående handlingsförlopp i den bemärkelsen att vid romanens slut har personerna uppnått en högre position än den lägsta de hade under handlingen. Man kan dock påpeka att både Charlotte och Louise förnedras och förtrycks av sin omgivning, och beroende på hur man tolkar slutet kan deras utveckling betraktas som neråtgående, från den karnevaliska maktpositionen under förklädnad till den totala maktlösheten i anpassning till samhällets krav. Det paradoxala är att *Dance*, som handlar om död och sorg, i själva verket har det mest "komiska" handlingsförloppet.

tragisk ----I-----I-----I-----I---- komisk
Dance Confessions Boikie Jacob

Slutligen kan man även skilja mellan moraliska och romantiska handlingsförlopp. Det förra innebär huvudpersonens utveckling från en ofullkomlig till en mer fulländad människa, det senare från begär till uppfyllelse.²⁷ Båge förekommer i såväl verk av manliga som av kvinnliga författare, men i överensstämmelse med tidigare resonemang finns det anledning att se den moraliska handlingen som maskulin och den romantiska som feminin. Det är också svårt att definitivt skilja den ena från den andra, men i *Dance* dominerar den romantiska intrigen, medan i *Confessions* det i första hand är fråga om att huvudpersonen prövas moraliskt.

moralisk ----I-----I-----I-----I---- romantisk
Dance Confessions Boikie Jacob

Sammanfattningsvis är det *Confessions* och *Jacob* som uppvisar mest maskulina drag i kompositionen, medan *Boikie* och *Dance* förefaller mest feminina. Något enkelt och tydligt genusmönster står inte att finna.

Rummet

Det litterära rummet är nära förknippat med genre. Enligt konventionen är det maskulina rummet utomhus medan det feminina är inomhus; det maskulina handlingsfältet är borta från hemmet medan den feminina sfären är hemma; den maskulina strävan är att besegra naturen medan den feminina är att "förstå" och "vårda" naturen och bli ett med den, och så vidare.

Mina fyra texter både bekräftar konventionerna och avviker från dem. Till exempel söker Hal sig till öppna och farliga platser, men trivs bäst hemma hos Barry. Tvärt emot konventionerna vistas Louise mest utomhus, då hon fiskar krabba. Hennes förhållande till naturen är rationellt och pragmatiskt. Även Charlotte uppträder utanför det konventionella feminina rummet ombord på ett havsgående fartyg, där hon så småningom även blir tvungen att lämna hyttens trygghet och träda in i det extremt maskulina rummet på däck. Både Louise och Charlotte tvingas av omständigheterna att spela manliga roller; därför verkar det naturligt att författarna låter dem uppträda på maskulina spelplatser. *Dance* är, som redan konstaterats, en feminin berättelse som fokuserar på känslor och relationer, och huvudpersonens osäkerhet kring hans sexuella identitet stöds av pendlandet mellan maskulint och feminint rum. Eftersom Hal på inget vis är en machoman är det inte oväntat att han skulle föredra feminint rum, och författarens val av miljö bidrar därmed till persongestaltningen. Medan Daniel inte har Hals sexuella bekymmer strävar författaren också att understryka hans mjuka kvinnliga drag inklusive hans bristande beredskap att erövra utomhusmiljöer. Författarens kön verkar vara av mindre vikt i konstruktion av rummet: Chambers är ambivalent, Paterson och Avi är maskulina och Hofmeyr är feminin. Det som är avgörande är emellertid den genre där huvudpersonen uppträder.

Temporalitet

De etablerade åsikterna om temporalitet är således att maskulina berättelser är lineära, strukturerade, kronologiska och målinriktade, medan feminina berättelser är cirkulära och fragmentariska. Textens temporalitet består av flera sammanhängande element som alla i högsta grad påverkar vår tolkning: ordning, hastighet och frekvens.²⁸

När det gäller ordning finns det ingen anledning att anta att retrospektivt (extradiegetiskt) berättande är maskulint medan simultant (intradiege-

tiskt) är feminint – eller tvärtom för den delen. Om vi dock följer det tidigare resonemanget – som visserligen bygger på konventioner – skulle vi kunna hävda att retrospektivt, anakroniskt berättande tillåter mer struktur och förtydligande, medan simultant berättande är mer spontant och fragmentariskt, därmed feminint. Ju större anakronins räckvidd, desto starkare klyfta mellan det berättande och det upplevande jaget, därför även större möjlighet och benägenhet för eftertionalisering, vilket uppfattas som maskulint. Av mina fyra texter har *Jacob* den längsta explicita räckvidden i analepsen (*Charlotte* har eventuellt en som är ännu längre, men det går inte att avgöra från texten). I *Dance* är räckvidden enbart några veckor, och på slutet synkroniseras analepsen med primärberättelsen. I *Boikie* innebär de ytterst få anakronierna bara en försening med ett par dagar; analepserna är också interna, placerade inuti primärberättelsen.

Å andra sidan är kronologiskt berättande enligt konventionen maskulint (strukturerat, ordnat) medan varje anakroni, varje avvikelse från ordningen är subversiv och därmed feminin. *Dance* som rör sig i sicksack mellan olika tidsplan blir således den mest feminina, medan *Charlotte*, bortsett från den metadiegetiska ramen, berättas i strikt kronologisk ordning. Det finns med andra ord inga klart genusrelaterade ordningsmönster i de fyra texterna.

Hastighet omfattar egentligen flera tidskomponenter, av vilka en är tidslängd, duration: under hur lång tid handlingen utspelar sig. Det finns ingen skillnad i duration mellan maskulina och feminina berättelser i biografiska handlingsförlopp. I andra typer av handlingsförlopp, som romantiska eller moraliska, finns det i maskulina berättelser en klar tendens mot en snabb handling medan feminina berättelser har längre tid och därmed långsammare tempo. Om man bortser från ”nutiden” och enbart betraktar analepsernas – de egentliga berättelsernas – duration, utspelar sig i mitt material båda texterna med manliga huvudpersoner under en mycket kort tid, sju veckor i *Dance* och tre månader i *Boikie*. Också *Confessions*, av en manlig författare med en kvinnlig huvudperson, utspelar sig emellertid under en kort tid, några veckor, vilket med all sannolikhet dikteras av genren. De tre romanerna fokuserar sig på en vändpunkt i huvudpersonens liv och skildrar en intensiv och laddad upplevelse. Det innebär även att den dynamik i persongestaltningen som temporaliteten tillåter är etisk snarare än kronologisk.²⁹ *Jacob*, å andra sidan, ansluter sig till den konventionella feminina temporaliteten, där karaktärens utveckling följs under en längre tid, i det här fallet flera år.

Hastigheten, eller berättartempot, som syftar på förhållandet mellan historietid och berättelsetid, är naturligtvis beroende av durationen. Den långa handlingen, som i *Jacob*, kräver att stora delar av historien återges i summeringar och ellipser (anisokroni), medan kort duration tillåter mer

scener (isokroni). Man kan tänka sig att summeringar innebär tillrättaliggande och strukturerande av berättandet (= maskulint), medan scener och särskilt stretchar förutsätter uppmärksammande av detaljer och mer akut perception som förknippas med feminin intuition. Ellipser är maskulina, eftersom de hoppar över detaljer som inte är avgörande för det snabba handlingsförloppet, medan pauser, både beskrivande och reflekterande, är feminina, då de bromsar handlingen.

Även växlingar i tempot kan vara av intresse. I de tre texterna med kort duration fördelas hastigheten ungefär jämnt över hela förloppet, även om i *Dance* en enda dag, den dag då Hal först möter Barry, upptar gott och väl en tredjedel av romanens längd. I *Jacob* utspelar sig två tredjedelar av textens längd under ett år varvid tempot accelererar, och resten av historien återges i mycket sparsamma och känslomässigt återhållsamma summeringar.

Frekvens är en temporär komponent, utarbetad av Genette, som syftar på förhållandet mellan det antal gånger som en händelse återberättas och det antal gånger den har inträffat i historien. Frekvensen har försumrats i de flesta narratologiska studier, såväl före som efter Genette, eftersom en av dess former, singulativ, återfinns i den överväldigande majoriteten av all skönlitteratur. Men på samma sätt som vi inte kan bortse från komplexa anakronier bara för att de konventionella texterna berättas kronologiskt, finns det starka skäl att studera avvikelser från den singulativa frekvensen. Flera studier har nämligen visat att iterativen inte är så ovanlig som Genette framställer det.³⁰

Eftersom singulativen är normen (= maskulint) är det naturligt att föreslå att iterativen är subversiv mot normen och därmed feminin. Det finns även andra argument för detta, till exempel att iterativen bygger på regelbundet återkommande händelser och därmed stödjer tidens cirkularitet som förknippas med det feminina. I mitt material är iterativen mest framträdande i *Jacob*, som även i andra temporära mönster visar sig vara en feminin berättelse.

Den tredje frekvensformen, repetitiv (att flera gånger återge en händelse som har ägt rum en gång), används huvudsakligen i äventyrsgenrer, som i deckare, där samma episod kan återberättas av flera vittnen med skiftande synvinkel. Då kan man hävda att repetitiv är ett maskulint mönster. Den kan även uppfattas som ett postmodernt drag som ifrågasätter det konventionella berättandet. Detta gäller i högsta grad *Dance*, där Hal upprepade gånger återberättar flera episoder, med olika grader av detaljrikedom, i "slow motion", med yttre och inre fokalisering, och så vidare.

Sammanfattningsvis kan man konstatera att även om *Dance* visar ett mycket tydligt feminint mönster när det gäller ordning är den dominerande temporaliteten inte oväntat maskulin i *Dance*, *Charlotte* och *Boikie* och feminin i *Jacob*. Än en gång följer de homovokaliserande författarna kon-

ventionen, medan hos de crossvokaliserande den manliga författaren styrs av det egna könet och den kvinnliga av berättarens kön.

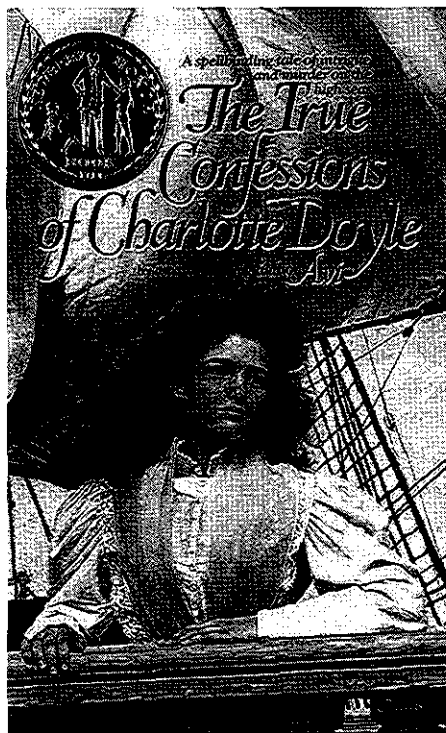
norm ---I-----I-----I-----I---- avvikelse
 Dance Confessions Boikie Jacob

Persongestaltning

Det borde vid det här laget vara klart att huvudpersonens biologiska kön inte har någonting att göra med den maskulina eller feminina persongestaltningen. Till att börja med måste vi skilja på två separata frågor, dels hur personerna framställs i avseende på genus (till exempel om de bekräftar eller ifrågasätter genusstereotyperna), dels vilka konstnärliga medel i persongestaltningen som kan räknas som maskulina eller feminina. För att analysera författarnas attityd till stereotyperna bör vi först sätta upp en mall för dessa, det vill säga bestämma oss för vilka drag som av konventionen tillskrivs män och kvinnor. En av de tidigare studierna av genus föreslår följande schema:

MÄN	KVINNOR
starka	vackra
våldsamma	aggressionshämjade
känslokalla, hårda	emotionella, milda
aggressiva	lydiga
tävlande	självupppoffrande
rovgiriga	omtänksamma
skyddande	sårbara
självständiga	beroende
aktiva	passiva
analyserande	syntetiserande
tänker kvantitativt	tänker kvalitativt
rationella	intuitiva

och så vidare.³¹ Listan kan göras mycket längre och mer nyanserad, men det räcker för ett allmänt resonemang. Det ingår i konventionen att maskulint skrivande bekräftar stereotyper medan kvinnligt skrivande ifrågasätter dem. Det innebär att om manliga och kvinnliga gestalter förblir oförändrat stereotypa eller under handlingsförloppet utvecklas mot starkare stereotypa drag, bör vi betrakta en sådan personframställning som maskulin. Detta är av avgörande betydelse eftersom personer, inte minst kvinnliga sådana, kan till att börja med framställas som genusöverskridande och



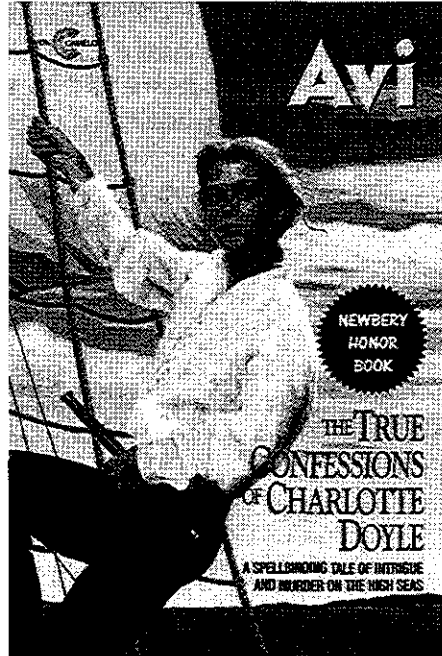
ändå mot slutet föras tillbaka till en mer stereotypisk mall. Ingen av huvudpersonerna i mina texter är framställd som stereotyp. Hal uppvisar betydligt flera drag från den feminina kolumnen, han är bland annat passiv, aggressionshämmad, beroende och sårbar, vilket framgår särskilt tydligt i kontrast mot Barry. Han är också utseendefixerad, vilket understryks upprepade gånger när han betraktar sig själv i spegel, en gång utklädd till flicka. I slutet av romanen har Hal emellertid blivit mer manlig än han var i början, vilket bekräftar den maskulina stereotypen. Även om homosexualiteten i sig enligt queer-teorin är ett ifrågasättande av den heterosexuella mallen som norm³² blir Hal en mer utpräglad manlig gestalt då han utvecklas i sina relationer från objekt till subjekt.

Både Louise och Charlotte är androgyna gestalter. Androgynitet är ett av de effektivaste sätten att ifrågasätta genus-relaterade samhällsnormer, då androgynens maskulina uppträdande mycket tydligt visar hur män ges företräde på samhällets alla nivåer. Därmed är androgynitet som berättarstrategi feminin i sig, men den kan ändå användas för att bekräfta eller ifrågasätta stereotyperna. Androgynitet, som är ett socialt fenomen, till skillnad från fysiologiska företeelser som hermafroditism, bisexualitet och transsexualitet, kan i litteraturen anta sådana former som förklädnad,³³ socialt avvikande beteende, yrkesval, social transsexualitet (strävan att socialt uppträda som det andra könet) och homosexualitet.

Charlotte befinner sig i en situation då förklädnad är hennes enda möjliga överlevnadsstrategi. Innan hon blir indragen i de tragiska händelserna på fartyget får hon en uppsättning sjömanskläder av en välmenande svart kock som även varnar henne för hennes okvinnliga beteende ombord. Hon tar emot kläderna för att inte såra mannen, men påpekar att det vore olämpligt för henne att bära dem. Ensam i sin hytt provar hon de praktiska, lösa kläderna och finner dem "oväntat bekväma". Även om det inte står i klartext kan vi anta att Charlotte är van vid 1800-talets kvinnliga klädsels toryr med korsett, flera lager av kjolar, trånga skor med hög snörning, och så

vidare. De manliga kläderna konfronterar Charlotte mycket påtagligt med ojämlikheten mellan könen.

När hon oavsiktligt har förorsakat en mans död avskalar hon sig såväl sina kvinnokläder som sin fina uppfostran och blir däcksgäst för att gottgöra den skada som hon vållat. Denna gång är hennes förklädnad mindre lustfylld, och genusbytet innebär även mycket hårt fysiskt arbete under extrema omständigheter. Som eldprov tvingas Charlotte att i storm klättra upp i stormasten. Vid resans slut måste hon än en gång byta om till kvinnokläder, som hon nu finner plågsamt trånga och kvävande. Men det förefaller som om den förändring som Charlotte genomgått är så total att den inte kan döljas enbart bakom kvinno-



kläder. När hon väl har smakat på den frihet och det oberoende som den manliga statusen tillåter, kan hon inte längre acceptera faderns förtryck. Bokens slut beror dock helt och hållet på den tolkning som läsaren väljer utifrån sin uppfattning om berättarens tillförlitlighet. Fadern tror inte på Charlottes berättelse och blir rasande över hennes vilda och opassande fantasier. Om vi följer faderns linje och tolkar Charlottes äventyr på de sju haven som fantasirika skrivövningar, har hon verkligen lydigt återgått till den roll som fadern och samhället har föreskrivit, precis som så många av hennes litterära systrar. Men om Charlottes androgyna förvandling verkligen har ägt rum blir bokens slut, där hon på nytt sätter på sig manskläder och smyger ut genom fönstret för att återvända till fartyget, en synnerligen subversiv handling riktad mot könsstereotyper. I så fall skulle Avi vara den djärvaste av alla fyra författarna i sitt genusöverskridande. Tyvärr finns det ytterligare en aspekt i detta. Den manliga författaren konstaterar utan ifrågasättande att manliga kläder och manligt uppträdande erbjuder huvudpersonen större frihet och starkare identitet. Det innebär att han i själva verket bekräftar genusstereotyper och att hans person inte är någon riktig kvinna utan "a hero in drag", för att använda en forskares uttryck,³⁴ eller, med en annan välkänd term, att Charlottes performativa kön är manligt trots att hon i texten beskrivs som kvinna.

Louises förklädnad är inte lika permanent och definitiv som Charlottes, men hennes val av klädsel är också en väsentlig del av hennes personlighet.

När hon fiskar krabba drar hon en mansoverall över sin gamla klänning; hon bryr sig inte om sitt yttre, har avbrutna naglar och smuts under naglarna. Som i *Dance* understryks Louises genusöverskridande drag i kontrast mot hennes tvillingsyster som i genusavseende är allt som Louise inte är: vacker, skör, elegant, väluppfostrad, lydig och dessutom konstnärligt lagd. Louises strävan att göra sig så olik systemen som möjligt innebär bland annat att hon måste avsäga sig sin kvinnlighet. Detta är dock ingen unik situation utan en god illustration av begreppet abjektion, kvinnans känsla av avsky mot sin egen kropp som hon, enligt denna teori, uppfattar som ofullständig och otillräcklig jämfört med mannens.³⁵ Louise försöker dessutom uppfylla sin fars hemliga dröm om en son. I sitt beteende, yrke och klädsel visar Louise ingen lust att växa upp till en "normal" kvinna. Detta är hennes överlevnadsstrategi, och författaren beskriver henne som oattraktiv (bland annat med ett fult ärr på näsroten efter vattkoppor).

Både Louise och Charlotte illustrerar en kvinnlig litterär arketyp av "grotesk uppväxt",³⁶ men medan Paterson visar hur Louise skadas av detta verkar Avi understryka hur kvinnans status höjs när hon åtar sig en manlig roll. Till skillnad från Charlotte reflekterar Louise ständigt över könets ojämlikhet. När vi bedömer Louises utveckling mot textens slut ser vi samtidigt tydligt hur hon kommer närmare och närmare den kvinnliga stereotypen när hon tvingas att anpassa sig till samhällsnormen. Så fort hon blir förälskad ändras hennes beteende, hon börjar vårda sin klädsel, hår och händer, köper smink och ser sig ofta i spegeln. Hon måste överge fisket, visserligen ett fysiskt krävande arbete, men det som gav henne en känsla av överlägsenhet och dessutom en ekonomisk trygghet. Hon vill utbilda sig till läkare, men blir tvungen att byta till ett yrke som anses bättre passa kvinnor, barnmorska. Hon gifter sig också och får barn, det vill säga rättar sig efter den traditionella kvinnliga mallen. Medan hennes mor en gång i tiden blev fast på den ö där hon var utsocknes verkar det som om Louise kommer att fastna som fånge i en liten bergsby. Författaren bekräftar den feminina stereotypen som oundviklig, även om hennes huvudperson började som stark, oberoende och målmedveten. Man skulle kunna tro att Patersons personframställning är maskulin. Det föreligger ett tillräckligt starkt och kritiskt ifrågasättande av stereotyper för att hävda det motsatta. Frågan är dock ytterst komplicerad.

Daniel är den av de fyra huvudpersonerna som förändras minst. Han har i likhet med Hal många feminina drag. Han kan sägas vara socialt transsexuell, det vill säga längtar efter att få uppträda på ett sätt som i samhället är reserverat för det andra könet. Han är mjuk, känslsam, intresserad av sitt utseende, arbetar extra på en skönhetssalong och undviker konflikter. Men det innebär egentligen inget ifrågasättande av stereotyper utan

tvärtom presenteras Daniel som en stereotyp av en effeminiserad man som just på grund av detta känner sig utstött från den manliga gemenskapen. Författaren visar att en man som betar sig som en kvinna har föga chanser att accepteras. Daniels hägrande mål är därför att bekräfta sin maskulinitet.

bekräftar ----I-----I-----I-----I---- ifrågsätter
Dance Confessions Boikie Jacob

Det maskulina bekräftandet och det feminina ifrågasättandet av stereotyper innebär även att feminint skrivande använder sig mer av runda och dynamiska personer än platta och statiska, vilket tar oss till nästa fråga, vilka konstnärliga medel som används vid persongestaltningen, där personernas komplexitet och dynamik utgör en väsentlig del.³⁷ När det gäller de olika litterära greppen för persongestaltningen säger konventionerna att maskulint skrivande använder sig huvudsakligen av yttre framställning (beskrivning, berättarens kommentarer, handlingar och direkt tal) medan feminint skrivande använder sig huvudsakligen av inre framställning. Detta är dock inte helt sant. Ett sådant grepp som yttre beskrivning används oftast av kvinnliga författare och om kvinnliga gestalter. Det kan bygga på fördomar om att kvinnor är mer intresserade av sitt utseende, men det finns mer djupgående skäl. En beskrivning av en persons utseende utgör en narrativ paus som bromsar handlingsförloppet. Eftersom vi redan har konstaterat att maskulint skrivande enligt konventionen är handlingsorienterat bör rimligen alla grepp som bromsar handlingen räknas som feminina. Intresse för detaljer som understryker kvinnliga drag som intuition och syntetiserande tillhör också den feminina persongestaltningen.

Det är dock inte alla yttre beskrivningar som verkligen innebär pauser i handlingen, utan bara sådana som ingår i berättarens diskurs (ofta är det blockbeskrivningar i bokens början). Beskrivningar som är en del av karaktärens diskurs, till exempel när en person betraktar en annan person, ingår däremot i handlingsförloppet. Där bör man kanske i första hand notera själva framställningen. Är det en manlig berättare som betraktar en kvinnlig karaktär som objekt? Den feministiska kritiken använder sig av begreppet "manlig blick" som objektifierar kvinnan och skapar ett ojämnt förhållande mellan betraktaren och den betraktade. Feminint skrivande strävar efter att undvika detta genom att framställa beskrivningen som subjektifierande, subjektbekräftande. Eftersom alla berättare i mina texter är autodiegetiska bör man skilja mellan berättarens och karaktärens diskurs i beskrivningar. När Charlotte till exempel nämner att hon under sin resa bara var en liten flicka som ännu inte börjat få kvinnliga former är det berättarens diskurs, avlägsen från det upplevande jaget, och dessutom en

maskulin diskurs eftersom den mycket klart framställer kvinnan som ett objekt beskrivet utifrån. När Hal ser sig i spegeln utklädd till flicka avskiljer han sin spegelbild från det upplevande jaget, vilket ytterligare förstärks av att han i just denna episod går över till att berätta i tredje person. Han frågar sig till och med om han skulle kunna tända på denna främmande flicka, det vill säga: han ser henne som sexuellt objekt. När Louise däremot beskriver sig själv som ful och klumpig återger beskrivningen den självuppfattning som skapar henne som subjekt, även om hennes självbild är långt från positiv. De manliga författarna visar alltså en maskulin attityd till beskrivning, medan Paterson är uttryckligen feminin i användandet av detta grepp.

Språket

Konventionerna när det gäller språket, som poängteras av begreppet genuslekt (engelska "genderlect" i analogi med dialekt och sociolekt), understryker för det första att det maskulina språket är ordnat och strukturerat (symboliskt i lacansk terminologi) medan det feminina språket är fragmentariskt och bildrikt (imaginärt). Man kan vidare föreslå att det maskulina språket är mer rationellt och precist, innefattar fler abstrakta begrepp, nyttjar flera grova ord, och så vidare. Det feminina språket är mer emotionellt färgat och håller sig mer på den konkreta nivån, samtidigt som det ofta innehåller dolda undertexter, eller palimpsester.³⁸

I mitt material är det intressant nog den manlige författaren med sin manlige berättare som använder den mest utpräglade feminina genuslekten (femilekten). *Dance* är skriven i korta, avhuggna, ofullständiga meningar (sådana som ofta framställs som typiska för moderna texter av kvinnliga poeter) där spänningen ofta skapas av det utsagda. De tre övriga författarna är tämligen konventionella i sitt språkbruk (maskulektala); möjligen kan man notera att Paterson har en del längre naturbeskrivningar, i enlighet med den feminina konventionen.

En ännu viktigare fråga än hur texterna presenterar mäns och kvinnors tillgång till språket. En mängd feministisk litteraturforskning har visat hur kvinnor konsekvent tystas ner i den traditionella litteraturen skriven av män och hur kvinnliga författare i sina verk har försökt peka på olika vägar bort från detta förtryck. Hal blir uppmuntrad i sin språkliga utveckling; det är dessutom så att samhället är berett att lyssna på honom när han talar i självförsvar och vid rättegången faktiskt frikänner honom, tack vare hans talförhet. Charlotte uppmuntras till synes också av det manliga etablissemanget i sitt skrivande: det är hennes far som anmodar henne att skriva dagbok. Men till skillnad från Hal har den kvinnliga gestalten ingen trovärdighet i sin berättelse. Fadern tror inte att Charlotte berättar sanningen

och förtrycker därmed hennes kreativitet. Det spelar ingen roll i sammanhanget ifall Hals eller Charlottes berättelser faktiskt är sanningsenliga. De manliga författarna visar att för den manlige huvudpersonen ger tillgång till språket makt, medan det i kvinnans mun blir närmast hennes fiende.

För Louise erbjuder språket ingen nämnvärd fördel. I den värld hon lever i räknas inte språklig begåvning som merit, och hennes tafatta ansträngningar att skaffa sig ett mer sofistikerat ordförråd resulterar i löjliga språkfel. Louises försök till kreativitet genom att skriva poesi leder inte till någonting, och hennes ständiga ordlekar vänds av hennes manliga vänner mot henne. Slutligen gifter sig Louise med en man av utländskt ursprung och med ett outtalbart namn. Därmed verkar den kvinnliga författaren bekräfta att kvinnans tillgång till språket är och förblir begränsad. Den andra kvinnliga författaren skildrar också en huvudperson som kämpar med språket. Daniel erkänner att skrivandet är svårt för honom och att han måste slå upp stavning i ordboken. Han är dock fascinerad av språket och försöker använda ovanliga och svåra ord, vilket han till skillnad från Louise gör korrekt och säkert. Det sägs faktiskt aldrig i klartext om Daniel är vit eller svart, men i vilket fall som helst tillhör han den underprivilegerade, nedtystade samhällsgruppen. Till skillnad från Hal kan Daniel inte ens drömma om en högre utbildning. Hofmeyr förmedlar en erfarenhet som snarare delas av kvinnor än män, antagligen eftersom hon skriver utifrån sitt köns erfarenhet.

En manlig homovokaliserande författare visar alltså att män växer genom språket, och en manlig crossvokaliserande författare visar hur kvinnans skrivande ifrågasätts och avvisas. Bägge bekräftar de rådande konventionerna. Det gör även en kvinnlig homovokaliserande författare när hon låter Louise krympa snarare än växa i sin verbala utveckling. Den kvinnliga crossvokaliserande författaren skapar en manlig gestalt som i likhet med de kvinnliga saknar språk, men som ändå inser språkets överväldigande betydelse för människans sociala status. Därmed kan hon sägas vara den enda som bryter mot konventionen.

Subjektposition

Om man sammanfattar resultaten av min undersökning kan man konstatera att i frågan om homovokalisering stämmer genusmönstren i de allra flesta aspekter som jag har granskat mot författarens och därmed även berättarens kön. Subjektpositionen som skapas genom homovokalisering, det vill säga användning av berättare av samma kön, är relativt okomplicerad.

Så fort vi kommer till crossvokaliseringen är det tydliga avvikelser som uppenbarar sig. Den manliga författaren följer för det mesta de maskulina mönstren och konstruerar textens subjektposition utifrån sitt eget kön sna-

rare än berättarens. Den kvinnliga författaren följer delvis maskulina, delvis feminina mönster, det vill säga pendlar mellan skapande av subjektpositionen utifrån sitt eget och berättarens kön.

Det skulle naturligtvis vara alldeles förhastat att generalisera utgående från fyra texter, eftersom undersökningsresultaten från de crossvokaliserande texterna kan ha sin grund snarare i författarnas individuella val än vara beroende av deras kön. Jag tycker ändå att vissa slutsatser kan dras från materialet.

För det första förefaller det som om författare som använder crossvokalisering konstruerar textens subjektposition som Det Andra. Å ena sidan verkar det naturligt, eftersom vi kan förvänta oss att en manlig författare skapar ett kvinnligt subjekt som Det Andra, och tvärtom. Å andra sidan har feministiska och postkoloniala forskare under de senaste åren uppmärksammat författarnas appropriering av Det Andras röst och även det omöjliga i att överbrygga klyftan mellan Självet och Det Andra i konstruktionen av subjektposition. Mina texter verkar bekräfta denna kritiska insikt, även om jag kan tillägga att den kvinnliga författaren i mitt material är mer framgångsrik när det gäller att skapa en maskulin subjektivitet. Det kan vid vidare studier visa sig att framgångsrik kvinnlig/manlig crossvokalisering faktiskt är vanligare än manlig/kvinnlig. Redan kvantitativt är det fallet i min omfångsrika textcorpus.

För det andra verkar det som om författare som väljer crossvokalisering som berättarteknik samtidigt väljer vissa berättarstrategier för att kringgå eller åtminstone minska de negativa effekterna hos crossgenusberättande. Som mina texter visar kan dessa strategier omfatta:

- tillämpning av vissa genrer, handlingsförlopp, teman och miljöer som motsvarar författarens kön
- tillämpning av yttre fokalisering som inte kräver en konstruktion av komplex subjektivitet
- tillämpning av narrativa modi (temporalitet, distans) som i sig förutsätter en klyfta mellan det upplevande och det berättande jaget, varpå genusklyftan blir mindre påtaglig
- tillämpning av androgynitet för att skapa crossgenuskaraktärer, vilket eventuellt gör karaktärens mentalitet mer lik författarens

och så vidare. I alla händelser ser vi att berättarröstens maskulinitet eller femininitet är betydligt mer beroende av författarens än berättarens biologiska kön. Utifrån Judith Butlers begrepp ”det performativa könet”³⁹ föreslår jag begreppet ”den performativa rösten”, som syftar på att berättarin-

stansens maskulinitet eller femininitet är en textuell konstruktion snarare än en följd av berättarens/karaktärens biologiska kön. Med andra ord uppträder berättarrösten i *The True Confessions of Charlotte Doyle* på ett maskulint sätt, även om den fiktiva person som formellt för talan är kvinnlig. Berättarrösten i *Boikie* uppträder som huvudsakligen feminin även om berättaren skildras som en man.

På det här stadiet av mina studier är jag inte beredd att dra några långtgående slutsatser av mina resultat. Det är fullt tänkbart att det finns exempel på mer framgångsrik crossvokalisering än de texter som jag hittills har arbetat med. Mitt syfte har varit att dryfta några allmänteoretiska frågor som uppstår i samband med denna narratologiska problemställning.

NOTER

1. Exempelen är hämtade från Susan Lansers bok *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*, Princeton 1981, s. 3. Originalcitaten lyder: "If you really want to hear about it, the first thing you'll probably want to know is where I was born, and what my lousy childhood was like" (*Räddaren i nöden*); "All happy families are alike; each unhappy family is unhappy in its own way" (*Anna Karenina*); "As Gregor Samsa awoke one morning from uneasy dreams, he found himself transformed in his bed into a gigantic insect" (*Förvandlingen*); "Call me Ishmael" (*Moby-Dick*).
2. Lanser, Susan Sniader. *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca, NY 1992.
3. Avi. *The True Confessions of Charlotte Doyle*. New York 1990; Chambers, Aidan. *Dance on My Grave*. London 1983; Hofmeyr, Dianne. *Boikie You Better Believe It*. Cape Town 1994; Paterson, Katherine. *Jacob Have I Loved*. New York 1980. Den aktuella undersökningen är en pilotstudie; jag avser i fortsättningen att arbeta med ett mer omfattande och representativt texturval.
4. *New Perspectives on Narrative Perspective*. Red. Seymour Chatman och Willie van Peer. Albany 2001, s. 7.
5. I enlighet med den rådande praxisen använder jag adjektiven "manlig" och "kvinnlig" om det biologiska könet och "maskulin" och "feminin" om det konstruerade genuset.
6. Se e.g. Gilbert, Sandra M. och Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. New Haven 1977; Showalter, Elaine. *Speaking of Gender*. New York 1989; Pratt, Annis, et al. *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Bloomington 1981; Spender, Dale. *Man Made Language*. London 1998.
7. Genette, Gérard. *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Ithaca, NY 1980; *Narrative Discourse Revisited*. Ithaca, NY 1988.
8. Jfr Cohn, Dorrit. *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton 1978, ss. 213ff.
9. Ibid, ss. 247-255.
10. Lacan, Jacques. *Écrits: A Selection*. New York 1977. Se även Kristeva, Julia. "The Symbolic and the Semiotic" i *The Kristeva Reader* red. Toril Moi. London: 1986, ss. 87-136.
11. Se e.g. Warner, Marina. *From the Beast to the Blonde. On Fairy Tales and Their Tellers*. New York 1994.

12. Genette, *Narrative Discourse*, s. 198. Se vidare om fokalisering Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. London 1983, ss. 71-85.
13. Bal, Mieke. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. 2nd ed. Toronto 1997, s. 148
14. Se t ex Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago 1961, särskilt del II.
15. De centrala verken inom talaktsteorin är Austin, J. L. *How to Do Things with Words*. New York 1962; Searle, John R. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge 1969; Pratt, Mary Louise. *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington 1977. En vidareutveckling och tillämpning på litterära texter är framför allt Hamburger, Käte. *The Logic of Literature*. Bloomington 1973; Cohn a.a.; Banfield, Ann. *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*. Boston 1982; Fludernik, Monika. *The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. London 1993. Värdefulla insikter finns även i Bachtin, Michail. "Author and Hero in Aesthetic Activity". I hans *Art and Answerability: Early Philosophical Essays*. Austin 1990, ss. 4-256 (sv. *Författaren och hjälten i den estetiska verksamheten*. Gräbo 2000).
16. För en historisk översikt av fenomenet och av begreppen Erlebte Rede, FID mm se t ex Pascal, Roy. *The Dual Voice: Free Indirect Speech and Its Functioning in the Nineteenth-Century Novel*. Manchester 1977.
17. Cohn, a.a., ss. 145-161.
18. Se Chatman, Seymour. *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca, NY 1990; Rossholm, Göran. "Att dela en vinkel." *TFL* (1996) 2/3, ss. 75-84.
19. Attebery, Brian. *Strategies of Fantasy*. Bloomington 1992; Russ, Joanna. *To Write Like a Woman. Essays in Feminism and Science Fiction*. Bloomington 1995.
20. Jfr. Lanser, *Fictions of Authority*, ss. 25ff.
21. Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton 1957, s. 33.
22. Se e.g. Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley 1978. Hirsch, Marianne. *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Bloomington 1989.
23. Se studier av det "normala" handlingsförloppet, t ex Scholes, Robert, och Robert Kellogg. *The Nature of Narrative*. London 1966; Brooks, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Cambridge, Mass. 1984.
24. Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis 1984.
25. Kermodé, Frank. *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*. London 1968.
26. Scholes och Kellogg, a.a., s. 13.
27. Ibid, ss. 212ff.
28. Genette, *Narrative Discourse*, ss. 33-160; *Narrative Discourse Revisited*, ss. 21-40.
29. Scholes och Kellogg, a.a., s. 168.
30. Se t ex Chatelain, Danièle. *Perceiving & Telling. A Study of Iterative Discourse*. San Diego, 1998; Nikolajeva, Maria. *From Mythic to Linear. Time in Children's Literature*. Lanham, Md. 2000.
31. Stephens, John. "Gender, Genre and Children's Literature." *Signal* 79 (1996), ss. 17-30.
32. Se Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. 2nd ed. New York 1999.
33. Se Gilbert, Sandra. "Costumes of the Mind: Transvestism in Modern Literature." *Critical Inquiry* 7 (1980), ss. 391-417; Garber, Marjorie. *Vested Interests. Cross-dressing and*

- Cultural Anxiety*. London 1992; Lehnert, Gertrud. *Maskeraden und Metamorphosen. Als Männer verkleidete Frauen in der Literatur*. Würzburg 1994.
34. Paul, Lissa. *Reading Otherways*. Stroud 1998.
35. Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York 1982 (sv. *Fasans makt: en essä om abjektionen*. Göteborg 1984).
36. Pratt, Annis, a.a.
37. Sexton Harvey, W. J. *Character and the Novel*. Ithaca, NY 1965; Hochman, Baruch. *Character in Literature*. Ithaca, NY 1985; Docherty, Thomas. *Reading (Absent) Character. Toward a Theory of Characterization in Fiction*. Oxford 1983; Price, Martin. *Forms of Life. Character and Moral Imagination in the Novel*. New Haven 1983; Petruso, Thomas F. *Life Made Real. Characterization in the Novel since Proust and Joyce*. Ann Arbor, Mich. 1991; Skalin, Lars-Åke. *Karaktär och perspektiv. Att tolka litterära gestalter i det mimetiska språkspelet*. Uppsala 1991; Nikolajeva, Maria. *The Rhetoric of Character in Children's Literature*. Lanham, Md. 2002.
38. Spender, a.a.; Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Oxford 1980; *Revolution in Poetic Language*. New York 1984. Begreppet "palimpsest" i betydelsen den dolda texten i en förtryckt grupp skrivande kommer ursprungligen från Gilbert och Gubar, a.a.
39. Butler, a.a.

”Det första och sista poemet. En episod ur fru Lenngrens lif”

*Om Marie Sophie Schwartz och
det kvinnliga författarporträttet*

Av Gunlög Kolbe

Få kvinnor i den svenska litteraturhistorien har intresserat forskarna så mycket som Anna Maria Lenngren. De biografiska notiserna om hennes liv är många och oftast överskuggar skildringar av kvinnan Anna Maria Lenngren – hur hon verkligen var – litteraturvetenskapliga analyser av hennes texter.¹ Nedan vill jag inte fördjupa mig i eller jämföra dessa studier. I stället vill jag diskutera en biografisk skiss som säger sig vara ”en episod ur fru Lenngrens lif”.

Den första moderna biografien anses vara James Boswells *The Life of Samuel Johnson* (1791) skriver Lisbeth Larsson i *Sanning och konsekvens. Marika Stiernstedt, Ludvig Nordström och de biografiska berättelserna* (2001).² Som biograf karakteriseras Boswell av att han har en nära relation till och unika kunskaper om sitt objekt. Denna nära relation kommer att bli ett nästan fast inslag i moderna biografier genom vilken biografen legitimerar sin kunskap om den biograferades liv och sitt sanningsanspråk. Redan i antika hagiografier där man berättar om kända helgon i uppbyggligt syfte är en beskrivning av berättaren som ögonvittne central. I den moderna biografien där människans inre liv kommit att få allt större betydelse har, skriver Larsson, intimiteten mellan biografen och den biograferade kommit att betonas allt mer och närhetstroperna blivit allt mer framträdande. Under 1800-talet blev biografien en etablerad genre menar bl.a. Bruce Nadel i *Biography* (1984). Man kom att efterhärma antikens Plutarchos som skrivit en samling levnadsteckningar om grekiska och romerska hjältar. Dessa var korta moraliserande biografier med talande anekdoter, signifikanta detaljer, summariska omdömen och sedelärande slutsatser. De kom att få en enorm popularitet och genren drevs till fulländning i den av Leslie Stephens redigerade *Dictionary of National Biography* (1885-1900) genom vilken biografi fick såväl en offentlig och vetenskaplig status som popularitet. Ett biografiskt koncept utformades. Nadel anser att Sverige är ett föregångsland för biografien. 1835 utgavs första delen av *Svenskt biografiskt lexikon* och utgivningen av biografisk litteratur var omfattande och i stadig

tillväxt. När den nya tidens yrkeskategorier som ämbetsmän inom olika utbildningsanstalter, läkare, veterinärer, apotekare, tidningsmän och industrimän porträtterades utvecklades genren och det biografiska lexikonet med sina många kortbiografier blev, som Larsson skriver, ”en vital del av det moderna projektet.”³ Larsson skriver vidare att: ”Produktionen av självständiga biografier lät dock i Sverige vänta på sig till senare delen av 1800-talet, och i dess centrum står då inte de ’handlingens män’ som Nadel skriver om utan författarna.”⁴ Det tidiga 1800-talets svenska litteraturhistorie-skrivning omformulerar sina utgångspunkter för att närma sig den biografiska principen där författarnas levnadsteckning får stor plats. Nu introduceras alltså den litterära biografien och under 1800-talet ändras synen på författaren från en idealistisk till en materialistisk. Men den romantiska författarbiografien fick, anser man, inga omedelbara efterföljare i Sverige.

I den nu okända men för sin samtid så välkända författarinnan Marie Sophie Schwartz (1819–1894) omfattande författarskap kan man hitta romantiska författarbiografier som påminner om de antika hagiografierna med sitt uttalade uppbyggliga syfte. I hennes författarbiografier antyds dessutom en närhet och kunskap om det biograferade objektet som påminner om James Boswells kunskaper. Sist men inte minst används fiktion på ett sätt som Virginia Woolf skulle efterlysa 1927 i artikeln ”The New Biography” där hon vill ha ett mer artistiskt skrivsätt där man inför fiktion bland fakta för att bättre kunna belysa personligheten. Marie Sophie Schwartz skrev biografiska berättelser om Bengt Lidner, Anna Maria Lenngren, Erik Stagnelius, Carl Michael Bellman, Johan Henrik Kellgren, Esaias Tegnér, August Blanche och Johan Olof Wallin. De heter *Tvenne pingstaftnar i Lidners lif* (1862), *Det första och sista poemet. En episod ur fru Lenngrens lif* (1863), *Amanda. Några strödda teckningar ur Stagneliu’ lif* (1864), *Bellmans skor* (1865), *Drömmerskan på Johan Henrik Kellgrens graf* (1866), *Förutsägelsen* (1869), *Den objudne gästen* (1869) och *Davidsharpan i Norden* (1872). Här används det biografiska konceptet på ett romantiskt, didaktiskt sätt. Dessa berättelser samlades och utgavs tillsammans 1892 i boken *Drag ur svenska skalders lif*.⁵

Drag ur svenska skalders lif inleds med berättelsen ”Bellmans skor. Berättelseutkast”. Inledningen lyder:

Jag hade en morbror, som dog 1829 vid åttionio års ålder. Han brukade berättas åtskilliga historier hvilka förnämligast vände sig omkring Gustaf den tredje och hans samtida. Karl Michael Bellman var en ibland dem, om hvilka han hade mycket att förtälja, emedan han varit personligen bekant med den store skalden. Ibland de berättelser som fäste sig i mitt minne, ehuru jag då var endast ett barn om tio år, var en som handlade om ett par gamla skor, tillhörande poeten.

Berättelsen inleds med ordet *Jag*. Marie Sophie Schwartz föddes 1819 och hade en fosterfar som hon kallade morbror, Johan Trotzig, som dog 1829.⁶ Här antyds alltså närhet till det biograferade objektet och ett sanningsanspråk, låt vara i andra hand, som för tankarna till relationen mellan James Boswell och Samuel Johnson. Denna relation finns även i berättelsen ”Det första och sista poemet. En episod ur fru Lenngrens lif”, där Johan Trotzig, liksom i berättelsen ”Bellmans skor. Berättelseutkast” är en av personerna.

Med min analys av ”Det första och sista poemet. En episod ur fru Lenngrens lif” vill jag pröva tre saker. För det första vill jag pröva hur bestämda narrativa strategier som det goda och det avskräckande exemplet används för att tydliggöra berättelsens övergripande projekt, hur godhet alltid lönar sig, hur den onde alltid får sitt straff och hur alla människors öde styrs av en högre makt. För det andra hur en bestämd könspolitisk ideologi modellerad efter den komplementära könsrollsideologins tankar används, och för det tredje hur verifierbara biografiska uppgifter får samspela med fiktion för att ge en mer eller mindre trovärdig bild av berättelsens huvudperson, Anna Maria Lenngren. Den komplementära könsrollsideologins kvinnobild är baserad på Rousseaus idealkvinna. Kvinnan är ödmjuk, mild, god och känslös. Hennes uppgift är att verka i den lilla världen, att vara maka, mor, uppfostrarinna och husförestånderska. Mannen däremot ska vara aktiv och verka i den stora världen. Kanske är det så att det inte alltid är de verifierbara uppgifterna som framstår som mest iögonfallande i denna berättelse. Ibland tar kanske de andra ingredienserna överhand och berättelsen blir s.a.s. självgående, modellerad efter en viss mall där huvudpersonen framstår som en kvinnlig idealbild.

Som synes är ”Det första och sista poemet. En episod ur fru Lenngrens lif” den enda berättelse i *Drag ur svenska skalders lif* där en kvinnlig författare står i centrum. Som i de övriga berättelserna spelar välgörenhet och författarnas möten med onda och goda människor en överordnad roll. Berättelsernas projekt kan sägas vara att visa hur godhet alltid lönar sig och att den onde alltid får sitt straff, drag som påminner om hagiografierna. I t.ex. ”Bellmans skor” är Bellmans hjälpare många men han själv återgäldar i sin tur den hjälp han får. Denna dubbelriktade hjälp från och till berättelsens huvudperson kan sägas vara den grundstruktur de är uppbyggda kring. I ”Två Pingstafnarn i Lidners lif” hjälper inledningsvis den unge Bengt Lidner en utfattig familj genom att till sin mors stora sorg ge dem sina nya kläder. När han som vuxen själv håller på att gå under av fattigdom får han och hans familj hjälp av den unge pojke som först blev hjälpt.

Berättelsen ”Det första och sista poemet” inleds med en beskrivning av familjen Malmstedts hem i Uppsala: ”Bland trefliga hem uti Upsala på sjutonthundralet fanns i synnerhet ett, som var särdeles inbjudande. Det-

ta tillhörde professorn i filosofiska fakulteten Magnus Malmstedt, och hans hustru Märtha Flodin.” Detta är ett vanligt berättartekniskt drag hos Marie Sophie Schwartz. Inledningsvis beskrivs huvudpersonens hem, därefter invånarna för att de avslutningsvis ska kontrasteras med berättelsens motståndare – de negativa motbilderna till huvudpersonernas godhet och välvillighet, de som samtidigt introducerar och driver berättelsens projekt framåt med eller i motsats till de goda huvudpersonernas intentioner och vilja. Berättelsens inledning kan ses som ett ögonvittnes hägkomst. Låt oss se på hur, med några få träffande ord, den gode mannen, fadern, och den goda kvinnan, modern, beskrivs: ”Mannen som representerade intelligensen, det odlade förståndet och den litterära bildningen, ägde rika och ovanliga själs-gåfvor” och ”Hustrun åter var en ädel typ af den sanna kvinnligheten, det fina vettet, denna rena gudsfruktan och godhet som göra kvinnan till huslighetens och trefnadens vårdarinna, i hvars närhet det är godt att vara.” Berättaren gömmer sig bakom sina beskrivningar av det perfekta hemmet med de perfekta föräldrarna som får den perfekta dottern. Närheten till sagans inledningsformel: ”Det var en gång...” tycks ligga under ytan.

I full överensstämmelse med den komplementära könsrollsideologins ideal beskrivs alltså mannen som den som står för intelligens, förnuft och bildning medan kvinnan är hemmets och känslornas härskarinna – det är, som det sägs, gott att vara i hennes närhet. Också i enlighet med den komplementära könsrollsideologin blir barn som får växa upp med sådana föräldrar lyckade människor. Att så sker beskrivs sålunda:

I detta hem, under hägn av så utmärkta föräldrar, uppväxte dottern Anna Maria. Redan från sin första barndom utgjorde hon sina föräldrars glädje, ett så älskligt och rikt utrustadt barn var hon. De slösade också på henne all möjlig omsorg och kärlek. Af fadern erhöll hon en icke vanlig bildning, och af modern danades hon till en prydnad för sitt kön. Naturen hade också begåfvat den lilla Anna Maria med en snabb fattningsgåfva, ett öfverlägset förstånd, ett varmt hjärta och en djup känsla. (s. 5)

Det är intressant att det är Naturen som sägs vara orsak till Anna Marias begåvning. Genom att använda Naturen som auktoritet tas s.a.s. farligheten med hennes intelligens bort. Den intelligenta kvinnan hade egentligen ingen plats i den komplementära könsrollsideologins värld. Men genom att skriva att Naturen givit Anna Maria dessa gåvor och för säkerhets skull komplettera beskrivningen med extra starka ’kvinnliga’ drag som ett varmt hjärta och en djup känsla framstår Anna Maria trots sin ’brist’, sin intelligens, som kvinnligt sympatiskt – enligt den komplementära könsrollsideologin.

Så har berättelsens huvudperson introducerats. I Marie Sophie Schwartz’ berättelser brukar den goda kvinnan speglas mot den onda kvinnan – hen-

nes kontrast. Så sker t.ex. i ”Förtälet” (1851) där den goda och oskyldiga Lavina speglas mot den äregiriga och arga Agda.⁷ Så sker även här. I grannhuset bor den unga Marianne som var:

...en liten vacker flicka, hvarken dummare eller kvickare än barn i allmänhet. Hon ägde ingenting framstående mer än sitt vackra ansikte och sin redan i barndomen framskymtande afvund. Denna var nästan uteslutande riktad på Anna Maria, ehuru Marianne icke kunde företaga något utan att lekkamraten skulle vara med. (s. 6)

Marianne förefaller vara en uppdiiktad person, Anna Marias motsats – en kontrast som återspeglas i namnen Anna Maria och Marie Anne. I den didaktiska rådgivningslitteraturen under 1800-talet har man som mål att uppfostra kvinnan så att hon efter avslutad uppfostran ska motsvara bilden av den rätta kvinnan. I rådgivningsböckerna framskrivs ofta ett föredömligt och ett avskräckande exempel. Dessa ställs i kontrast till varandra och lärarinnan ska genom det senare lära sig hur hon själv ska vara och hur hon ska välja i bestämda, för henne avgörande situationer.

Det avskräckande kvinnliga exemplet har dock vissa grundläggande egenskaper som signalerar att hon är ett sådant. Hit hör vanligtvis fåfänga, avundsjuka och skönhet. När en kvinna visar sig besitta alla dessa egenskaper är det en kodad hälsning från författaren till läsaren att här kommer ett avskräckande kvinnligt exempel som i berättelsen ska lära sig sin läxa. Den lärda kvinnan är särskilt intressant ur detta perspektiv. Enligt den komplementära könsrollsideologin borde kvinnor inte kunna vara lika intelligenta som män. Det blir därför extra spänningsladdat när, som här, den goda kvinnan är just intelligent och dessutom lärd. Detta problem kan lösas på skilda sätt. Antingen kan den lärda kvinnan kasta sin bildning på elden och avsäga sig den eller så kan hon vara lärd utan att låtsas om det. Det blir därför intressant att se hur Schwartz kommer att lösa detta ’problem’. Den goda, men lärda unga kvinnan och den avundsjuka och vackra unga kvinnan har alltså inledningsvis ställts mot varandra.

Schwartz inför två unga män i berättelsen. En av dem, Johan Trotzig, som var Marie Sophie Schwartz fosterfar, alltså en verklig person, beskrivs som en ”glad och öfverdådig gosse, som gärna retades med alla, undantagandes Anna Maria” (s. 6) medan den andre, magister Ström, troligen en fiktiv person, beskrivs ha ”en till narraktighet gränsande fåfänga” (s. 7). Det föredömliga och det avskräckande kvinnliga exemplet har alltså fått sina manliga motsvarigheter i berättelsens persongalleri. Handlingsförloppet sätts igång då Johan Trotzig skrivit en dikt som han kallar ”Mitt första och sista poem. Nattmössan”. Han ger det till Anna Maria som skriver av det och gömmer det i sin sykorg. Marianne stjälar dikten från sykorgen. Hon tror att det är Anna Maria som är författaren och förtalar både henne och

poemet eftersom det förlöjligar alla magistrar. I en avgörande scen i berättelsen tar Anna Maria tillbaka dikten och bränner den, men en liten bit blir kvar. Hon vägrar dock att berätta vem som är författare. Några dagar därefter gör poemet "Tekonseljen" sitt segertåg i Uppsala. Marianne blir upprörd och arg eftersom poemet, som Schwartz skriver, "innehöll en skarp och bitande satir öfver fruntimrens tadelsjuka och småaktiga skvalleraktighet" (s. 12). Anna Maria blir ledsen över att hon gjort Marianne och hennes mor upprörda och över att de känner sig träffade av satiren. Så flyttar Marianne och hennes mor, liksom Johan Trotzig, till Stockholm. Det avskräckande manliga exemplet Ström försöker närma sig Anna Maria eftersom hon är en 'föredömlig kvinna' och som sådan drar till sig alla män men hon genomskådar och avvisar honom. Så avslutas första delen av berättelsen.

Schwartz berättar om hur Anna Maria Lenngren gifter sig med Peter Lenngren och hur hon lyckas kombinera uppgiften som maka med skalddinnans. Schwartz skriver:

Hon nöjde sig med att vara kvinna i detta ords skönaste bemärkelse; men icke nog härmed, hon var ett mönster af husfru och snarare mor än en härskarinna för sitt tjänstefolk. Anna Maria Lenngren älskade sitt hem och lämnade det icke gärna, hvarföre hon också i sällskap med främmande personer föreföll sluten.

Emot sina vänner åter var hon öppen, hjärtlig och pålitlig, begäfvad med förmågan att ibland de glada förhöja glädjen och att bland de sorgsna och lidande sprida tröst och hjälp. Sedan hon ett par år varit gift, gaf hon likväl den hämmade skaldeådran luft så att ett och annat gladt skämt flög ut i världen, utan att hon själf erkände dem såsom alster af sin penna. Slutligen lät hon af Kellgren öfvertala sig att lämna några bidrag till Stockholmsposten, och dessa blefvo med entusiastiskt bifall emottagna af publiken (s. 17-18)

Här ser vi åter hur Schwartz väljer att fokusera på de 'kvinnliga' egenskaperna och tydligt lyfter fram dem framför Lenngrens diktande. Det påpekas också att Lenngren valde att skriva anonymt - hon låtsades alltså inte officiellt om sin lärdom. Hon har valt en av de tillåtna strategierna för en lärd kvinna och blir således ett föredömligt exempel, trots eller kanske tack vare sin lärdom.

Mariannes liv beskrivs däremot som värre och värre. Hon gifte sig med magister Ström. Nu är han häktad, hon är utfattig och deras lilla dotter är svårt sjuk. I sin nöd letar Marianne igenom sina ägodelar för att hitta något att pantsätta. Då hittar hon en bränd papperslapp där det står "Mitt första och sista poem. Nattmössan" med Lenngrens handstil. Detta får henne att tänka på sin barndomsvän Anna Maria och hon vänder sig till henne och

ber om hjälp. Åter poängteras Anna Marias goda 'kvinnliga' sidor. Schwartz skriver:

Fru Lenngren besatt det hos goda och ädla människor egna företrädet, att i sorgen och bedröfvansens boning sprida hopp och förtröstan, utan att hon därför genom några granna förespeglningar sökte uppväcka öfverspända förhoppningar, utan endast och allenast därigenom, att hon satte sig in i deras förhållanden, som voro behöfvande och lidande. Hon deltog i deras olyckor och sökte såsom kristen och kvinna tillviska dem förtröstan till Honom, som ensam förmår hjälpa, blott man flyr till Hans faderskärlek med tillförsikt och fast tro. (s. 21)

Fru Lenngren hjälper Marianne och hennes dotter Elise. Dessutom skriver hon till Johan Trotzig som nu blivit, skrivs det, överinspektör vid Blockhustullen – en uppgift som kan verifieras. Här agerar alltså minst två historiska personer fiktivt. Han ordnar så att Ström får ett nytt arbete vid tullen. På Mariannes dödsbädd ber Anna Maria Marianne om förlåtelse för att hon genom sitt poem tillfogat henne smärta. Hon blir förlåten och Marianne visar att hon lärt sin läxa då hennes sista ord är: ”Ack, Anna Maria, det var icke smärta jag då kände, utan harm. Den läxa ditt poem gaf, lärde mig för framtiden vakta mig för tadelsjukan. Må den Högste vaka öfver dig, mitt barn och min make!” (s. 22)

Här ser vi hur fru Lenngrens dikter tillskrivs en uppfostrande roll liksom orsaken till att det avskräckande kvinnliga exemplet till sist tagit lärdom. I och med detta får de en roll som väl kan sägas passa in i den komplementära könsrollsideologins syn på kvinnligt skrivande. I och med att de tillskrivs en nyttoaspekt avdramatiserar Schwartz åter Lenngrens författarskap och gör det 'ofarligt'. Denna tendens framskrivs än tydligare då Lenngren får be om ursäkt för det lidande hennes dikter vållat en annan människa.

I rådgivningslitteraturen används ofta dödsbäddsscenen som en plats, ett *topos*, där uppriktigt menade råd ges från en generation till en annan eller ett livs erfarenheter sammanfattas. Som vi sett använder Schwartz Mariannes dödsbädd för detta ändamål. I ”Det första och sista poemet” förekommer ytterligare två dödsbäddsscener, Fru Lenngrens och Elises. I skildringen av fru Lenngrens dödsbädd får vi veta att hon haft två fosterdöttrar, Elise och Augusta. För att ge sin berättelse än mer verklighetsanknytning skriver Schwartz: ”I förbigående må vi nämna, att fru Lenngrens yngsta fosterdotter, Augusta, ännu för ett tjugotal år sedan lefde och alltid med djup vördnad, kärlek och tacksamhet talade om sin snillrika fostermor” (s. 24). Denna fosterdotter nämns av P. D. A. Atterbom i *Svenska siare och skaldar*. Han skriver om Lenngren: ”Ännu under de sista åren sysselsatte hon sig med själsdaningen af en liten flicka vid namn Augusta,

som, boende i samma hus der hon sjelf bodde, blef henne kär alltifrån sin spädaste ålder, snart vistades hos henne dagligen från morgon till kväll, och med stor förnöjelse, uppmärksam på hvarje hennes ögonkast och ord, mottog hennes vanligtvis i berättelser inklädda undervisning.”⁸ Här förekommer alltså åter en historisk person i fiktionen. Däremot förefaller den andra fosterdottern, Mariannes dotter Elise, vara påhittad. När hon själv ligger på sin dödsbädd ger hon vart och ett av sina barn ett minne av fru Lenngren. Sonen Karl får en liten bränd papperslapp. Den är skriven med Anna Maria Lenngrens handstil. Karl kan sälja den till en autografsamlare, Gustaf Magnus Schwartz, en historiskt verifierbar person och undgår ruin. Det goda exemplet kan alltså t.o.m. påverka från andra sidan graven.

I min analys av Marie Sophie Schwartz biografiska berättelse om Anna Maria Lenngren har jag prövat tre spår. För det första ville jag se hur narrativa strategier som det förebildliga och det avskräckande exemplet användes för att tydliggöra berättelsens övergripande projekt. Här delas berättelsens personer i två grupper, förebildliga och avskräckande exempel där de goda belönas och de onda lär sig sin läxa. Intressant är att de förebildliga exemplen är verifierbara historiska personer medan de avskräckande exemplen sannolikt är fiktiva personer.

För det andra ville jag se hur en bestämd könspolitisk ideologi modellerad efter den komplementära könsrollsideologins tankar används. I berättelsen har vi sett hur Anna Maria Lenngren framstår som ett föredömligt kvinnligt exempel i enlighet med den komplementära könsrollsideologins tankar. Hennes välvilja och godhet har framträtt mer än hennes författarskap – ett författarskap som framställdes kunna sätta igång en rad handlingar som lärde de inblandade en bestämd läxa. Denna berättelse förefaller alltså konstruerad som en sedelärande berättelse med drag som påminner om Plutarchos och hagiografin.

För det tredje ville jag se hur fiktion får samspela med verifierbara biografiska uppgifter. Författarens kunskap om det biograferade objektet understryks genom att Marie Sophie Schwartz fosterfar får återberätta vad han varit med om som ung och dessutom får medverka i berättelsen. Men han är inte den ende historiska person som inskrivs i fiktionen. Den man som köpte den unge Karls papperslapp var överdirektör Schwartz. Det var den man hon själv uppgav sig vara gift med i 18 år och med vilken hon hade två söner. Här återfinns alltså två män som tillhör hennes familj. Likaså inskrivs Anna Maria Lenngrens fosterdotter Augusta. Det mest förebildliga exemplet är huvudpersonen själv – Anna Maria Lenngren. Här samspejar alltså historiskt verifierbara personer med fiktiva personer för att ge en bild av Anna Maria Lenngren som är kalkerad efter den komplementära könsrollsideologins idéer om hur en god kvinna skall vara. Virginia Woolf efterlyste i sin artikel ”The New Biography” 1927 ett artistiskt skrivsätt

och hon ville att man skulle införa fiktion bland fakta för att bättre kunna belysa personligheten. I ”Det första och sista poemet. En episod ur fru Lenngrens lif” kan man se hur Marie Sophie Schwartz redan 1863 använder sig av denna strategi men hennes mål är att konstruera ett trovärdigt, förebildligt kvinnligt exempel, modellerat efter den komplementära könsrollsideologins idealkvinna.

NOTER

- 1 Se Kolbe, Gunlög, ”I och utanför den retoriska traditionen ’Några ord till min k. Dotter, i fall jag hade någon’ s. 28-58 i *I klänningens veck. Feministiska diktanalyser*, red. Eva Lilja (Göteborg, 1998).
- 2 Larsson, Lisbeth, *Sanning och konsekvens. Marika Stiernstedt, Ludvig Nordström och de biografiska berättelserna*, s. 242 (Stockholm 2001).
- 3 Larsson, a.a., s. 250.
- 4 a.a., s. 251.
- 5 Schwartz, Marie Sophie, *Drag ur svenska skalders lif* (Stockholm, 1892).
- 6 Stolpe, Birger, ”Marie Sophie Schwartz’ börd. En victoriansk släktgåta” i *Personhistorisk Tidskrift*, s. 56 ff., 63 (1965).
- 7 Se Kolbe, Gunlög, *Om Konsten att Konstruera en Kvinna. Retoriska strategier i 1800-talets rådgivare och i Marie Sophie Schwartz’ romaner*, s. 169 f., (diss., Göteborg, 2001).
- 8 Atterbom, P. D. A., *Svenska siare och skaldar eller grunddragen av svenska vitterhetens häfder. Intill och med Gustaf III:s tidevarf*, Sjetten bandet, andra upplagan, s. 227 (Örebro, 1863).

Selina Bunbury och Fredrika Bremer: en osannolik gemenskap?

Av Heidi Hansson

Det har blivit alltmera ovanligt med jämförande litteraturforskning som går utanför nationella gränser trots att de flesta författare är del av en internationell kultur. När jämförelser ändå förekommer är det vanligare att beskriva utländska litteraturströmningars inflytande på svenska skribenter än motsatsen, och de svenska influenserna i utländsk litteratur berörs ytterst sparsamt. Flera av det tidiga artonhundratalets författare hade dock en betydande inverkan på den litterära utvecklingen i bland annat Storbritannien. Esaias Tegnér's *Frithiofs Saga* (1825) skapade till exempel ett brittiskt vikingaintresse som levde kvar ända till slutet av seklet, och Fredrika Bremers *Teckningar utur hvardagslifvet* (1828–31) hade stor betydelse för den kvinnliga, borgerliga romanen. Detta till trots är det få litteraturforskare, svenska eller anglosaxiska, som kommenterar sambanden mellan svensk och brittisk litteratur annat än som ett flöde från de engelskspråkiga områdena till Sverige.

Den irländskfödda författaren Selina Bunbury är därför inte mera än en fotnot i bremerforskningen. I en kommentar till ett brev från Fredrika Bremer till Beata Afzelius år 1852 noterar utgivarna Klara Johanson och Ellen Kleman att Bremer under denna vinter besökte Bunbury som skadat sig efter ett fall på den stockholmska isen, och varje dag under sjukdomstiden kom för att uppmuntra henne med samtal och gåvor. "Det var en verklig barmhärtighetsgärning", säger Johanson och Kleman, "ty miss Bunburys ytliga spiritualitet och ladylika livssyn hade ingenting att bjuda henne i ersättning."¹ Detta är ett alltför hårt omdöme som inte tar någon hänsyn till hur olikheterna i Bunburys och Bremers ekonomiska omständigheter påverkade deras författarskap och inte heller uppmärksammar de likheter som faktiskt finns. Johansons och Klemans redogörelse för Bremers besök grundar sig på vad Bunbury själv berättar i sin reseskildring *Life in Sweden; with excursions in Norway and Denmark* från 1853,² men eftersom Bremer inte alls berör händelsen är det troligt att visiterna hade störst betydelse för Bunbury.

Selina Bunbury föddes 1802 i County Louth på Irland och var alltså

bara ett år yngre än Fredrika Bremer. Deras bakgrund skilde sig däremot åt på de flesta punkter. Bremer kom från en familj med "aristokratiska aspirationer", som Carina Burman uttrycker det,³ medan Bunbury var ett av femton barn i en prästfamilj. Efter faderns konkurs 1819 flyttade hon med sin mor och sina syskon till Dublin, där hon bidrog till familjens försörjning genom att arbeta som småskollärare och började skriva, men i hemlighet för att inte väcka moderns ogillande. Anonymitet ingick i det tidiga artonhundratalets konstruktion av kvinnligheten, och på samma sätt hade ju Bremer hemlighållit sitt författande för sin mor, som blev informerad först i och med att andra delen av *Teckningar utur hvardagslifvet* kom ut 1830.⁴ Bunburys främsta förebild var Fanny Burney, som var en vän till familjen och hade fått den närmast ofattbara summan 1500 pund för sin roman *Evelina*. Möjligheten att tjäna pengar på skrivandet var alltså hela tiden en stark drivkraft för Bunbury, medan Bremer åtminstone i början av sitt författarskap kunde använda sina inkomster till välgörenhet.

Familjen flyttade så småningom till Liverpool där Bunbury var hushållerska åt sin bror och verkar ha försörjt dem båda genom att författa religiösa småskrifter, romaner och skildringar av barndomens Irland. När brodern gifte sig 1845 blev hon fri att resa, och hon hann besöka alla Europas länder utom Grekland och Portugal. Resupplevelserna bearbetade hon dels i romanform, som i *Evelyn; or; A Journey from Stockholm to Rome in 1847-48* (1849), dels i mera traditionella reseberättelser. När hon kom till Sverige hösten 1851 var det för att samla material till vad som sedan blev *Life in Sweden* och *A Summer in Northern Europe, including sketches in Sweden, Norway, Finland, the Aland Islands, Gothland, &c* (1856). Hon blev kvar i två år, och det var under denna vistelse hon träffade Fredrika Bremer.

En serie besök vid en sjukbädd är knappast tillräckligt för att hävda något litterärt eller andligt släktskap, och eftersom Bremer inte skulle vinna på att placeras i samma fack som den betydligt mindre uppskattade Bunbury är det heller ingen bremerforskare som har försökt utröna de litterära beröringspunkterna mellan de två. Bunbury har läst Bremers romaner (*Life* 256), men det finns inget som tyder på att Bremer skulle ha varit förtrogen med Bunburys produktion. Bunbury förväntade sig inte heller detta, utan skriver i *Life in Sweden*: "She will not see these lines, or I am not sure that she would not think I ill repaid her kindness in thus talking of her" (256). Det finns ingen anledning för Bremer att intressera sig, för varken stilistiskt eller ideologiskt är Bunbury någon stor författare, och enligt utlåtandet i *Dictionary of Irish Literature* förtjänar hennes böcker inte någon omläsning idag.⁵ Detta är visserligen en kortsynt bedömning som förringar betydelsen av att Bunbury är en av Storbritanniens första helt igenom professionella författarinnor och att en studie av hennes författarbana och

textstrategier skulle ge värdefull information om kvinnliga författares villkor under artonhundratalet. Men för den irländska litteraturkritiken är Bunburys antikatolska åsikter och hennes förakt för sitt födelseland förmodligen alltför besvärande, och på grund av hennes rykte som konservativ har den feministiska litteraturforskningen på Irland inte heller ägnat henne någon uppmärksamhet.

Det står alltså klart att både i eftervärldens ögon och under författarnas samtid är Bunbury den som vinner mest på en sammanlänkning med Bremer. Således är hon mycket angelägen att framhålla sin nära bekantskap med den svenska författarinnan, eftersom detta både ökar hennes auktoritet när det gäller svenska förhållanden och höjer hennes status genom att antyda att hon uppskattas av en internationell celebritet. Det är avslöjande att bekantskapen med Bremer anses vara så intressant att den kommenteras i en recension av *Life in Sweden*:

*A sledge accident which confined her to the house, made her the object of affectionate ministrations on the part of Miss Bremer, to whose thoughtful and delicate benevolence every one who has written concerning the Swedish novelist bears concurrent testimony.*⁶

Bunbury hänvisar dock inte till Fredrika Bremer i sammanhang där hon berör kvinnofrågan, utan använder henne främst som en auktoritet på Sverige. Hon lånar ogenerat ett långt stycke ur en av Bremers böcker för att beskriva svenska bröllops seder – ”though from which of Frederika Bremer’s works I stole it, I cannot now truly declare”⁷ – och citerar Bremer både när hon ska förklara hur den svenska norrlandskusten ”böjer sig mot Finland, liksom en moder böjer sig efter sitt frånskiljda barn”,⁸ och när hon ska beskriva midnattssolen, som enligt Bremer ser ut som en ost på ett tennfat (*Summer* vol. 1 123). Det Bunbury framför allt fäster sig vid hos Bremer är hennes förmåga att trovärdigt skildra vardagslivet:

*You do not style miss Bremer an imaginative writer; she is admirable as a describer of everyday home-scenes, which might, every one, be compared to a certain picture I once saw, which struck me as being so true a portrait, that I asked the poor woman, who showed it, whose it was. She answered, ‘I do not think it was done for any one in particular, it was taken from nature’. So Miss Bremer’s pictures, whether meant for any one in particular, or not, are taken from nature; they give you a portrait, not an imaginative composition. (Evelyn vol. 1 61-62)*⁹

Men för en nutida läsare får de flitiga hänvisningarna till Bremer ändå i första hand till effekt att paralleller mellan de båda kvinnornas liv, verk och litterära stil framhävs. Det uppstår ett intertextuellt samband mellan Bre-

mers och Bunburys texter, och för en läsare som känner till Bremers anseende som kvinnoaksförespråkare drar detta uppmärksamheten till feministiska tankegångar också i Bunburys arbeten. En text är ju inte ett slutet system, och enligt Julia Kristeva skapas ett verks betydelse genom samspelet mellan det föreliggande arbetet och alla de övriga texter som läsare och författare bär med sig. Dessa "texter" innefattar social och politisk kontext, historiskt sammanhang, bilder, muntliga berättelser, populära stereotyper och andra kulturella fenomen såväl som de rent litterära verken. Alla dessa redan upplevda texter blir intertexter som förstärker – eller komplicerar – tematiken i det huvudsakliga verket.¹⁰ När Bunbury refererar till Fredrika Bremer är det därför inte bara, och kanske inte ens i första hand, Bremers litterära produktion som införlivas i hennes text, utan i lika stor utsträckning Bremers ställning som filantrop och feministisk förebild.¹¹ Åberopandet av Bremer fungerar som en inbyggd teoretisk modell som framhäver Bunburys progressiva åsikter för en sentida läsare.

En intertext blir särskilt iögonenfallande när det verkar finnas en konflikt mellan de inblandade texterna, och mot bakgrund av Bunburys rykte som inskränkt och konservativ framstår hänvisningarna till Bremer som minst sagt motsägelsefulla. Det finns naturligtvis en problematik i detta sätt att närma sig Bunburys produktion, och läsarten ligger obehagligt nära den strävan som funnits hos många feministiska litteraturkritiker att göra alla kvinnliga författare till feminister eller profeminister. Men Bunbury kan knappast ha varit omedveten om Bremers rykte som kvinnoakskvinnor och liberal. Hon bör också ha varit underkunnig om Bremers kontroversiella status – några år tidigare, när en tredjedel av romanen *Syskonlif* kommit ut på engelska, varnade tidskriften *Atheneum* för den bremeriska kommunistfaran.¹² Trots detta är det bara Bremers teologiska uppfattning som Bunbury öppet ställer sig tveksam till: "We may not – ah! I am almost sure we do not – agree in doctrines – in our views of the Church of Christ; but in the practical life of the Christian, as the follower of Him who went about doing good, I would fain be taught by her" (*Life* 257). Carina Burman konstaterar i sin bremerbiografi att kristendomens betydelse för Bremer ofta har undervärderats¹³ och att hennes ökade religiösa intresse under 1840-talet har tonats ned, kanske för att det strider mot den bild biograferna har velat framkalla¹⁴ – 1840-talet var ju också det decennium då Bremers politiska medvetenhet började ta sig uttryck, och det är snarast detta som poängterats. Man kan alltså hävda att den djupa religiositet som kännetecknar Bunburys texter tjänar till att understryka den kristna grunden för Bremers politiska ställningstaganden: om intertextualitet förstås som ett cirkulärt förhållande mellan texter kan Bunbury potentiellt påverka läsningen av Bremer lika mycket som Bremer påverkar förståelsen av Bunbury.

Men Bunburys kristendom är trots allt fast förankrad i den metodistiska läran och i någon mån den anglikanska kyrkan, samtidigt som Bremer blir alltmer kritisk mot den svenska statsreligionen. För Bremer är kristendomen förknippad med frihet, och det är på så sätt som hennes kristna livssyn kan utgöra grunden för hennes feminism och liberalism.¹⁵ Bremers fromhet är genomtänkt och prövad, medan Bunburys kan beskrivas som vanemässig och stelnad – hennes uppväxt på religionsstridernas Irland har säkert inte bidragit till någon nämnvärd öppenhet vad beträffar definitionen av den rätta tron. Båda författarna skrev moraliska och plågsamt didaktiska berättelser för barn,¹⁶ men tonen i deras evangeliserande skiljer sig åt, liksom den betydelse de lägger in i begreppet ”kristen”: i Bremers språkbruk betecknar ordet ofta en moralisk eller etisk livsinställning, men för Bunbury handlar det främst om det rätta utövandet av den protestantiska läran, även om hon inte är fullt så sekteristisk som antyds i de litterära översikterna.¹⁷

Trots de doktrinära motsättningarna gör Bremers praktiska kristendom intryck på Bunbury, och möjligen innehöll deras samtal vid sjukbädden om ”much that was good and pure, self-denying and morally elevating” också diskussioner om de politiska uttrycken för ett kristet liv (*Life* 256). Vid tiden för besöken hos Bunbury var Bremer sysselsatt med att sammanställa de brev hon skrev under sin amerikavistelse till vad som så småningom blev *Hemmen i nya världen*, och reseberättelsen *England om hösten 1851* publicerades i *Aftonbladet* under våren 1852. Bunbury var åtminstone medveten om arbetet med amerikabreven (*Life* 262). Det verkar osannolikt att kvinnorna inte skulle ha berört dessa ämnen i sina samtal, och eftersom englandsskildringen kan beskrivas som Bremers dittills mest öppet politiska skrift och det emancipatoriska budskapet får stort utrymme i amerikaboken, verkar det troligt att också politiska frågor dryftades. Författarna är i alla fall överens om att ett kristet förhållningssätt innebär både jämlikhet mellan könen och omsorg om de fattiga, och oavsett om det är fråga om direkt påverkan eller inte finns det avsevärda ideologiska likheter mellan deras verk.

I stället för att tala om direkta influenser kan man använda termen ”confluence”, dvs. sammanflöde, som Carol Hanbery MacKay gör i sin diskussion av likheter mellan Charlotte Brontës och Fredrika Bremers författarskap. ”Confluence”, menar MacKay, understryker ”unity through parallelism” och ”suggests the kind of flowing together that forms a correspondence or congruence, a genuinely harmonious body that may still emerge from or appreciate difference”.¹⁸ Bunbury och Bremer var produkter av ungefär samma samhällsvärderingar och tidsströmningar, om än med nationella skillnader, och eftersom båda var verksamma inom en traditionellt manlig sfär är det inte underligt att deras erfarenheter leder till liknande

ställningstaganden. Men trots detta har alltså Bremer hela tiden hyllats som kvinnornas förkämpe medan de feministiska tongångarna i Bunburys verk har förbisetts.

Liksom Bremer kan Bunbury beskrivas som en särartsfeminist – hon tror alltså att könen är olika, och har olika uppgifter i samhället, och hennes åsikter om kvinnans väsen kan ibland te sig som svårsmälta. I Bremers *England om hösten 1851* betraktas kvinnan som samhällsmedborgare, men Bunbury hävdar att kvinnor saknar, och kanske också bör sakna, kunskaper om politiskt styre och samhällskonstitution. Likväl är hon beredd att uttala sig med stor pondus om kyrka, kyrkohistoria och kyrkopolitik – kyrkan ingår i kvinnans domän, men det gör däremot inte samhällslivet i stort (*Evelyn* vol. 1 52-55).¹⁹ Enligt Bunburys uppfattning är kvinnor kapabla att känna, men kan mera sällan definiera varför de känner som de gör (*Evelyn* vol. 2 7). Hon tror alltså på den kvinnliga intuitionen och anser att kvinnor grundar sina uttalanden på intryck och inte på logiska resonemang (*Summer* vol. 1 12). Samtidigt menar hon att kvinnan är psykiskt stark, även om hon är fysiskt svag (*Evelyn* vol. 2 293). Den fysiska svagheten är paradoxalt nog till kvinnornas fördel, eftersom den utgör ett skydd (*Summer* vol. 2 205).²⁰ Frågan om kvinnans rätt till utbildning som är så central hos Bremer berör Bunbury nästan inte alls, utom när hon noterar att svenskarna har höga tankar om engelska flickors utbildning. Men hon påpekar nogsnamt att "domestic duties" utgör "the chief part of a really well-educated Englishwoman's training" (*Life* vol. 2 11). Liksom Bremer så uppvärderar Bunbury det hon ser som kvinnliga, mjuka egenskaper – känslan är väl så viktig som logiken, bara en kvinna kan skapa ett hem och moderlighet är ett mildrande och stabiliserande inflytande i det hårda samhället. Könen är komplement till varandra, och en kvinna bör inte ta på sig en mans uppgifter, utan i stället använda sitt inflytande inom den kvinnliga sfären av hem, familj, äktenskap, välgörenhet och kanske också religion.

Men både Bunburys yrkesutövning och hennes uttryckssätt strider mot de beskrivningar hon ger av kvinnan som svag och underordnad och till och med när hon beskriver kvinnors litterära stil som osäker och vimsig gör hon sina uttalanden med auktoritet och säkerhet. Denna politiska ambivalens är särskilt tydlig i reseskildringarna, där Bunbury ger uttryck för en del mycket radikala ställningstaganden, men också går till motangrepp mot samma ståndpunkter. Trots att hon är verksam som författare och alltså lever på sin tankeförmåga, låter hon till exempel en av personerna i *Evelyn* säga att god smak och elegans är viktigare än intellekt hos en kvinna (vol. 2 68), och att det, åtminstone i engelska och irländska ögon, är oacceptabelt för kvinnor att arbeta för sitt uppehälle (vol. 2 42). I ett samtal med medresenären Evelyn uttalar Bunbury som författarjag sitt förakt för författare som är beroende av sina litterära inkomster: "do you not feel, as

well as know, that there is a deep, indelible disgrace attached to those who live *by* literature or art, instead of living *for* either?" (vol. 1 229). Det är ett besynnerligt uttalande från någon som hela sitt vuxna liv försörjer sig på sitt skrivande, och man får anta att Bunbury i detta avsnitt agerar djävulens advokat.²¹ Evelyns radikala åsikter borde vara en bättre motsvarighet till vad hon egentligen anser. "If a woman", säger Evelyn, "possess talent, and use it as a woman should, why should not the talent be recognised, more especially on account of the difficulties which belong to her class?" (vol. 1 228). Genom att lägga kontroversiella åsikter i någon annans mun lyckas Bunbury på samma gång både uttrycka och ta avstånd från budskapet, vilket bör ha varit värdefullt för någon som inte har råd att utmana det litterära etablissemanget.

Reseskildringen kan tolerera politisk tvetydighet, eftersom motstridiga åsikter alltid kan tillskrivas någon reskamrat eller lokal kontakt, med större trovärdighet än i en roman eftersom reseberättelsen utger sig för att vara en direkt beskrivning av verkligheten. Författaren blir därför skenbart fri från ansvar för de synpunkter som förmedlas. Evelyn – som faktiskt snarare är en romanfigur än en verklig reskamrat, även om Bunbury framställer henne som det senare – får alltså rasa emot samhällets begränsningar av kvinnans möjligheter, medan författarjaget intar en mera konventionell hållning. I Bunburys senare böcker framkommer det dock att hon betraktar köns jämlighet som en viktig fråga. Med anledning av prinsessan Lovisas födelse år 1851²² konstaterar Bunbury ironiskt att alla lojala svenskar, alltsedan det säregna undantaget drottning Christina, naturligtvis hoppas på en prins, och att "if a prince is born into this troublesome world, the fact will be announced by a discharge of one hundred and ninety-two guns; if a princess, her entré will be greeted by half that number. Yet the Swedes are a very polite people" (*Life* vol. 2 30-31). En ojämlig kanonsalut är alltså ovärdig de artiga svenskarna. På samma ironiska sätt beskriver hon en helkvinlig utfärd till Taberg:

I say that our ladies' pic-nic went off excellently; and if it were not that the old fable of the sour grapes makes me fear to incur the suspicion of being in the predicament of the fox, I should venture to affirm that we did not regret the absence of the lords of the creation – rejoicing for a little minute in believing that our rights to its possession were equal. (Summer vol. 1 290-91)

Trots den lättsamma tonen röjer kommentaren Bunburys missnöje med att olika villkor råder för kvinnor och män. Liksom Bremer var hon tidigt medveten om att många vägar var stängda för henne på grund av hennes kön, och hon berättar hur hon som barn önskade att hon var man, så att

hon kunnat bli en ny Lord Nelson (*Summer* vol. 1 78). På samma sätt drömde ju den unga Fredrika Bremer om att vara eller åtminstone förklä sig till man för att kunna följa Södermanlands regemente till krigets Tyskland.²³ Bakom dessa flickfantasier ligger insikten om samhällets inskränkningar av kvinnans möjligheter. En parallell till Bremers önskan att förklä sig för att få större handlingsutrymme är Bunburys beskrivning av maskeradens frihet: ”’The bliss o’ independence’, must – to women at least – lie in a black mask” (*Summer* vol. 1 128).

Både Bremer och Bunbury förblev ogifta, och Bunbury påstår till och med att hon aldrig har varit förälskad (*Evelyn* vol. 2 119). Det är i alla fall uppenbart att hon är mycket skeptisk till äktenskapet som institution. Hon verkar inte tro på något öppet och jämlikt förhållande makar emellan, utan anser att absolut ärlighet mellan man och hustru inte är nödvändig (*Evelyn* vol. 1 183). Det finns alltså ämnen och känslor som makar gör bäst i att dölja för varandra. I en tid då konvensäktenskap fortfarande är vanliga är det inte så märkligt att hon ställer sig tvivlande till bilden av äktenskapet som en själarnas gemenskap, men hon är också mycket bestämd i sin uppfattning att det är fel att gifta sig av plikt känsla:

’Few men’. I said, ’ever really thank the woman who marries merely from duty; and I believe few women, except in books, have ever done so without having had cause to regret a step which has bound two hearts in a bondage of all others the most deplorable’. (Evelyn vol. 2 142)

I *Life in Sweden* beskriver hon hur bruden efter bröllopsceremonin möts av medlidande blickar från de gifta matronorna och avundsjuka från de ogifta unga flickorna. Det underförstådda budskapet är att de ogifta ännu tror på myterna om äktenskapet, medan de gifta, som vet vad det äkta ståndet verkligen innebär, beklagar bruden som nu kommer att få uppleva den bistra verkligheten (141-42). När hon möter en ung flicka i Sigtuna som visar henne den myrten hon ska fläta sin brudkrona av när hon blir vuxen, blir hon först mycket upprörd över att ett barn tillåts tänka på bröllop och äktenskap, men så småningom kommer hon fram till att den svenska öppenheten är bättre än den viktorska sippheten i sådana frågor:

This little girl may never wear her myrtle crown; she may wither before her plant; or she may grow on to see it wither, and her bridal crown uncalled for; old maids are tolerably plentiful in Sweden, more so at least than in France. Yet is she not as well prepared to meet either destiny – that which may call her to a wedding crown, or that which consigns her to a blessedness not so often coveted – as they are to whom the ordained lot of women is made a subject of concealment, of mystery, almost of impropriety? (Summer 240 vol. 2)

Bunbury ser alltså ungmötillvaron som en välsignelse, liksom Bremer, som skriver i ett brev till Thekla Knös att hon hoppas att hennes dåvarande lektris Selma Rosenqvist inte måtte "få frestelsen att gifta sig, och dermed bortgifva sin frihet och – sin själsfrid".²⁴ Men att leva ensam är eftersträvarsvärt bara när det innebär ett liv i kyskhet, och när Bunbury ska beskriva förhållandena för de många flickor som kommer till Stockholm och råkar i olycka är ämnet så plågsamt att hon låter tystnaden tala: "The best-looking get places at restaurants or inns. It is a painful subject, and I must leave it here" (*Life* vol. 2 17). I någon mån är det kanske dessa flickor som Bremer har i tankarna när hon skriver i *En Dagbok* (1843) att "den polemik som från vissa håll höres mot vigsel och äktenskap är nätt opp det löjligaste jag vet".²⁵ Det är förstås en reaktion på idéerna i Almqvists *Det går an*, och Bremer är klarsynt nog att inse att i artonhundratalets Sverige behöver kvinnan tryggheten av ett vigselbevis, då hon och hennes eventuella barn är de som förlorar mest om ett tillfälligt förhållande tar slut.

Därför förespråkar Bremer giftermål i första hand och föreslår skilsmässa som en utväg om äktenskapet skulle bli olyckligt. De svenska skilsmässolagarna var friare än i andra europeiska länder, och Bunbury reflekterar att det nästan vore värt besväret att gifta sig i Sverige bara för att visa hur lätt det kan vara att skilja sig (*Life* vol. 2 20). I England räknades inte fysisk och psykisk misshandel som skilsmässorsorsak, och Bunbury visar sig väl medveten om misshandlade kvinnors psykologi när hon gör en jämförelse mellan de finländska medborgarnas resignation inför ryskt styre och "the well-known precedent of the wife, even the free-born British one, who not only turns on the self-authorized defender who would release her from her tyrannical husband, but willingly returns to the tyranny from which she has been delivered" (*Summer* vol. 1 74). Men hon ägnar sig också åt lite försiktig lobbyverksamhet genom att berätta om en svensk bekant:

'Why was she divorced?' I ask.

'Her husband was a tyrant', is the answer.

Perhaps our lawyers would get more employment if this plea held good in England. (Life vol. 2 305)

Möjligheten till skilsmässa gör inte äktenskapet till en mindre allvarlig affär i Sverige än annorstädes, säger hon, och det är tydligt att det främst är kvinnornas situation hon vill uppmärksamma (*Life* vol. 2 19).

År 1856, samma år som Bremer publicerar sitt feministiska manifest *Hertha, eller en själs historia*, ger Bunbury ut sin dittills mest kvinnopolitiska skrift, den delvis självbiografiska romanen *Our Own Story; or; The History of Magdalene and Basil St. Pierre*, där hon beskriver de villkor

som rådde för många av artonhundratalets kvinnliga skribenter. Den unga Magdalene, Bunburys alter ego, blir uppmuntrad att författa en religiös traktat, men den korta berättelsen utvecklas till en roman när hon väl börjar skriva. Av rädsla för omgivningens reaktioner vågar hon inte be om skrivpapper utan håller till godo med tidningsmarginaler och använda kuvert, och får ligga på knä framför en stol medan hon arbetar eftersom hon inte har något skrivbord. Ett subtilt angrepp på tidens kontroll av kvinnokroppen är när Bunbury låter Magdalene förvandla den ryggbåda hon ska använda för att förbättra sin hållning till skrivunderlägg. Beskrivningen är en tidig parallell till argumentationen i Virginia Woolfs *Ett eget rum*, och Bunbury fortsätter med att visa hur denna fysiska begränsning av den kvinnliga författaren har en moralisk-estetisk motsvarighet. Magdalenes roman anses olämplig som uppbyggelselitteratur och refuseras därför av det missionssällskap hon lämnar den till. Hon kastar sitt förstlingsverk på elden men är snart färdig med en ny roman. Denna gång kontaktar hon en förläggare, men får tillbaka en lång lista med specifikationer på hur en utgivningsbar bok ska se ut. Bara sådana verk som anpassar sig till rådande moralkodex kan accepteras, och detta gäller i synnerhet när författaren är en kvinna.

Selina Bunbury är ingen kvinnosaksvisionär, men att läsa hennes arbeten i ljuset av de återkommande hänvisningarna till Fredrika Bremer leder till att de feministiska inslagen i hennes texter blir mer framträdande. Andra ideologiska aspekter kommer däremot i skymundan. Bunbury är fortfarande i grunden en brittisk imperialist, präglad av religiös ofördragsamhet och oförmögen att riktigt uppskatta någon annan samhällsorganisation än sin egen. Det råder ingen tvekan om att Bremer är en säkrare stilist, en skarpare observatör och en vassare kritiker, och att hon i kvinnofrågan företräder en radikalare politik. Å andra sidan kan hon kosta på sig att vara tydligare i sitt ställningstagande än den brödskrivande Bunbury. När *Herttha* publiceras har Bremer god ekonomi, en trygg samhällsställning och inte längre någon nära familjerelation att ta hänsyn till. Men förläggarnas och läsarnas förväntningar kan dämpa den hetaste ideologiska glöd om försörjningen står på spel, och det är snarare anmärkningsvärt att Bunbury säger så mycket som hon gör än att hon inte är tillräckligt genomgripande i sin samhällskritik. Bunbury blir inte en bättre författare av att läsas med bremerglasögon, men det får den minst lika viktiga följderna att bilden av henne som trångsynt och konservativ måste avsevärt modifieras.

NOTER

- 1 Klara Johanson och Ellen Kleman, *Fredrika Bremers brev. Samlade och utgivna av Klara Johanson och Ellen Kleman*, 4 vol., del III 1846-1857, Stockholm: P. A. Norstedt & Söner, 1917, s. 543.
- 2 Selina Bunbury, *Life in Sweden; with Excursions in Norway and Denmark*, 2 vol., London: Hurst & Blackett, 1853, vol. 1, ss. 256-57. Fortsatta hänvisningar till detta verk ges inom parentes i texten.
- 3 Carina Burman, *Bremer. En biografi*, Uddevalla: Bonniers, 2001, s. 158.
- 4 Carina Burman, "Lingonen och paradisfågeln. Från Bremer till Brinkman – en återfunnen brevsamling", i red. Åsa Arping & Birgitta Ahlmo-Nilsson, *Mig törstar! Studier i Fredrika Bremers spår*, Hedemora: Gidlunds, 2001, s. 49.
- 5 *Dictionary of Irish Literature*, rev. and expanded ed., red. A-L. Robert Hogan, Westport, Conn.: Greenwood, 1996, s. 199.
- 6 "Life in Sweden; with Excursions in Norway and Denmark. By Selina Bunbury", i *Living Age*, vol. 38: 488, 24 sept., 1853, s. 796.
- 7 Selina Bunbury, *Evelyn; or, A Journey from Stockholm to Rome in 1847-48*, 2 vol., London: Richard Bentley, 1849, vol. 1, s. 77. Fortsatta hänvisningar till detta verk ges inom parentes i texten.
- 8 Selina Bunbury, *A Summer in Northern Europe, Including Sketches in Sweden, Norway, Finland, the Aland Islands, Gothland &c*, 2 vol., London: Hurst & Blackett, 1856, vol. 2, s. 198. Fortsatta hänvisningar till detta verk ges inom parentes i texten. Ursprungstexten återfinns i Fredrika Bremer, *Midsommar-resan*, Stockholm: C. A. Bagge, 1848, s. 40.
- 9 Bunburys åsikt att Fredrika Bremer i första hand återger verkligheten i sin diktning och inte kan anses som kreativ i bemärkelsen fantasifull är vanlig i bremerkritiken. Johan Mortensen konstaterar att Bremer "måste teckna direkt efter levande modell" för att lyckas, och Elof Ehnmark menar att det "som fattades henne var fabuleringsgåvan, den egentligt skapande fantasin". Den viktiga skillnaden är förstås att detta i Bunburys ögon är en merit, medan Mortensen (1902) och Ehnmark (1955) ser det som en brist. Mortensen och Ehnmark citerade i Åsa Arping, "Att mäta kvinnligheten. Fredrika Bremer och den sexualiserade litteraturhistorieforskningen", *Tidskrift för litteraturvetenskap* 25. 3-4, 1996, s. 90.
- 10 Julia Kristeva, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, red. Leon S. Roudiez, övers. Thomas Gora, Alice Jardine och Leon S. Roudiez, Oxford: Basil Blackwell, 1980.
- 11 Redan under författarens livstid sågs Bremers liv och personlighet ofta som viktigare än hennes skrifter, och den karakteristiken förekommer fortfarande. Se Burman, *Bremer*, s. 462.
- 12 Burman, *Bremer*, s. 255.
- 13 Burman, *Bremer*, s. 197.
- 14 Burman, *Bremer*, s. 225.
- 15 Burman, *Bremer*, s. 217-18.
- 16 Bunbury började sin författarbana med att bl. a. skriva söndagsskoleberättelser och religiösa traktater, och publicerade en rad berättelser bland annat i *Edinburgh Journal*. Bremer inledde Stockholms Fruntimmersförenings för Barnavård skriftserie med texten "Julafton och julottan" i syfte att bidra till uppkomsten av en svensk barnlitteratur, men enligt Carina Burman ger barnlitteraturforskarna henne underkänt som förnyare, och bedömer henne som alltför didaktisk Burman, *Bremer*, s. 359.

- 17 Se t. ex. Stephen Brown, *Ireland in Fiction: A Guide to Irish Novels, Tales, Romances, and Folk-Lore*, New York: Franklin, 1970, ss. 46-47 och *Dictionary of Irish Literature*, s. 199. Brown noterar dock att Bunbury blev mindre fördomsfull med tiden: "Unfortunately her earlier books are written in a spirit of extreme bigotry, which, however, is almost absent from her later writings". Brown, *Ireland in Fiction*, s. 47.
- 18 Carol Hanbery MacKay, "Lines of Confluence in Fredrika Bremer and Charlotte Brontë", *NORA (Nordic Journal of Women's Studies)* 2, 1994, s. 119.
- 19 Kvinnor spelade en betydande roll inom den kyrkliga verksamheten under artonhundratalet, men deras roll var i allmänhet begränsad till lokal kyrkopolitik och praktiska göromål. Deras möjlighet att delta i den teologiska debatten var ytterst begränsad. Inger Hammar beskriver därför Bremers *Morgon-väckter* som en utmaning av tidens könsideologi, eftersom skriften innehåller teologiska reflektioner. Inger Hammar, "Fredrika Bremers *Morgon-väckter*. En provokation mot rådande genusordning", i red. Åsa Arping & Birgitta Ahlmo-Nilsson, *Mig törstar! Studier i Fredrika Bremers spår*, Hedemora: Gidlunds, 2001, s. 141.
- 20 Bunbury gör skillnad på "ladies" och "women", och hennes beskrivningar av vad som utmärker kvinnor rör framför allt den förra gruppen (*Life* vol. 1 149-50)
- 21 Möjligen är det också ett ögonblick av insikt. Vid det här laget har Bunbury inga illusioner om vad ett författarliv innebär, och i den delvis självbiografiska *Our Own Story; or; The History of Magdalene and Basil St. Pierre* (1856) ställer hon sitt alter egos upplevelse av flödande inspiration mot den nostalgiska avundsjukan hos den som tvingats inse att författande består av mödosamt arbete. Den nyblivna författaren liknas vid en ung, fri sjöman medan den luttrade yrkesskribenten jämför sig med en galärslav.
- 22 Lovisa Josefina Eugenia, dotter till Karl XV och drottning Lovisa, född 31 oktober 1851, sedermera drottning av Danmark.
- 23 Burman, *Bremer*, s. 28.
- 24 Klara Johanson och Ellen Kleman, *Fredrika Bremers brev. Samlade och utgivna av Klara Johanson och Ellen Kleman*, 4 vol., del IV 1857-1865 med tillägg 1832-1865, Stockholm: P. A. Norstedt & Söner, 1920, s. 165.
- 25 Burman, *Bremer*, s. 194.

Benämningens makt: *nymaterialism och feminism*

Av Kristina Fjelkestam

Att benämna innebär att förändra. Det betyder att allting, all mening och all innebörd, kan förskjutas, förvridas eller vändas till sin motsats. Kampen om tolkningsföreträde blir därför en fråga om makt.

Benämningens makt och relationen mellan text och verklighet utgör nära besläktade forskningsområden, viktiga för den feministiska litteraturvetaren. Som Toni Morrison så riktigt påpekade i sin Nobelföreläsning: "Oppressive language does more than represent violence; it is violence."¹ Men naturligtvis handlar inte relationen mellan text och verklighet om enkla speglingsförhållanden mellan bas och överbyggnad eller om en trivialisering av estetiska uttrycksformer. Ord materialiseras i komplexa processer på flera nivåer både i litterära verk och i det vi kallar verklighet, och det är värt att undersöka hur detta går till.

I föreliggande artikel kommer jag att reflektera kring just benämningens makt, samt teoretisera dess konsekvenser för det emancipatoriska projektet. Inledningsvis kommer jag att fundera över begreppet "makt", för att sedan gå vidare till en undersökning av vad jag valt att kalla för "nymaterialism". Med termen nymaterialism vill jag sätta fingret på den teoretiska strömning som alltsedan 1968-generationens feministiska rörelse valt att historisera och politisera vetenskapliga analyser.

Efter denna presentation kommer jag att argumentera för det teoretiskt fruktbara i marxistisk "praxis", med dess betoning på mänskliga handlingars förändrande kraft. Praxis-begreppet kan i sin tur lämpligen kombineras med den språksyn som framfördes av den amerikanske 1800-talsfilosofen C. S. Peirce. Jag menar att det feministiska projektet gynnas bättre av den typ av kontextualiserande semiotik som Peirce företräder, snarare än av den Saussure-tradition som vuxit sig stark under 1900-talet. Peirce-semiotiken lämpar sig utmärkt för den materialistiska förståelse av kultur och litteratur som lägger vikt vid relationen mellan språk och verklighet.

Makt

Motståndets språk måste vara meningsfullt och förståeligt även i maktens korridorer. Det ligger dock en fara i detta, nämligen att debattens paramet-

rar då redan lagts på maktens villkor. Men i kampen om tolkningsföreträdare finns det en viktig poäng med att annektera pejorativa termer och ladda dem med nytt värde.

Som ett exempel på detta kan "den Nya kvinnan" anföras. Denna initialt pejorativa term kom i bruk mot slutet av 1800-talet, både i Sverige och ute i Europa.² Syftet var att underminera den framväxande kvinnorörelsen genom att svartmåla dess företrädare som ett slags icke-kvinnor. Men rösträttskvinnorna approprierade strax termen och lät den istället laddas med positiva konnotationer, som till exempel utveckling och framåtsträvande. Approprieringen fungerade. Den i det här fallet så åthutade Nya kvinnan fick faktiskt en egen röst, stakade sin egen väg, och levde lycklig i åtminstone tre generationer framåt.³

En av de många som försökt sig på en analys av just detta sociala fenomen är den brittiska litteraturvetaren Sally Ledger. I sin bok *The New Woman* gör hon intressanta läsningar av både text och kontext i enlighet med resonemanget ovan, men jag menar att hon har gjort ett misstag vid sitt val av teoretisk premiss. Ledger utgår nämligen från Michel Foucaults maktanalys, i synnerhet hans begrepp "motdiskurs" från första delen av *Sexualitetens historia*.⁴ Hon är inte ensam om detta felgrepp.

Begreppet motdiskurs saknar den emancipatoriska potential som borde vara nödvändig för den feministiska forskaren. Enligt Foucault finns utrymmet för motdiskursen alltid redan inbyggt i maktens diskurs, och därmed är möjligheten till verkligt motstånd och frigörelse från förtryck snöpt på förhand.⁵ Foucault menar rentav att makt inte kan ses som förtryckande eftersom det inte kan betraktas som individualiserat och därför inte heller kan analyseras i termer av medveten handling, av aktörskap.⁶ Denna tanke mötte dock tidigt kritik inom vänsterleden, till exempel av den brittiske New Left-filosofen Charles Taylor, samt av en mängd feminister.⁷

Jag menar att Foucaults maktbegrepp på ett oroväckande sätt vacklar mellan å ena sidan ett slags metafysisk idealism där makten finns överallt och svävar över oss alla, och å andra sidan befinner sig i ett slags deterministisk grottekvärg som säger oss att vi aldrig kan ta oss ur maktens garn. Foucault påstår också att makt producerar kunskap, men det är inte hela sanningen. Förhållandet är ömsesidigt, och i analysen av detta tillhandahåller nymaterialistiska tänkare långt bättre redskap än Foucault.

Nymaterialism

Två tredjedelar av världens arbetskraft utgörs idag av kvinnor, och man kan inte längre blunda inför det faktum att mer än 70% av arbetskraften i de så kallade fria produktionszonerna i sydöstra Asien, Afrika och Latinamerika består av exploaterade och underbetalda kvinnor.⁸ Detta innebär

att klassanalys inte längre räcker, nu är även kön och etnicitet avgörande faktorer i mekanismerna som styr detta nya proletariat.

Marx' materialistiska analys har fått förnyad aktualitet i dessa globaliserings dagar, och studiet av kön, etnicitet och sexualitet har under i synnerhet 1990-talet gett den nya former. Dessa nya former ges syn för sågen bland annat i en bok som *Materialist Feminisms* från 1993, ett temanummer av *South Atlantic Quarterly* från 1994 med Toril Moi och Janice Radway som redaktörer, Rosemary Hennesseys *Materialist Feminism and the Politics of Discourse* från 1995, samt Routledge-utgåvan *Materialist Feminism: A Reader in Class, Difference, and Women's Lives* från 1997. Titlarna utgör ett axplock ur förra decenniets teoretiska politisering som gett den feministiska forskningen epitetet "tredje vågen" (efter rösträttskvinnornas första och 1968-generationens andra).

Den materialistiska analysen har alltså förändrats, och med prefixet "ny" vill jag poängtera att materialismen idag innebär vissa omorienteringar från den klassiska marxismen. Marxistisk materialism i klassisk mening betonade visserligen att människors produktiva verksamhet förändrar historien, men den har kritiserats för både ekonomisk reduktionism och determinism. Detta har feminister försökt komma till rätta med, eftersom marxismen trots allt erbjuder möjligheten till pregnanta maktanalyser med avsevärd emancipatorisk potential.

Analysen av maktrelationer och förändringen av dem är viktig inom både feministisk och marxistisk teori, liksom insisterandet på historisering. Materialism utgör här ett nyckelord i den teoretiska beskrivningen av social verklighet och det faktiska förtrycket av vissa grupper. Den sociala verkligheten kan ses som ett svar på den jordiska tillvarons praktiska problem, där det handlar om att knyta mening till materialitet via språklig kommunikation. Orden får materiella konsekvenser, men har även ett materiellt upphov.

Kvinnors och mäns erfarenheter konstrueras historiskt genom formationer av materiella krafter, och vi förstår verkligheten genom språkliga uttryck. Men verkligheten *är* inte språk. Marx betraktade för sin del verkligheten som produktionen och reproduktionen av mänskligt liv, men inte i form av bas eller objekt som kan återspeglas, utan i termer av ständigt pågående processer. Och det är helt enkelt intressantare att försöka beskriva de sinsemellan konstitutiva processerna som skapar materiell produktion, individuella medvetanden och politiska och kulturella institutioner och verksamheter, istället för att försöka beskriva verkligheten som ett ting i sig. Då handlar det nämligen om att försöka förklara de sociala och strukturella strukturer som förtrycker kvinnor och andra grupper.

En materialistiskt linje har löpt genom hela 1900-talets feministiska teori i väst, vilken har inkluderat allt från Virginia Woolfs poängterande av

vikten av en egen inkomst och ett eget rum fram till den feministiska andra vågens kritiska anammande av Marx. I den sistnämnda ansågs historiema-terialismen vara det bästa med Marx, och man plockade därför ut ordet "materialism" som ett russin ur kakan. Materialism blev då både ett samlingstak och en nyckelterm som signalerade att den feministiska analysen till syvende og sidst handlade om arbete, i synnerhet det arbete som utfördes av kvinnor och som hittills varit oteoretiserat. Den första vågens kvinnorörelse hade främst tagit strid med överbyggnadens juridiska institutioner och därmed vunnit till exempel kvinnlig rösträtt. Men fortfarande var kvinnor förtryckta, och därför ville den andra vågen gå vidare till basen för att finna anledningen till detta.

Termen "materialistisk feminism" etablerades mot slutet av 1970-talet. Detta skedde till exempel i Frankrike genom Christine Delphy och i USA genom Anette Kuhn och Ann Marie Wolpe. Termen ansågs vara vidare än de besläktade "marxistisk feminism" och "socialistisk feminism", men gränsen är flytande. Relationen mellan feministisk materialism och marxism är inte alltid helt tydlig. Men säkert är att Marx' beskrivning av kapitalismen inte erbjöd någon analys av det könsspecifika kvinnoförtrycket, och därför ofta kom att kombineras med radikalfeministernas analys av patriarkatet. Den sistnämnda utgjordes av en pregnant analys av männens makt över kvinnlig sexualitet och reproduktion, en analys som med sin biologiska slagsida dock kan kritiseras för att vara både ahistorisk och heteronormativ.

Man började nu rentav tala om kapitalism och patriarkat i termer av två-system-teori och den amerikanska ekonomen Heidi Hartmann väckte i detta sammanhang stor uppmärksamhet och debatt med sin artikel "Det olyckliga äktenskapet mellan feminism och marxism: för en mer utvecklingsbar förening" från 1981. I Sverige fick den till exempel både inleda och inspirera till namnet åt den svenska antologin *Feminism och marxism: En förälskelse med förhinder*.⁹ Det handlade enligt Hartmann om "att utsätta patriarkatet för materialistisk analys".

Feministisk teori har dock hela tiden haft dubbelt fokus, det vill säga fokus på både socio-ekonomiska strukturer och på familj och sexualitet. Aktivisten och akademikern Lise Vogel tror för sin del att andra vågens val av termen materialism härrörde ur en önskan om att både liera sig med och att hålla visst avstånd till marxismen. Men hon motsätter sig den idag florerande apolitiska synen på materialistisk analys, som vore den något endast allmänt kontextualiserande.¹⁰

Inom litteraturvetenskapen utgörs den materialistiska feminismen av en kritisk läspraktik som tar hänsyn till sociala och ekonomiska förutsättningar. En härlig klassiker på området utgörs av Juliet Mitchells analys av Defoes *Moll Flanders*, där Moll utnämns till litteraturens första kapitalist i modern

mening.¹¹ Sociologen Michèle Barrett blev med sin bok *Women's Oppression Today* (1980) populär även bland litteraturvetare eftersom hon pekar på vikten av litterära analyser i den feministiska kampen. Hon postulerade för detta tre viktiga premisser eller forskningsområden, där den första handlar om omöjligheten att fastställa en enda "sann" innebörd i ett konstnärligt verk. Den andra utgår från relationen mellan kvinnors konst och feministisk konst, medan den tredje diskuterar den problematik som ligger i att fastställa estetiskt värde.

Den feministiska materialismens kritiska läspraktik definierades vidare 1985 av litteraturvetarna Judith Newton och Deborah Rosenfelt som

*"work on the power relations implied by gender and simultaneously on those implied by class, race and sexual identification; an analysis of literature and an analysis of history and society; an analysis of the circumstances of cultural production and an analysis of the complexities with which at a given moment in history they are inscribed in the text."*¹²

Fokus ligger alltså på historisering präglad av materialistisk maktanalys. Detta skiljer den materialistiska feminismen från den så kallade nyhistoricismen som också framträdde på den litteraturvetenskapliga 1980-talsscenen. Nyhistoricismen koncentrerade sig på idémässiga faktorer i sina historiserande ansatser och har därför, ibland med rätta, anklagats för idealism. Den är för övrigt Foucault-baserad, och lägger därför ingen vikt vid emancipatoriska förändringsaspekter. Nyhistoricismens brittiska motsvarighet, den så kallade kulturmaterialismen, kan däremot anses nära besläktad med den materialistiska feminismens litteraturvetenskapliga gren.

Kulturmaterialism

Idag är den brittiska kulturmaterialismen mycket eklektisk och influeras av en mängd skilda teoretiker (till och med av Foucault), men jag vill gå tillbaka till Raymond Williams som var den som myntade begreppet "kulturmaterialism". Han gjorde detta med marxistiska utgångspunkter och definierade begreppet som "en teori om det som är utmärkande för den materialistiska kulturella och litterära produktionen inom den historiska materialismen".¹³ Det handlade om att se de konstitutiva förbindelserna mellan individ, samhälle, kultur och ekonomi i de litterära analyserna.

Raymond Williams teoretiska credo vad kulturmaterialismen anbelangar återfinns framförallt i hans bok *Marxism and Literature* (1977, på svenska som *Marx och kulturen*, 1980). Raymond Williams menar här att han lägger vikt vid undersökningar av alla former av sociala meningsprocesser, men att framförallt tre dimensioner är nödvändiga för den kulturmaterialistiska analysen - den textuella, den historiska, samt den teoretiska:

"a text is read formally, in terms of the play of its generic and internal construction; it is located historically, both in terms of its means and conditions of original production, and also in relation to the history of its readings; and it is read theoretically, in terms of whatever questions can be productively put to it".¹⁴

En viktig poäng för Williams är att subjektets medvetande inte bara är en passiv effekt av språkliga och samhällsliga strukturer. Subjektet både skapas och skapas av "ideologier", och både möjliggörs och determineras av språket som aktivitet. Kulturmaterialismen relaterar här till semiotiken, vilken också framhåller subjektet som agent. I förlängningen innebär detta att kulturella representationer inte betraktas som färdiga produkter, utan snarare som formativa processer där mening skapas via individuell tolkning.¹⁵

Williams kulturmaterialism har dock kritiserats för att inte vara tillräckligt marxistisk.¹⁶ Inom feminismen pågår också diskussioner där vissa anser att den materialistiska feminismen på ett icke önskvärt sätt skiljer sig från den marxistiska och socialistiska feminismen.¹⁷ Jag tycker att denna typ av kritik inte är särskilt fruktbar eftersom den brukar utmynna i rigida definitioner av vad marxism är och bör vara. Bland annat har efterkrigstidens brittiska New Left, där Williams och kulturmaterialismen har sina rötter, fått kritik för att den valt att betona kultur istället för ekonomi. Detta handlar dock inte om ett avståndstagande från marxismen i generell mening, utan bara om skifte av fokus.

Raymond Williams betraktade inte kultur som något sekundärt till, eller som en "spegling" av, ekonomiska omständigheter. Däremot ansåg han att det var av avgörande vikt att relatera kulturella fenomen till produktionssystemet. Konstnärliga representationer samspelar med historiska, sociala och ekonomiska villkor och det sätt varpå människor hanterar dessa villkor. Kultur är materiell praktik, och skönlitteratur utgör här en viktig plats för kulturell mening. Därför är litteraturanalis viktig och nödvändig om vi vill förändra världen, menar Williams. Han menar att språk och litteratur helt enkelt utgör "ett konstitutivt element i materiell samhällspraxis".¹⁸ Termen "praxis" är hämtad direkt från Marx, och jag tänkte nu kortfattat försöka sätta fingret på vad det innebär.

Praxis

I Aristoteles *Metafysik* betraktades praxis som skilt från "theoria", men Marx valde att upprätta ett dialektiskt förhållande mellan de två. Med detta menade han att när man ägnar sig åt att förklara världen i teorin, så ägnar man sig samtidigt åt att förändra världen i praktiken. Marx ville med prax-

is-begreppet formulera en filosofi som både skiljer sig från den tyska, idealistiska traditionen och från upplysningens mekaniska materialism.¹⁹ Han ville till skillnad från idealismen betrakta den mänskliga naturen som en produkt av sociala relationer, och i motsats till den deterministiska materialismen framhålla människans möjlighet till aktiv, om än inte fullständigt fri, vilja:

”Människorna utformar själva sin historia, men de gör den inte efter eget gottfinnande, inte under omständigheter som de själva valt utan under omständigheter som är omedelbart förhandenvarande och nedärvda.”²⁰

Marx’ filosofiska projekt kan förstås som ett försök att analysera både samhälle och tanke i termer av praktiker eller aktiviteter genom tid.²¹

Marxismens klassiska bild av verkligheten ger som sådan en god beskrivning av maktrelationer i samhället, och drar uppmärksamheten både till materiella begränsningar för människor och deras möjligheter att uppnå förändring. Marx’ filosofiska och ekonomiska analys kan sålunda betraktas som dynamisk, stadd i ständig rörelse. Hans språkfilosofi (om det finns någon sådan) går inte främst ut på att sätta namn på saker, utan snarare på att formulera verktyg eller instrument som hjälper oss att förstå och representera den sociala världen och dess mänsklig aktivitet.²²

Filosofen C. S. Peirce kan sägas eftersträva något liknande i sina semiotiska utläggningar, menar jag. Peirce använder dock termen ”habit”, vana, istället för praxis. Både Peirce och Marx ser aktivitet som det centrala, och båda bröt med sin tids filosofiska paradig. Bland annat kritiserade de Descartes tudelning av tanke och kropp samt Lockes idealistiska tro på möjligheten till omedelbara perceptioner. Peirce och Marx menade också att historia och verklighet konstrueras socialt genom ständigt pågående meningsprocesser och tolkningsakter. När de talar om mänskliga begränsningar avser de alltså inte begränsningar i kantianska termer, utan de livsramar som upprättats genom sociala normer och tidigare generationers samhällsproduktion. Marx och Peirce har den realistiska språksynen gemensam, och jag tänkte nu försöka presentera den peirceska semiotiken utifrån detta faktum. Jag tänkte börja med att diskutera interpretantens kontextualiserande funktion, för att i nästa avsnitt gå in på begreppet vana och dess emancipatoriska potential.

Semiotisk realism

Vi har stavelser, ord, meningar, yttranden... Men vi väljer inte helt fritt hur de ska sitta ihop. Det är viktigt att komma ihåg att språket skapar oss i minst lika hög grad som vi skapar språket. Tanke, språk och kultur utgör därför verkliga historiska krafter.

Det språkliga tecknet brukar vanligtvis definieras som något som står för något annat. Detta synsätt var etablerat redan hos de medeltida skolastikerna med sitt "aliquid stat pro aliquo". Men ett tecken kan aldrig studeras bara i sig, utan alltid i relation till andra tecken. Inom semiotiken undersöker man alltså alla former av betydelseskapande baserat på fenomen som kodar och kodats som tecken.

Semiotiken har främst kommit att förknippas med Ferdinand de Saussure (1857-1913) som delade tecknet i två: signifikat (*signifié*) och signifikant (*signifiant*). För det feministiska projektet finns det framförallt två nackdelar med Saussures modell, förutom dess dikotomiska tankefigur. För det första saknas ett perspektiv på språket som social praktik, vilket omöjliggör maktanalys. Saussure har uteslutande ägnat sig åt språkstrukturerna, *langue*, och inte individuella yttranden, *parole*.

För det andra har Saussure kommit att fungera som portalfigur i den strukturalistiska och poststrukturalistiska tradition som fått misogyn effekt. Ett typiskt exempel utgörs av Claude Lévi-Strauss, som fått rättmätig kritik från feministiskt håll för sitt antropologiska släktskapssystem där kvinnorna endast tilldelas den oproblematiserade funktionen av bytesvaror, samt av Jacques Lacan, vars placering av Kvinnan bortanför det utsägliga väckt mycken feministisk opposition.²³

Det finns dock en till Saussure samtida semiotiker som inte lästes av strukturalisterna. Han hette Charles Sanders Peirce (1839-1914), och hans tänkande har på senare år fått en renässans. Man håller till exempel som bäst på att vid Harvard ge ut hans samlade skrifter i trettio volymer under titeln *Writings of Charles S. Peirce*. Sedan tidigare finns *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* i åtta delar, samt olika antologier med hans texter.²⁴ För det feministiska projektet kan i synnerhet hans termer *interpretant*, *habit* och *habit-change* vara värda att utveckla. Jag återkommer till de båda sistnämnda begreppen i nästa avsnitt.

Peirce var radikal för sin tid och kritiserade den cartesianska synen på subjektet och den verklighetsuppfattning som följer på den. Han menade att det inte gick att nå verkligheten direkt via ett enhetligt medvetande, utan att ta vägen genom språket. Samtidigt kritiserade han även motsatsen till den cartesianska traditionen, vilken han benämnde nominalism, där det hävdades att medvetandet och perceptionerna inte utgör verkligheten utan endast utgör *tecken för* verkligheten. Peirce menade istället att tecknen *är* verkligheten.²⁵ Försöker man skala bort tecken för att nå verkligheten blir det som att skala en lök – det blir ingenting kvar. Istället utgörs både subjektet och dess omvärld av semiotiska entiteter, tecken, som ömsesidigt skapar varandra genom sociala praktiker.

Till skillnad från Saussure bygger inte Peirce sin teckenteori på en dikotomi som utesluter referentialitet, istället kontextualiseras och historiseras

tecknet genom tredelning. Peirce menade att "a sign is something which stands to somebody for something in some respect or capacity", det vill säga det tredelade tecknet utgörs av något (representamen) som står för något (objekt) för någon i något avseende vid något tillfälle (interpretanten).²⁶ Det tredje ledet, interpretanten, skapar alltså utrymme för tolkning genom tid och i form av en dynamisk struktur som binder samman objekt, tecken och mening.

Interpretanten utgör även den potentialitet, den möjliga betydelse, som kan aktualiseras genom nästa tecken. Varje tecken har en interpretant i tredje led, och detta tredje led utgör i sin tur första ledet i påföljande tecken. Dessa kedjor av interpretanter finns med i varje meningsskapande akt som av Peirce kallas för "semiosis", semios. Peirce visar här den vikt han lägger vid levda effekter av meningsskapande processer genom att via interpretanten tolka både fysiska och psykiska upplevelser.

Tecknen är i sin tur uppdelade i tre olika relationer till objektet (och i förlängningen till interpretanten): den *ikoniska* relationen mellan tecken och objekt innebär likhet. Ett fotografi är ett exempel. Den *indexikala* relationen utgörs av orsakssammanhang där tecknet reagerar på objektet i form av spår eller symptom. Fågelljud är ett exempel. Den *symboliska* relationen är den enda som är arbiträr hos Peirce och därmed konventionell, en flagga kan vara ett exempel. Detta skiljer Peirce från Saussure eftersom alla språkliga relationer är arbiträra hos den sistnämnde.

Teckenrelationer är verkliga, därför menade Peirce att de skolastiska realisterna hade rätt om allmänbegreppens existens. Detta uttalande kan dock synas problematiskt eftersom medeltidens realister omfattade en snarast platonisk syn på allmänbegreppen, det vill säga allmänbegreppen ansågs "verkliga" trots – eller kanske just därför – att de finns utanför oss och vår mentala värld. Realisternas motståndare, nominalisterna, menade att allmänbegreppen bara utgjorde namn. Men det Peirce vill komma åt via realisterna, tror jag, är helt enkelt språkets referentialitet.

Peirce menade att tanke är handling, själ är kropp, och att perceptioner alltid måste tolkas. All tanke är tecken och tecknen är i sin tur tankar. Men både ren materialism, till exempel tankeverksamhet som en rent fysiologisk process, och ren idealism à la Berkeley, menar Peirce är en styggelse. Denna ståndpunkt erinrar om den tidige Marx och hans filosofiska avståndstagande från den mekaniska materialismen och den tyska, idealistiska traditionen.

I dagens nominalistiska Saussure-tradition har ett ord eller tecken bara betydelse i kraft av sitt förhållande till andra ord. Varje ord som uttalas får sin mening genom de ord som redan har uttalats, det vill säga genom "spåren" från tidigare ord för att tala med Derrida. Detta skulle inte Peirce hålla med om, eftersom han menar att handling och social praktik bestämmer

mening och betydelse. Det finns alltså ett stort mått av referentialitet i den peirceska språksynen, och man kan därför kalla den för "semiotisk realism".²⁷

Benämningens makt

Språk är inte en spegling av verkligheten utan de meningsskapande processer genom vilka verkligheten skapas och skapas av oss. Mänskliga handlingar, bilder, skriftliga framställningar och samhällliga institutioner interagerar såtillvida att språkliga konventioner och koder vidmakthåller normer och konventioner, men samtidigt förskjuts innebörden av dem i en ständigt pågående meningsskapande process. Begrepp som exempelvis Kvinna och Kvinnlighet skapas och återskapas genom sociala och individuella praktiker som till exempel läsande och skrivande.

Men hur skall vi förhålla oss till relationen mellan vår kroppsliga verklighet och språkliga tecken? Jo, det är i den vi blir begripliga för oss själva som till exempel kvinnor och män, svarta och vita, homo- och heterosexuella... Men teoretiseras detta utifrån tudelningens Saussure-tradition där endast skillnad skapar mening så låser vi fast oss i en struktur som alltid redan bygger på hierarkier. Det tycker jag är onödigt.

I förra avsnittet pekade jag på den kontextualiserande och historiserande roll som interpretanten spelar i Peirces teckenteori. Här tänkte jag diskutera "habit" och "habit-change". Den feministiska teoretikern Teresa de Lauretis har pekat på den emancipatoriska potentialen i dessa båda termer.²⁸ En förskjutning i meningsprocessernas upprepade och upprepande effekter benämns "habit-change", och här finns, menar jag i likhet med de Lauretis, den revolutionära potential som det feministiska projektet kräver. Termerna habit och habit-change utgör som sådana både förutsättningar för och resultat av meningsproduktion, något man både tilldelas men även väljer aktivt.

Med "vana" ville Peirce definiera tecknens upprepade och upprepande effekt på individuella subjekt. De ständigt pågående meningsprocesserna modifierar tidigare reaktioner och erfarenheter. Såtillvida utgör vana en förenande länk mellan språk och verklighet, menar Teresa de Lauretis. Via interpretant-kedjor kopplas objekt, tecken och händelser samman till betydelseåterverkningar, "significate effects", hos subjektet, och skapar vana.

"Vane-förändring" är, enligt Peirce, en "förändring av en persons tendenser till handling, vilka är ett resultat av tidigare erfarenheter eller tidigare ansträngningar".²⁹ En social eller litterär representation ger i sin individuella form konkretion åt uttolkarens tidigare erfarenheter, men tillför samtidigt något nytt. Denna nya mening eller detta nya sammanhang ger en ny insikt, vilken i sin tur förskjuter uppfattningen av innebörden i representa-

tionen. Ett aktivt meningsskapande ger utrymme för motstånd, både vad gäller representationen och uttolkningen.

Begreppet "semiosis", semios, betecknar den process genom vilken en kultur producerar och tillskriver mening åt tecken, och det skapas av interpretant-kedjor. de Lauretis återupptäcker och approprierar termen för sitt feministiska projekt, och betonar uttolkarens, eller "jagets" roll i semiosen. de Lauretis utgår från premissen att både kön och subjektivitet konstrueras i språket, men i ett växelspel mellan inre, psykiska förlopp respektive sociala och kulturella koder. Genom sin bearbetning av termen "erfarenhet" vill hon begreppsliggöra relationerna mellan det subjektiva och det sociala, och erfarenhet blir i detta en process varigenom alla sociala individer konstruerar subjektivitet.

Erfarenhetsprocessen är en interaktiv rörelse mellan subjektet och kontexten och denna växelverkan skapar mening och strukturerar omvärldens händelser. Genom erfarenhetsprocessen placeras och placerar man sig i någon slags social verklighet. Det är dock viktigt att poängtera att denna process, denna erfarenhet, är fortlöpande och aldrig blir färdig eller slutförd. Begreppet "identitet" blir med detta resonemang både en tilldelad position och en vald strategi.

Vana leder fram till det som de Lauretis vill kalla för erfarenhet, och relationen mellan meningsproduktion och erfarenhet är den process där "jaget" tolkar tecken:

*"Borrowing Peirce's notion of 'habit' as the issue of a series of 'significate effects', or meaning effects, produced in semiosis, I have then sought to define experience more accurately as a complex of habits resulting from the semiotic interaction of 'outer world' and 'inner world', the continuous engagement of a self or subject in social reality. And since both the subject and social reality are understood as entities of a semiotic nature, as 'signs', semiosis names the process of their reciprocally constitutive effects."*³⁰

Både subjektet och den sociala verkligheten utgörs alltså av semiotiska entiteter, tecken, som ömsesidigt konstituerar varandra genom meningsprocessernas semios. Så långt håller de flesta semiotiker med. Men det Teresa de Lauretis kan anses vinna tillbaka i och med återgången till Peirce är det semiotiska subjektets *kropp*. Uttolkarens kropp konstrueras genom sociala praktiker, och kroppen både förutsätts och blir ett resultat av meningsproduktion. Tecknen skulle inte ha någon effekt utan den sociala praktik där subjektet fysiskt deltar.

Och här kan vi återknyta till begreppet praxis som kan kopplas samman med Marx' idéer kring materialismen. Etymologiskt sett härstammar ordet materialism från fysisk handling, och är i denna mening nära förbundet med begreppet praxis.³¹ Den materiella livsprocess, som enligt Marx ska

analyseras inom den historiska materialismens ramar, består av mänsklig verksamhet. Han menar med detta att människan både skapar sig själv och sin egen historia genom att producera sina egna existensmedel. I *Kapitalet* definierar Marx materialismen i termer av att människor reagerar på sina livsomständigheter och därmed förändrar både dem och sig själva. Materialism utgör såtillvida historisk praxis, vilket vill säga ett område där sociala praktiker måste studeras i relation till produktion och reproduktion.

Som litteraturvetare ser jag att skönlitteratur utgör ett bra exempel på praxis. För samtidigt som vår tillvaro och vår (litteratur)historia begränsas av de villkor som utgörs av produktionsförhållanden så skapar vi ändå vår egen historia genom att till exempel skriva våra egna berättelser. "Historien" är ingen metafysisk entitet utan består av mänsklig handling, det vill säga praxis. Människan är trots allt historiens subjekt och världens motor. En litterär text i sig kanske inte förändrar världen, men den kan göra det som en effekt av hur den tas i bruk. Varje ny läsning bidrar till vane-förändring, för att tala med Peirce, och häri ligger den emancipatoriska potentialen.

Benämningens makt ligger i våra egna händer.

NOTER

- 1 Morrisons Nobelföreläsning citeras i Judith Butler: *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, London 1997, s. 6. Hela texten finns tillgänglig på Internet i Nobel e-Museum, www.nobel.se
- 2 Vad Sverige anbelangar, se sakregistret i Ulla Manns: *Kvinnofrågan 1880-1921. En artikelbiografi*, Lund 1992; i till exempel Storbritannien, se Ellen Jordan: "The Christening of the New Woman: May 1894", *Victorian Newsletter* 48 (Spring 1983).
- 3 Martha Vicinus: *Independent Women. Work and Community for Single Women 1850-1920*, London 1985, s. ix.
- 4 Sally Ledger: *The New Woman. Fiction and Feminism of the Fin de Siècle*, New York 1997, s. 10.
- 5 Michel Foucault: *The History of Sexuality: An Introduction*, New York 1990, s. 101.
- 6 Simon During: *Foucault and Literature. Towards a Genealogy of Writing*, London 1992, s. 132.
- 7 Se Charles Taylor: "Foucault on Freedom and Truth", *Philosophy and the Human Sciences. Philosophical Papers 2*, Cambridge 1985; samt exempelvis de feministiska antologierna *Feminism and Foucault: Reflections on Resistance*, red. Irene Diamond och Lee Quinby, Boston 1988, och *Up Against Foucault: Explorations of Some Tensions between Foucault and Feminism*, red. Caroline Ramazanoglu, New York 1993.
- 8 Teresa Ebert: *Ludic Feminism and After. Postmodernism, Desire, and Labor in Late Capitalism*, Ann Arbor 1996, s. ix.

- 9 Antologin redigerades av Hillevi Ganetz, Evy Gunnarsson och Anita Göransson, Stockholm 1986.
- 10 Lise Vogel: *Women Questions. Essays for a Materialist Feminism*, London 1995, s. xii.
- 11 Juliet Mitchell: "Moll Flanders. The Rise of Capitalist Woman" (1978), omtryckt i *Women: The Longest Revolution. Essays on Feminism, Literature and Psychoanalysis*, London 1984.
- 12 *Feminist Criticism and Social Change: Sex, Class, and Race in Literature and Culture*, New York 1985, s. ix.
- 13 Raymond Williams: *Marx och kulturen. En diskussion kring marxistisk kultur- och litteraturteori*, Stockholm 1980, s. 11.
- 14 John Higgins: *Raymond Williams. Literature, Marxism, and Cultural Materialism*, London 1999, s. 173.
- 15 Raymond Williams: *Marx och kulturen. En diskussion kring marxistisk kultur- och litteraturteori*, Stockholm 1980, s. 106.
- 16 Se till exempel Leonard Jackson: *The Dematerialisation of Karl Marx. Literature and Marxist Theory*, London 1994.
- 17 Se till exempel Martha E. Gimenez: "What's Material About Materialist Feminism? A Marxist Feminist Critique", *Radical Philosophy* 101 May/June 2000.
- 18 Williams: *Marx och kulturen*, s. 132.
- 19 Det är i den tidiga Marx som praxis-filosofin utvecklas, som i *Teser om Feuerbach* eller *Louis Bonapartes 18:e brumaire*.
- 20 Karl Marx: "Louis Bonapartes 18:e brumaire", citerat ur *Karl Marx. Texter i urval*, red. Sven-Eric Liedman och Björn Linnell, Stockholm 2003, s. 150.
- 21 Gavin Kitching: *Karl Marx and the Philosophy of Praxis*, Routledge: London och New York 1988, s. 224.
- 22 Kitching, kapitel 6.
- 23 Vad gäller Lévi-Strauss utgör en artikel av Gayle Rubin en tidig och djupgående feministisk kritik av hans släktskapssystem, se "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex" i *Towards an Anthropology of Women*, red. Rayna R. Reiter, New York 1975. Vad Lacan anbelangar, se till exempel *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the École Freudienne*, red. Juliet Mitchell och Jacqueline Rose, London 1982.
- 24 Ett par antologi-exempel utgörs av Peirces publicerade brevväxling med Lady Welby: *Semiotic and Significs*, red. Charles S. Hardwick, London 1977, samt *Peirce on Signs*, red. James Hoopes, London 1991.
- 25 Joseph Brent: *Charles Sanders Peirce. A Life*, Bloomington 1993, s. 300.
- 26 C. S. Peirce: "Logic as Semiotic: The Theory of Signs", *Semiotics. An Introductory Anthology*, red. Robert E. Innis, Bloomington 1985, s. 5.
- 27 Se James Hoopes inledning till *Peirce on Signs*, s. 9.
- 28 Teresa de Lauretis har alltsedan boken *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema* från 1984 arbetat utifrån peirceska tankegångar. Hennes senaste arbete i denna riktning utgörs av artikeln "Gender, Body, and Habit Change" i antologin *Peirce, Semiotics, and Psychoanalysis*, red. John Muller och Joseph Brent, Baltimore och London 2000. Den finns i svensk översättning: "Genus, kropp och habitusförändring", *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 2001:1. Som synes redan i rubriken har dock termen "habit" felaktigt över-satts till "habitus".
- 29 Teresa de Lauretis: "Genus, kropp och habitusförändring", s. 48.
- 30 Teresa de Lauretis: *Alice Doesn't*, s. 182.
- 31 Se uppslagsordet "materialism" i Raymond Williams: *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*, andra reviderade upplagan, London 1983.

Romanen före romanen – den omöjliga genren utan namn*

Av Ingela Nilsson

Den antika romanen är en genre som inte finns, inte fanns eller inte borde ha funnits, beroende på vem man frågar. Trots det ökade – och ännu ökande – intresse som ägnats romanens antika föregångare på senare år, är de fortfarande så gott som okända inom såväl litteraturforskningen som den klassiska filologin. En gång för alla skulle jag dock nu vilja säga, att oavsett vad vi tycker om bruket av termen 'antik roman' eller om den litterära kvalitén på de texter som här kommer att diskuteras (och så mycket har sagts därom att jag inte tänker upprepa något här), så *fanns* den antika romanen. Den hade medeltida grekiska efterföljare, så kallade bysantinska romaner, delvis samtida med och i dialog med de västliga medeltida romanerna. Såväl de östliga som de västliga texterna har i sin tur påverkat – om än indirekt – utvecklingen av den moderna romanen. En djupare kunskap om den antika och medeltida traditionen är därför viktig för vår förståelse av den västerländska romanen.

Jag vill här kort beskriva den långa tradition som den grekiska romanen uppvisar: de första romantexterna från tiden före Kristi födelse, de bysantinska och västliga medeltida romanerna, de antika och bysantinska texternas popularitet i väst under renässansen och barocken, och deras roll i den europeiska litteraturens utveckling. Jag vill därmed dementera det rykte om sötsliskig, stereotyp kärlek som genren har (i den mån den alls är känd) och istället betona den dynamik som lät sig urskiljas redan under antiken och som vidareutvecklades i Bysans och under barocken: att tänja på gränserna och leka med olika litterära grepp var en viktig aspekt av romanen redan under dess första århundrade. Mitt syfte är alltså inte enbart att visa att den antika grekiska romanen fanns och hur den såg ut; jag vill även försöka visa hur genren genom sin självmedvetenhet, litteraritet och långa kontinuitet fortfarande är relevant för oss idag – även för dem som inte arbetar med den gamla litteraturen.

I Sverige har vi själva i förhållandevis stor utsträckning bidragit till forskningen inom området och har tillgång till god facklitteratur på svenska. Tomas Häggs välskrivna och vackert illustrerade bok om den antika romanen kom ut redan 1980, har sedan dess översatts till flera andra språk och anses internationellt ännu vara den bästa introduktionen till ämnet.¹ Trots

detta har vi tyvärr bara en antik grekisk roman i svensk översättning, Longos herderoman *Dafnis & Chloe*.² Petronius latinska roman *Satyricon* har däremot i Sverige varit föremål för större intresse än de grekiska släktingarna och finns i en fin nyöversättning.³ Även textkritiska utgåvor och litterära studier har publicerats av svenska forskare, de första redan på 1950-talet.⁴ Vi har alltså ett förmånligt utgångsläge om vi vill närma oss den antika romanen.

I. Den grekiska romanen – antiken

En av anledningarna till den misstro som så ofta möter den antika romanen ligger antagligen just i genrenamnet. 'Antik roman' innebär en anakronism som många reagerar emot: termen 'roman' uppstod för att beteckna de romantiska texter på vers som under medeltiden skrevs på folkspråk och inte på latin (av t.ex. Chrétien de Troyes), och den moderna definitionen baseras främst på den genre som uppstod i 1700-talets England och som under 1800-talet utvecklades till den realistiska romanen — romaner under antiken kan helt enkelt inte ha funnits. Samma problem uppstår på engelska, där 'ancient novel' numera oftast används, även om 'romance' tidigare var vanligare.⁵ Orsaken till denna möjligen olämpliga eller problematiska terminologi är i sin tur ännu en grund för ogillande: genren hade under antiken inget eget namn.⁶ För den som lärt känna de antika genrerna via Platon och Aristoteles, och sedan dessutom fått veta att de lärde i Alexandria noggrant klassificerade all litteratur som vid den tiden existerade, är detta onekligen besynnerligt – hur kan man ta en sådan genre på allvar? Låt oss därför för en stund återvända till den tid under vilken den grekiska romanen uppstod.

Den grupp texter som vanligen ligger till grund för vår uppfattning om genren består av fem romaner skrivna i de östra delarna av medelhavsområdet under kejsartiden och senantiken: Charitons *Kallirhoe* (50 f.Kr.–50 e.Kr.), Xenofon Efesios *Efesiaka* (50–150 e.Kr.), Achilleus Tatios *Leukippe & Kleitofon* (150–200 e.Kr.), *Dafnis & Chloe* (150–250 e.Kr.) och Heliodoros *Aithiopika* (350–375 e.Kr.). Därtill kommer ett antal till romangenren angränsande texter samt flera fragment.⁷ Det bör först och främst påpekas att det även inom denna 'kanon' finns stora inbördes skillnader.

Man brukar dela in texterna i två grupper: så kallade försofistiska och sofistiska romaner. De senare har fått sitt namn efter den intellektuella rörelse som de starkt präglats av, den Andra sofistiken. Denna senantika kulturenässans inföll mellan första och fjärde århundradet e.Kr., med en speciell höjdpunkt under andra århundradet. De försofistiska romanerna skrevs helt enkelt innan denna rörelse slagit igenom. Eftersom de sofistiska texterna i viss mån bygger på de försofistiska texterna och således står i ett transtextuellt – eller snarare hypertextuellt – förhållande till dem,⁸ har en

'logisk' slutledning varit att genren utvecklats från de stilistiskt och berättartekniskt enkla romanerna (*Kallirhoe* och *Efesiaka*) till de mer komplicerade – och således 'bättre' – sofistiska texterna av Longos, Tatios och Heliodoros. Evolutionsteorin lanserades främst vid slutet av 1800-talet av Erwin Rohde, som hävdade att romanen utvecklats ur antik *Reisefabulistik* och kärlekslegi.⁹ Denna tes bemöttes senare av bland andra B. E. Perry, som med sitt "the first romance was deliberately planned and written by an individual author, its inventor"¹⁰ inledde en ny epok inom forskningen, men också skapade nya problem genom att delvis klippa av romanens band till den tidigare traditionen. I ljuset av de fragment och till romangenren angränsande texter som vi nu känner till blir den evolutionsteoretiska förklaringen till romanens uppkomst dock mer och mer ohållbar, i synnerhet med tanke på texternas disparata innehåll och uppbyggnad.

Även om det finns en central gemensam nämnare i temat 'pojke möter flicka', talar övriga inslag i den antika romanen för ett mer komplicerat inbördes förhållande. Den uppvisar skillnader i tid och rum (såväl geografiskt som historiskt, men även vad gäller tempo och spatialitet), växlande skildringar av inre och yttre händelseförlopp, olika berättarperspektiv, skiftande karaktärisering och variationer i framställningen av kärlekens uppkomst och förlopp (men också romaner utan kärlek!).¹¹ Lyftas fram bör i synnerhet de 'moderna' drag som senare plockas upp och utvecklas i den bysantinska romanen: jag-berättandet (endast i *Leukippe & Kleitofon*) och det begränsade berättarperspektivet, fokuseringen på kvinnliga karaktärer (främst i de tidiga romanerna), den spatiala formen skapad framför allt av retoriska grepp som *ekfras* (litterär beskrivning) och *ethopoeia* (karaktärsbeskrivning), samt leken med ironi och allvar.

Det tycks alltså inte finnas någon arketypp, ingen 'perfekt roman', och man skulle kanske kunna hävda att genren således knappast var någon genre. Det vore dock ingen lösning på problemet eftersom det är ett faktum att texterna finns; deras inbördes relationer antyder också att de uppfattades som – och är – besläktade texter. Tomas Hägg föreslår i en ny artikel en litterär *polygenesis* i senhellenistisk tid: ett sammansmältande av två parallella traditioner där Xenofon Efesios representerar den orala och 'populära' sidan, Chariton den bokliga och litterära.¹² Att döma av de grekiska fragmenten, och även den latinska romanens existens så tidigt som under Nero (Petronius *Satyricon*), bör nämligen den avgörande perioden ha varit hellenistisk tid, trots att de flesta bevarade romanerna är av ett senare datum.¹³ En anledning till att vi inte har fler romaner från denna tid bevarade skulle kunna vara att den hellenistiska litteraturen systematiskt rensades bort under kejsartidens klassicistiska rörelse. De senare sofistiska romanerna, och även ett par av de tidigare texterna, var däremot tillräckligt 'klassiska' och retoriska för att godkännas av de intellektuella.

Man antar vanligen att man kan förstå de antika texterna genom att utgå ifrån antika genrestämningar – allt för att undgå anakronistiskt tänkande – men i romanens fall har detta inte lett till några egentliga resultat. Hur kan man förklara denna till synes så fria genre i relation till antikens omtalade genrefixering? Befann den sig utanför den tillåtna kanon, och utelämnades hos Aristoteles och Platon eftersom den hade alltför låg status? Kanske tänker vi för mycket på det klassifikatoriska perspektivet och börjar därför i fel ände. Kanske borde vi försöka se det hela omvänt: vad kan de antika romanerna göra för vår förståelse av genrebegreppet under antiken? Faktum är att rena genrer även under antiken var en abstraktion som knappast existerade i praktiken. Frågan är också hur användbara Aristoteles och Platons definitioner är för oss när det gäller faktiska förhållanden, i synnerhet då tolkningen av deras utsagor i sig utgör en så komplicerad och delvis förvrängd tradition.¹⁴

Det finns inte längre någon anledning att tro att den antika romanen hade en speciellt låg status. De papyrer och handskrifter som traderar romantexterna skiljer sig inte i utförande från dem som innehåller till exempel Homeros, och tyder alltså inte på någon billig produktion av 'populärlitteratur'. Den tidigare teorin om att romanerna skrevs för – kanske också av – kvinnor, och därmed var en 'låg' genre, är numera avfärdad. Det finns heller ingen anledning att tro att den fria formen, med inlån från diverse andra genrer, var föremål för kritik eller ens förvåning. *Mixis*, 'blandning', diskuteras redan av Platon och var under hellenistisk tid en central del av den litterära skapelseprocessen.¹⁵ Kreativitet låg inte i innovation, utan i skicklig återanvändning och precis kombination av olika beståndsdelar av tidigare verk – *mimesis*.¹⁶ De sofistiska romanernas förhållande till de sofistiska texterna är ett praktexempel på detta, och som vi ska se är det ett centralt och återkommande tema i romanens tradition under de kommande åtminstone 1500 åren.

II. Den grekiska romanen – 'de mörka århundradena'

Att döma av det material som har bevarats, skrevs det under ungefär 800 år, mellan ca. 375 och 1150, inga romaner i den grekiska kultursfären. Detta innebar dock inte att man stod helt utan en litterär berättartradition. Den 'romanlösa' perioden är den tid under vilken helgonbiografen utvecklades till en av de mest omfattande och centrala genrerna i Bysans. Trots att helgonbiografen med sina kristna hjältar och hjältinnor kan tyckas befinna sig långt från romanens kärleksförvecklingar finns det flera likheter i både komposition och karaktärsbeskrivning. Nämnas brukar särskilt berättelsen om Paulus och Thekla, som innehåller flertalet romangrepp. Motivet varierar också i en de första svenska romanerna *Thekla, eller den Bepröfvade*

de Thrones Dygd av Jacob Mörk (1749–58). Helgonbiografen kan alltså karaktäriseras som 'den kristna romanen', och man kan notera att romanen återuppstår i Bysans samtidigt som helgonbiografen har en nedgångsperiod, för att aldrig riktigt återfå sin forna storhet.

På gränsen mellan helgonbiografi och roman befinner sig även en av de översättningar till grekiska från orientaliska språk som gjordes under den här tiden: *Barlaam och Joasaf*. Joasaf är en indisk prins som efter sin skyddade uppväxt inom palatsets väggar drabbas av skakande insikt om världens ondska. För oss låter det här bekant, och jo, det är faktiskt en version av Buddha-legenden (namnet Joasaf kommer ursprungligen från det indiska Bodhisattva, via det arabiska Budasat).¹⁷ Joasaf möter munken Barlaam, blir omvänd till kristendomen, upprättar ett kristet kungadöme och lever slutligen som eremit i öknen tillsammans med Barlaam. Även om berättelsen ger uttryck för kristna doktriner, kan den samtidigt karaktäriseras som en romantiserad biografi i vilken två huvudpersoner möts, ömsesidigt påverkar varandra, skiljs åt, och slutligen återförenas. I Norden fanns berättelsen redan på 1200-talet som den fornnorska *Barlaams ok Josaphats saga*, men det kom att dröja ända fram till 1800-talet innan man insåg att det inte var något kristet helgon det handlade om.

Även annat orientaliskt material översattes under den här tiden, till exempel den arabiska *Kalilah va Dimnah* (som liksom *Baarlam* går tillbaka på ett original på sanskrit, den indiska *Panchatantra*) som på grekiska blev till *Stefanites & Ichnelates* (troligen översatt vid 1000-talets slut). Från persiskan översattes berättelserna i den samling som går under namnet *Syntipas*, en serie mer eller mindre oberoende historier som uppvisar en blandning av folklig humor och lärd stil, ofta med burlesk och utmanande humor.¹⁸

Under den här perioden utarbetades och vidareutvecklades även två ursprungligt grekiska verk som berättartekniskt och stoffmässigt kom att bli mycket viktiga för den kommande litteraturen: *Alexander-romanen* och *Digenis Akritas-eposet*. *Alexander-romanen* går visserligen troligtvis tillbaka på en förlaga från romersk kejsartid (ca. 300 e.Kr.), men under medeltiden tillkom ett flertal så kallade recensioner – omskrivningar och bearbetningar av texten – som resulterade i en textkritiskt komplicerad tradition såväl i öst som i väst. Till svenska översattes *Alexander-romanen* ca. 1380 som *Konung Alexander*, ett beställningsverk åt riksdrotsen Bo Jons-son Grip. Den svenska versionen var dock en översättning inte av den grekiska romanen, utan av den latinska *Historia de preliis* som hade stor spridning i medeltidens Europa.¹⁹

Även *Digenis Akritas* utmärks av en komplicerad tillkomstprocess som fortfarande inte är helt och hållet klarlagd. Detta folkspråkliga 'epos', ur en nationalistisk synvinkel betraktat som Greklands *Chanson de Roland* eller

Nibelungenlied, handlar om gränsstriderna mellan det kristna Bysans och det islamiska öst. Hjälten Digenis är son till en bysantinsk kristen kvinna och en arabisk, ursprungligen muslimsk men konverterad man – därav namnet Digenis, den "tveborne". De flesta menar numera att verket innehållsmässigt speglar händelser som utspelades under 800–1000-talen, men att den skrevs ner senare, antagligen så sent som kring 1100.²⁰

Sammanfattningsvis kan man alltså konstatera att romanens 'mörka århundraden' mellan den sista antika och den första bysantinska romanen, inte var så mörka. Såväl stoffet som formen fortsatte att leva under det att kristendomen fick fotfäste och det bysantinska riket växte. Trots det kristna samhället och de delvis folkspråkliga tendenserna i *Digenis Akritas*, är emellertid den antika litterära traditionen levande när vi kommer fram till de första bysantinska romanerna under 1100-talets första hälft.

III. Den grekiska romanen – Bysans

När romaner återigen börjar skrivas är vi framme vid den så kallade komneniska renässansen (ca. 1089–1204), och geografiskt befinner vi oss i Konstantinopels intellektuella hovkretsar. Fyra komneniska romaner, varav en på prosa och övriga tre på vers, har bevarats: Eumathios Makrembolites *Hysmine & Hysminias*, Theodoros Prodromos *Rhodante & Dosikles*, Niketas Eugenianos *Drosilla & Charikles* och Konstantinos Manasses *Aristandros & Kallithea* (endast i fragment).²¹ Dateringen är omtvistad, men det är troligt att prosaromanen *Hysmine & Hysminias* var den första i serien (ca. 1135) och att just prosaformen återanknyter starkt till de senantika modellerna.²²

I Makrembolites fall är *Leukippe & Kleitofon* den primära modellen – hypotexten – men författaren använder sig även av andra romaner och annan litteratur, såväl tragedi som filosofi. Ur ett genreperspektiv kan man konstatera att Makrembolites bedriver en avancerad genreblandningsteknik som är extra intressant eftersom den bygger i första hand på en text (*Leukippe & Kleitofon*) och en genre (den sofistiska romanen) som i sin tur förhåller sig hypertextuellt till en tidigare tradition (den förs sofistiska romanen samt antik litteratur i allmänhet). Den bysantinske romanförfattaren väljer alltså att använda i stort sett samma grundläggande teknik som de författare han väljer att imitera (eller snarare vilkas verk han söker återuppliva).²³

Den mest explicita förnyelsen vid romanens 'återfödelse' tycks egentligen vara versformen, vilket förstas påminner oss om den västliga traditionen vid ungefär samma tid. Även den historiska krönikan började under samma period och i samma miljö skrivas på vers (Konstantinos Manasses *Synopsis Chronike*), och det på samma versmått som *Digenis Akritas*, den

femtonstaviga 'politiska' versen. Även om också lärda texter skrevs på detta versmått anses det vanligen ha vissa folkspråkliga konnotationer, vilket gett ytterligare anledning att se västerut. Frågan är då åt vilket håll influenserna gick: kom inspirationen österifrån eller västerifrån? Denna fråga har färgat forskningsdiskussionen starkt och tyvärr gjort den ganska ensidig. Jag skulle vilja säga att det viktigaste inte är varifrån den första impulsen kom – det intressanta är att relationen *finns*. Vi vet att kontakter mellan Västeuropa och Bysans förekom, men med tanke på svårigheterna med dateringen av texterna ifråga är det ännu problematiskt att föra meningsfulla diskussioner om riktning och påverkan.²⁴

Vad jag däremot skulle vilja framhäva är de komneniska romanernas litteraritet och de 'moderna' särdrag som i första hand *Hysmine & Hysminias* berättartekniskt uppvisar. Jag har ovan nämnt de litterära grepp som uppvisas redan i de sofistiska romanerna, såsom det begränsade berättarperspektivet och den spaciala formen som skapas medelst *ekfras* och *ethopoeia*. I Makrembolites händer skapas intellektuellt lekfulla parafrafer på de antika romanerna, hypertexter i vilka beskrivningarna av känslor och karaktärer vidare utvecklas på ett psykologiskt plan samtidigt som själva textens konstnärliga utformning drivs till sin yttersta spets med hjälp av retoriska grepp. Leken med ironi och allvar sprids på så sätt även till romanens transtextuella nivå (något som antyds redan i de sofistiska romanernas relation till de förs sofistiska) och resultatet blir en i det närmsta 'modernistisk' framtoning.²⁵ Vårt att notera i detta sammanhang är likheterna mellan den senantika och bysantinska *mimesis*-traditionen och moderna uppfattningar om text-relationer, vilket i sin tur knyter an till viktiga linjer inom modernismen och postmodernismen.²⁶ De 'modernistiska' drag som den komneniska romanen i synnerhet, men även andra bysantinska texter under 1100-talet uppvisar bör betraktas i relation till de modernistiska författarnas och teoretikernas förhållande till bysantinismen, ett område som ännu bara låtit sig anas inom forskningen.²⁷

Det är olyckligt att de här texterna är så marginaliserade att de för det mesta helt förbises av litteraturforskningen och litteraturhistorierna. Att bortse från den inomeuropeiska traditionen och istället vända sig till Asien för att hitta exempel på 'romaner före romanen' (såsom Göran Hägg i *Litteraturens Världshistoria* diskuterar den japanska *Genji monogatari* från 1000-talet) innebär att man hoppar över minst ett led i den europeiska litteraturhistorien.²⁸ Den moderna romanens intressanta och i allra högsta grad relevanta relationer till utomeuropeiska eller orientaliska genrer kunde istället undersökas på ett mer fruktbart sätt med utgångspunkt i de väst-östliga kontakter som urskiljs redan i de antika och bysantinska romanerna.

Efter ett uppehåll – hur långt är omdiskuterat – möter vi ännu en serie

romaner under så kallad paleologisk tid (1261-1453). I kontrast till de komnensiska 'lärda' romanerna kallas den här gruppen texter oftast för 'folkspråkliga' (eng. *vernacular romances*, gr. *hippotika mythistorimata*, 'rid-darromaner'), vilket dock inte innebär att de är skrivna på talspråk eller helt utan litteraritet. För att förenkla diskussionen kan man börja med att dela in romanerna från den här tiden i två grupper: 'original-romanerna' samt översättningarna och bearbetningarna av västliga texter.

Fem palaiologiska romaner har bevarats i sin helhet: *Kallimachos & Chrysorrhoe*, *Belthandros & Chrysantza*, *Libistros & Rhodamne*, *Achilleiden*²⁹ samt den så kallade *Bysantinska Iliaden*. Av dessa är samtliga utom en anonyma, vilket har försvårat den ännu osäkra dateringen.³⁰ Alla de palaiologiska romanerna innehåller för genren nya element, som knyter an till den västliga romantraditionen snarare än till den grekiska: protagonisterna har avancerat från aristokrati till kungligheter och är nu prins och prinsessa som lever i en slottsmiljö omgivna av riddare, drakar och diverse medeltida farligheter. En avgörande skillnad är att den tidigare obligatoriska kyskheten tycks avskaffad – prins och prinsessa förenas halvvägs genom boken före äktenskapet – och dessutom är inte längre slutet nödvändigtvis lyckligt.

Såväl det västliga som det folkliga draget är alltså, i jämförelse med de tidigare romanerna, tydligt. Man bör dock notera att de palaiologiska romanerna också förhåller sig till den tidigare romantraditionen och till och med tätt knyter an till den. Så imiterar till exempel författaren till *Libistros & Rhodamne* den komneniska *Hysmine & Hysminias*, liksom dess författare Makrembolites en gång imiterade den antika *Leukippe & Kleitofon*.³¹ Romanernas 'folkliga' drag utesluter alltså inte deras beroende av den litterära traditionen. Ännu en viktig aspekt är vad 'folklig' eller 'folkspråklig' egentligen betyder i det här sammanhanget. Faktum är att folkspråklig litteratur fram till den här tiden, som till exempel *Digenis Akritas* eller 1100-talets *Ptochoprodromika*, tycks ha uppkommit i en högst intellektuell hovmiljö och således ha skapats på initiativ uppifrån. Det handlar alltså snarast ännu vid den här tiden om ett självmedvetet litterärt folkspråk, som bara befinner sig i ett första skede på väg mot ett verkligt folkets språk, vilket tydligt framträder först mot slutet av den palaiologiska perioden.

Översättningarna och bearbetningarna av västerländskt material inleds något senare och intensifierar naturligtvis bilden av inflytandet västerifrån. Även om det redan före 1204 funnits handels- och diplomatiska kontakter mellan Bysans och Västeuropa intensifierades de i och med det latinska styret som följde på det fjärde korståget (1204-1261) och blev därefter allt viktigare för bysantinerna själva i och med ottomanernas ökande landvinningar. Trots det ökande inflytandet handlar det emellertid här inte om något urskiljningslöst översättande av allt västerländskt man kunde kom-

ma över (och alltså inte om någon ohejdad beundran av väst), utan tvärtom finns det en klar röd tråd i de texter man valt att översätta: de anknyter alla till det grekiska mytiska eller historiska stoffet. Det tar sin början med Benoit de Sainte-Maures *Roman de Troie* (ca. 1160) som översätts till grekiska kring 1350, och fortsätter sedan med ytterligare fem texter.³² Det riktigt intressanta är hur det grekiska stoffet på så sätt så att säga återvänder till grekisk – såväl litterär som geografisk – mark i och med översättningarna. I väst hade man tillägnat sig historierna om Trojas förstörelse inte direkt från Homeros, utan via de senantika Troja-romanerna tillskrivna kretensaren Diktys och frygiern Dares (eller i senare medeltida utlöpare av dessa). Benoit de Sainte-Maure använde just dessa båda som källor, och samtidigt som hans roman översattes till grekiska för att spridas i Bysans, blev den också väldigt populär i väst där den via Boccaccios *Filostrato* och Chaucers *Troilus and Criseyda* sedermera utmynnade i Shakespeares *Troilus and Cressida*. Ett annat exempel på en omfattande cirkulär översättningsresa är den grekiska *Imperios & Margarona*, som är en fri översättning (eller snarare bearbetning) av *Pierre de Provence et la Belle Maguelonne*. Stoffmässigt griper denna franska text troligen tillbaka på den arabiska *Tusen och en natt*, som i sin tur inkluderade en hel del material från de antika grekiska romanerna.³³ Andra kända texter som översattes var *Floire et Blancheflor*, som på grekiska blev *Phlorios & Platzia-Phlora* (via den italienska *Il Cantare di Fiorio e Biancifiore*) och Boccaccios *Teseide* (som i sin tur blev källa till Chaucers *Knight's Tale* i *Canterbury Tales*). Boccaccio var samtidigt själv fascinerad av det grekiska materialet: hans *Filocolo* var ett slags antik roman, influerad av alla de tre sofistiska författarna.³⁴ Även delar av Arthur-cykeln översattes till grekiska.³⁵

Den bysantinska perioden uppvisar alltså en bred produktion – och konsumtion – av romantexter: från lärd retorik till folklig tradition, från klassisk antik till västlig medeltid. Det är ungefär här vi befinner oss när ottomanerna 1453 intar Konstantinopel och därmed orsakar det bysantinska rikets fall.

IV. Den grekiska romanen och romanen

Helt slut är det dock inte i och med Konstantinopels fall – på vissa sätt är det till och med då det börjar. Flyktingarna strömmade västerut från det sönderfallande riket och många hamnade i Italien, där det redan tidigare funnits många greker inom såväl handel som mer intellektuella kretsar. Med sig hade de sin kunskap om det grekiska språket och litteraturtraditionen, och i bästa fall även manuskript som de lyckats rädda. Man har ibland menat att flyktingströmmen från Bysans direkt framkallade renässansen, men

det kan nog räcka att säga att den antagligen var en av de bidragande orsakerna till att renässansen kom att se ut på det sätt den gjorde.³⁶

Det var inte heller helt och hållet över på det grekiska området. Kreta kom att befinna sig under venetianskt välde fram till ottomanernas erövring så sent som 1669, och från den venetianska perioden härstammar en förhållandevis omfattande kretensisk renässanspoesi. Det mest kända exemplet, som dessutom är en roman-text, är Vitsentzos Kornaros *Erotokritos* från ca. 1600. Det finns inga belägg för att de antika och bysantinska romanerna verkligen var kända på Kreta vid den här tiden, men både *Erotokritos* och en del andra texter tycks anspela på och stamma från just den traditionen. *Erotokritos* uppvisar en blandning av det grekiska och det västliga (i god renässansanda, får man säga): författarens grundmodell tycks ha varit den franska *Paris et Vienne*, vartill han fogat valfria senantika och hellenistiska element och miljöer. Såväl tidsmässigt som litterärt befinner sig *Erotokritos* på gränsen mellan den bysantinska och den moderna grekiska romanen.³⁷

Även i väst fortsatte romanerna att läsas och översättas. Att renässansen uppskattade det grekiska är knappast någon nyhet, men vad som kanske behöver lyftas fram är att romanförfattaren Heliodoros placerades på samma nivå som Homeros och Vergilius. Sir Philip Sydney var med sin *Arcadia* och *Apologie for Poetrie* starkt påverkad av Heliodoros, och så även hans samtida El Pinciano. Båda prisade *Aithiopika* och stödde sig däri på Scaliger, som skrev att varje episk poet borde läsa *Aithiopika* noggrant och betrakta den som den bästa av modeller.³⁸

Men vi behöver backa litet i tiden för att förstå uppskattningen av de grekiska romanerna och deras inverkan på renässansens och barockens litteratur. Redan Chrétien de Troyes uppvisar både en viss heliodorisk stil och en stor andel bysantinskt stoff, speciellt i *Cligès* (ca. 1176). Det är kanske inte så troligt att han redan vid den här tiden läst *Aithiopika*, men det heliodoriska kan han ha fått via en bysantinsk roman som Prodroinos *Rhodante & Dosikles*.³⁹ Det har också hävdats att uppkomsten av de västliga *romans d'antiquité* var relaterad till andra korståget (1147-1149) och således påverkad av den antika-bysantinska traditionen.⁴⁰ En annan text som förekommit flitigt i diskussionen om östligt-västligt inflytande är *Roman de la Rose* (1190-1191). Man har hävdats att dess modell var den bysantinska *Hysmine & Hysminias*, men även – tvärtom – att *Roman de la Rose* var källa till den komneniska romanen.⁴¹ Oavsett åt vilket håll influenserna gick är det ett faktum att de östliga och västliga romantraditionerna hade beröringspunkter, antagligen så tidigt som på 1100-talet. Man kan nog anta att man vid den här tiden inte gjorde någon större skillnad på antika och bysantinska romaner och att man således i vissa fall fick det antika-hellenistiska via bysantinska romaner (som eventuellt i fallet Chrétien de Troyes).

Ett verkligt intressant exempel på bysantinskt stoff i en västlig text är den katalanska romanen *Tirant lo Blanc* från 1400-talet. Hjälten Tirant reser här på uppdrag av kungen av Sicilien till Konstantinopel för att bistå Bysans mot turkarna. *Tirant lo Blanc* skrevs klar kring 1460, alltså efter Konstantinopels fall, men i romanen räddas Bysans delvis genom en allians mellan det svarta Afrika och det vita Europa! Det främmande – det Andra – representeras emellertid inte av Afrika, utan av Bysans: Tirant blir förälskad i en bysantinsk prinsessa och mer än hälften av den långa romanen utspelar sig i ett Bysans översvallande av erotik och lyx, dock med ett oväntat och olyckligt slut. Den här texten väntar, så vitt jag vet, ännu på en utförlig undersökning, och jag tror att analyser ur såväl litterära komparativa (antik, bysantinsk, spansk roman) som historiska (Kataloniens ställning och relationer österut vid den här tiden) perspektiv skulle ge väldigt spännande resultat.⁴²

En avgörande orsak till Heliodoros, och senare även de andra sofistiska romanernas, popularitet var troligen humanisten och biskopen Jacques Amyots översättning av *Aithiopika* till franska 1547. Ungefär tio år senare kom hans *Dafnis & Chloe* (1559), som inspirerade såväl Sidneys *Arcadia* som Cervantes *Galatea*. Och det är egentligen nu, under 1600-talet, som man klart ser resultatet av den grekiska romanens inflytande. Förutom Cervantes (som såg sin heliodoriska *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* som sitt absoluta mästerverk) har vi till exempel Rabelais, vars *Quart Livre* influerades av både Achilleus Tatios och Heliodoros. Och Racine lär ha varit så förtjust i *Aithiopika* att han lärde sig hela romanen utantill (eftersom sakristanen i klostret envisades med att bränna hans exemplar!). Mme de Scudéry producerade i imitation av det antika en rad romaner, som intressant nog samtidigt blickade framåt mot Proust och nu beskrivs som 'psykologiska samhällsromaner'.⁴³

En spännande aspekt av den här periodens fiktion är att den utgör en litteratur utan eller med vaga gränser, såväl stoffmässigt som geografiskt. Orienteringen mot öst och syd bör betraktas ur perspektivet att det här var epoken innan nationalistiska anspråk på romanmaterial uppstod. Man kan då också notera att det här är samtidigt som Kornaros på Kreta bearbetar *Paris et Vienne* (troligen via en italiensk översättning) och skapar sin *Erotokritos*. Kanske kan *Erotokritos* till och med betraktas som ett svar på den europeiska barocken, som en grekisk roman av en författare som förstått att man i väst beundrar 'hans' antiken.

I slutet av 1600-talet börjar det vända för de antika romanerna. Biskopen Pierre-Daniel Huet diskuterade i sin *Traité de l'origine des Romans* (1670) visserligen även de antika texterna, men han tyckte inte om dem.⁴⁴ Den växande motviljan mot romanens föregångare gick hand i hand med förkastandet av aristokrati och bourgeoisie och naturligtvis realismens ut-

veckling. Man kan dock notera att realism i litteratur vid den här tiden ännu var något relativt, och inte låg så långt bort från den psykologiska realism man kan se redan i de antika romanerna. Periodens litteratur hade dessutom inslag av science fiction, orientalism, pornografi och gotik, drag som blickar bakåt i tiden och inte framåt mot realism och samhällsroman.⁴⁵ Vid den moderna romanens födelse i 1700-talets England spelade de antika romanförfattarna ändå fortfarande en roll: Richardson influerades starkt av *Sidney's Arcadia Modernized*, som kom ut 1725, och döpte hjältinnan i *Pamela* efter Sidneys kungadotter (på samma sätt som de bysantinska romanförfattarna lånat namn från antikens romaner), och även hans *Clarissa* bär spår av Heliodoros. Så följer Heliodoros, Tatios och Longos oss in i den moderna litteraturhistorien.

V. Den grekiska romanen – än sedan då?

Vad kan då allt detta säga eller lära oss? Varför bry sig om att läsa de grekiska antika eller bysantinska romanerna?

På senare år har det blivit allt vanligare att se en obruten tradition från antik till modern roman, inte bara ur den grekiska (till stor del nationalistiska) synvinkeln, utan även ur ett bredare litteraturhistoriskt perspektiv.⁴⁶ Även om det inte är så enkelt att det finns en obruten linje från början till slut, har vi här i korthet sett flera beröringspunkter som inte utan vidare kan avfärdas. Den 'första moderna grekiska romanen', Nikolaos Maurokordatos *Philotheou Parerga* (1718), är skriven på antik grekiska, har en platonisk inledning som utspelar sig på hippodromen i Konstantinopel och innehåller ekfraser av trädgårdar à la både Homeros och den antika romanen.⁴⁷ Det kan synas 'naturligt' att de antika och bysantinska romanerna påverkade framväxten av den moderna grekiska romanen, men vi har här också sett exempel på hur den antika traditionen nådde Norden i form av översättningar. Det skrevs även svenska romaner i den antika stilen: Jacob Mörks *Adatrik och Giöthildas Äfwentyr* (1742-45) bör betraktas som en svensk utlöpare till de grekiska romanerna.⁴⁸ Ett mer pregnant exempel på att de grekiska texterna nådde även oss är att Stiernhielm låter Fru Lusta rekommendera den unge Hercules att läsa en viss *Chariclia* (alltså Heliodoros *Aithiopia*). Ingen skulle väl heller förneka Shakespeares eller Cervantes' betydelse för modern litteratur i allmänhet, och för dem var, som vi har sett, den antika romanen en viktig inspirationskälla. Till och med i modern litteratur förekommer referenser till den antika romanen, som när Salman Rushdie i *Satansverseerna* (1987) direkt hänvisar till Apuleius *Den gyllene åsnan*.⁴⁹ Få litterära genrer kan alltså uppvisa en så långlivad och rik transtextuell tradition som den grekiska romanen och den har med sina långa förgreningar ända in i modern tid ett litteraturhistoriskt värde.

Goethe läste Longos *Dafnis & Chloe* i Amyots franska översättning och prisade den i sin dagbok (22/7 1807) som en väldigt vacker roman. Samtida filologer tyckte det var så pinsamt att de förklarade den Stores uppskattning av denna simpla pastoral med Amyots förfinade översättning. Mer än tjugo år senare, och efter att ha läst Passows tyska översättning, tycker Goethe dock fortfarande att den är så vacker att den borde läsas en gång om året:

Das ganze Gedicht verräth die höchste Kunst und Cultur. [...] Man müßte ein ganzes Buch schreiben, um alle grossen Verdienste dieses Gedichts nach Würden zu schätzen. Man thut wohl, es alle Jahre einmal zu lesen, um immer wieder daran zu lernen und den Eindruck seiner großen Schönheit aufs neue zu empfinden. (20/3 1831)

Jag tänker inte sträcka mig så långt, men ett råd vill jag ge: läs en grekisk roman och förvånas!

NOTER

- * Denna artikel påbörjades under mitt och Beata Agrells arbete med utgivningen av boken *Genrer och genreproblem / Genres and their Problems*, Göteborg 2003. Läsningen av och samtalen kring de många artiklarna fungerade som en uppmaning och uppmuntran att skriva föreliggande artikel; jag vill därför tacka såväl artikelförfattarna som Beata för gott samarbete. Tack går även till Tryggve Göransson och Tomas Hägg för sedvanligt noggrann läsning och goda synpunkter, samt till Anna Jacobsson för kontroll av svenskt källmaterial. Artikeln har färdigställts vid Freie Universität Berlin under en forskningsvistelse finansierad av Alexander von Humboldt Stiftung.
- 1 Tomas Hägg, *Den antika romanen*, Uppsala 1980. Den engelska *The Novel in Antiquity*, Berkeley 1983, är en bearbetad och utökad version.
 - 2 Longus, *Daphnis och Chloë: en herderoman*, översättning av Gunnar Valley, Stockholm 1928.
 - 3 Petronius Arbitr, *Satyricon*, översättning av Maria Plaza, Stockholm 1996. Övriga svenska forskningsbidrag kommer att presenteras efterhand i diskussionen av texterna. I denna artikel diskuteras endast den grekiska romantraditionen; för den latinska romanen i korthet, se Hägg 1980, 220–247.
 - 4 Se Ebbe Vilborgs utgåva av Achilleus Tatios' *Leukippe & Kleitofon* (Göteborg 1955) som 1962 följdes av en kommentar i samma serie, samt Jan Öbergs nya utgåva av Petronius *Cena Trimalchionis* (Stockholm 1999). För litterära studier, se Hägg, *Narrative Technique in Ancient Greek Romances: Studies of Chariton, Xenophon Ephesius, and Achilles Tatius*, Stockholm 1971; Plaza, *Laughter and Derision in Petronius' Satyricon. A Literary Study*, Stockholm 2000.
 - 5 Man använder även båda termerna omväxlande för att beskriva olika typer av roman-

- texter: 'novel' för de antika och tidigbysantinska texterna, men 'romance' för de senbysantinska texter som står i relation till de västerländska riddarromanerna.
- 6 Ett grekiskt namn på genren uppstod inte förrän filologen Adamantios Korais, som 1803 gav ut en edition av Heliodoros *Aithiopia*, bestämde sig för att namnge den grekiska romanen som *mythistoria*, vilket senare blev det moderna *mythistorima*. Under den bysantinska tiden betecknades romantexterna vanligen med termen *diegesis/diege-ma* (berättelse) och ibland med det från tragedin hämtade *drama/dramata*.
 - 7 Dateringarna är ungefärliga och ännu under debatt. Samtliga texter, inklusive fragmenten, finns i engelsk översättning i *Collected Ancient Greek Novels*, red. Bryan P. Reardon, Berkeley 1989.
 - 8 Det finns här en poäng i att använda Gérard Genettes olika definitioner av *transtextualitet* (Genette, *Palimpsests. Literature in the Second Degree*, Lincoln, Neb. 1997) istället för den vanligare termen *intertextuell*, eftersom det i de sofistiska romanerna går att urskilja alla de olika transtextualitetsplan som Genette beskriver.
 - 9 Erwin Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig 1876
 - 10 B. E. Perry, *The Ancient Romances. A Literary-Historical Account of Their Origins*, Berkeley & Los Angeles 1967, s. 175.
 - 11 Till exempel *Alexander-romanen*, som likt Xenofons *Kyropedi* är en historisk roman där infogade kärleksepisoder visserligen förekommer, men inte har någon bärande funktion. Eller Antonius Diogenes *Otroliga ting bortom Thule*, fantastisk resefabulistik utan större likheter med de traditionella kärlekshistorierna.
 - 12 Tomas Hägg, "Il romanzo greco: modello unico o pluralità di forme?", *Il romanzo, vol 4, Storia e geografia*, red. Franco Moretti, Torino 2002, ss. 5–32. Jfr. den av människor orsakade *monogenesis* som Perry 1967 förespråkade, citerad ovan.
 - 13 Den parodiering av den grekiska romangenren som en text som *Satyricon* uppvisar förutsätter en etablerad tradition som kan parodieras. Även *Historia Apollonii regis Tyri, Berättelsen om konung Apollonius av Tyros* (ursprungligen början av 200-talet?), tycks vara en översättning av ett grekiskt original.
 - 14 Ämnet diskuterar i korthet av David Selden, "Genre of Genre", *The Search for the Ancient Novel*, red. James Tatum, Baltimore 1994, ss. 39–64, spec. ss. 39–41. Diskussionen om antik poetik och genre, grundad på Platon (främst *Staten* 392c–394d) och Aristoteles *Poetik*, är ofta ganska vag och förvirrande. Genettes kritik av romantikens vantolkning av Platon och Aristoteles ger en bild av den grundläggande problematiken (Gérard Genette, *The Architext: An Introduction*, Berkeley 1992; delvis omtryckt i David Duff [red.], *Modern Genre Theory*, Harlow 2000, ss. 210–218). Ämnet skulle behöva noggrann utredning av språk- och litteraturkunniga forskare.
 - 15 Platon, *Lagarna*, 700a–b: Platon beklagar sig här över den blandning av genrer som förekommit inom musiken; se Selden 1994, ss. 40–41.
 - 16 För närmare definition av termen 'mimesis', dess innebörd samt referenser, se Ingela Nilsson, *Erotic Pathos, Rhetorical Pleasure. Narrative technique and Mimesis in Eumathios Makrembolites' Hysmine & Hysminias*, Uppsala 2001, spec. ss. 43–44, 166–167.
 - 17 Översättningsprocessen är ännu inte helt klarlagd, men texten bör ha översatts till grekiska antingen av Johannes Damaskenos på 700-talet eller av Euthymios Georgiern, som levde ca. 955–1028.
 - 18 Om *Baarlam & Joasaf* och *Syntipas*, se Henri Tonnet, *Histoire du roman grec des origines à 1960*, Paris 1996, ss. 22–28. *Stefanites och Ichnelates* har getts ut av Lars Sjöberg tillsammans med en tysk översättning, Stockholm 1962.
 - 19 Om *Alexander-romanens* långa tradition och dess väg till Norden, se Hägg 1980, 190–196. Alexander-legendens enorma popularitet kan anas i motivets inkludering även i

- kristna sammanhang, som reliefen på San Marco-kyrkans norra fasad i Venedig (se Margaret Doody, *The True Story of the Novel*, London 1998 [1996], bild 16) eller den mindre kända i korportalen i Fardhems kyrka på Gotland (se Hägg 1980, s. 195).
- 20 Om *Digenis Akritas* som en 'proto-roman', se Roderick Beaton, *The Medieval Greek Romance*, London & New York 1996 (1989), ss. 30–51. *Digenis Akritas* finns i svensk översättning som *Det bysantinska eposet om Digenis Basileios Akritas*, översättning av Sigfrid Lindstam, Göteborg 1940.
 - 21 De komneniska romanerna finns ännu inte på engelska, men i italiensk översättning i *Il romanzo bizantino del XII secolo. Teodoro Prodromo – Niceta Eugenio – Eustazio Macrembolita – Constantino Manasse*, red. Fabrizio Conca, Torino 1994. På svenska kan man i korthet läsa om de komneniska romanerna i Jan Olof Rosenqvists nyutkomna *Bysantinska Litteratur*, Malmö 2003, ss. 159–161, 165–166.
 - 22 Om *Hysmine & Hysminias* och dess relation till den antika modellen, se Nilsson 2001; om romanernas datering och inbördes ordning, se spec. ss. 16–18.
 - 23 De övriga romanförfattarna under samma tid använder i princip samma grepp, men väljer alla olika texter att imitera: Prodroomos har *Aithiopiaka* som primär modell, Eugenianos använder *Dafnis & Chloe*.
 - 24 För diskussionen om östligt/västligt inflytande samt ytterligare referenser, se Beaton 1996, spec. ss. 154–163, 219–220, samt Nilsson 2001, ss. 16–17, 33–34.
 - 25 Se Nilsson 2001, ss. 41–42, 91. De tendenser som beskrivs här gäller inte enbart roman-genren, utan leken med *mimesis* och *mixis* tycks typisk för en stor del av 1100-talets litteratur, se Nilsson, "Mimesis och mixis. Intertextualitet och genreblandning i 1100-talets bysantinska litteratur", *Inga helgon precis... Politik, erotik och filosofi i Bysans*, red. Karin Hult, Stockholm 1999, ss. 21–33, samt "Archaists and Innovators: Byzantine 'classicism' and experimentation of genre in the twelfth century", *Genrer och genrep- roblem: teoretiska och historiska perspektiv / Genres and their Problems: Theoretical and historical perspectives*, red. Beata Agrell och Ingela Nilsson, Göteborg 2003 [under tryck].
 - 26 Jfr t.ex. T. S. Eliot om originalitet och tradition i *Selected Essays*, London 1932, ss. 13–22, och Roland Barthes, "Från verk till text" ("De l'oeuvre au texte" 1971), översättning av Thomas Andersson & Aris Fioretos, *Modern litteraturteori 2*, red. Claes Enzenberg & Cecilia Hansson, Lund 1991, ss. 380–388.
 - 27 Men se nu Helena Bodins spännande *Hjalmar Gullberg och bysantinismen – "som paradoxer i tid och rum"*, Skellefteå 2002.
 - 28 Göran Hägg, *Litteraturens världshistoria*, Stockholm 2000, ss. 161–164. Beskrivningen av *Genji monogatari* och dess berättartekniska grepp kunde i stort sett handla om *Hysmine & Hysminias*; i synnerhet den inre monologen och den psykologiska utvecklingen är framträdande i Makrembolites roman. Det parallella händelseförloppet, som enligt Hägg i Europa uppträder först med Walter Scott, återfinns redan i de antika romanerna.
 - 29 Här har svensk forskning lämnat ett bidrag i form av Ole Smiths postumt utgivna edition av *Achilleiden*, vilken även innehåller ett par av hans tidigare artiklar om romanen i fråga, *The Byzantine Achilleid. The Naples Version. Introduction, critical edition and commentary by O. L. Smith*, red. Panagiotis A. Agapitos & Karin Hult, Wien 1999.
 - 30 För datering och inbördes sekvens, se Beaton 1996, ss. 219–220, med referenser till forskning på området. Romanen med känd författare är *Kallimachos & Chryssorrhoe*, som skrevs av Andronikos Palaiologos ca. 1310–1340. De tre förstnämnda romanerna finns i engelsk översättning av Gareth Betts, *Three Medieval Greek Romances*, New York 1994. Om de paleologiska romanerna på svenska, se Rosenqvist 2003, ss. 221–224.
 - 31 Det här gäller inte bara *Libistros & Rhodamne*, utan även de andra romanerna. Så kände

- t.ex. författaren till *Kallimachos & Chrysorrhoe* väl till såväl de komneniska *Drosilla & Charikles* och *Hysmine & Hysminias* som de antika *Aithiopika* och *Chaireas & Chrysorrhoe*. Även de till synes mindre sofistikerade texterna anknyter till tidigare litteratur: *Achilleiden* alluderar till både *Digenis Akritas* och *Hysmine & Hysminias*, och den *Byzantinska Iliaden* står i relation till Konstantinos Manasses verskrönika från 1100-talet, *Synopsis Chronike*.
- 32 För en uppräknning och diskussion av dessa texter, se Beaton 1996, ss. 135–145.
- 33 För denna komplicerade process i korthet, se Beaton 1996, ss. 138–140.
- 34 Se Doody 1998, ss. 192–201.
- 35 Se Beaton 1996, ss. 142–145.
- 36 Om denna tid i korthet, se Nilsson, ”Två världar möts på gränsen mellan två renässanser. En västerländsk bild i bysantinska ord”, *Mimesis förvandlingar. Tradition och förnyelse i renässansens och barockens litteratur*, red. H.-E. Johannesson, Stockholm 2002, ss. 337–347, samt Rosenqvist 2003, ss. 237–238.
- 37 Om *Erotokritos*, se Beaton 1996, ss. 204–206, samt Tonnet 1996, ss. 49–55.
- 38 Scaliger, *Poetici* (1560), 144d1.
- 39 Doody 1998, ss. 188–190.
- 40 Beaton 1996, s. 136, n. 7.
- 41 För hänvisningar till debatten, se Beaton 1996, spec. ss. 19–20, 80–81, 156.
- 42 *Tirant lo Blanc* skrevs av Joanot Martorell och Martí Joan de Galba. Den finns i svensk översättning som *Tirant den Vite*, översättning av Miguel Ibáñez, Stockholm 1994.
- 43 Den här perioden beskrivs med ett stort antal exempel och initierade kommentarer av Doody 1998. Om Racine och den antika romanen, se även Hägg 1980, ss. 265–271.
- 44 Se t.ex. Seldon 1994, s. 43, n. 37 och citat i nn. 41–42, samt Doody 1998, ss. 260–261.
- 45 Se Doody 1998, ss. 264–270, 293–296.
- 46 Doody 1998 är ett uttryck för denna nya syn på romanens utveckling, så även Tonnet 1996, som dock håller sig till enbart den grekiska traditionen.
- 47 Tonnet 1996, ss. 60–64.
- 48 Se Torkel Stålmärck, *Jakob Mörk. Studer kring våra äldsta romaner*, Stockholm 1974, samt Mats Malm, *Textens auktoritet: de första svenska romanernas villkor*, Eslöv 2001. För Mörks andra roman, *Thecla, eller den Bepröfvade Thrones Dygd*, se ovan, ss. 114–115.
- 49 Salmon Rushdie, *Satansverseerna*, översättning av Thomas Preis, Stockholm 1989, s. 251. För *Den gyllene åsnan*, som hör till den latinska romantradition som inte tagits upp här, se Hägg 1980, ss. 230–235.

Tiden, rummet och erfarenheten –

Om Bachtin, kronotopen och den (post)moderna romanen

Av Rikard Apelgren

There she stood for a long while, without hurt. Her beauty shone forth more resplendent than ever; mounted upon the brazier she was observed by every eye, and her impressive vestment made her seem more like the statue of a goddess than a mortal woman. All were struck with astonishment and admiration. Inarticulate cries of wonder ran through the crowd. They admired her superhuman beauty but were more astonished that such a bloom of loveliness had been preserved untouched: her chastity was a finer adornment than her ornaments.¹

I en oändlig skräckvision upplevde han evigheten, tiden försvann, rummet försvann, han var inte människa längre, inga egenskaper fanns längre till, vad var handlingar för något, färger suddades ut, ljud förstummades, tankar tänktes inte längre, ord kunde ingenting uttrycka, ytor förlorade sina gränser, nu stelnade allting, bara han själv, ett anonymt väsen, krälade på ormars vis oförtrutet genom denna fasansfulla vidd, utan att komma varken fram eller tillbaka eftersom alla riktningar och väderstreck gått förlorade.²

Heliodoros hjältinga Charikleia skall offras i en religiös ritual. Detta under festligheterna efter den etiopiske kungen Hydaspes seger över den persiske härföraren Oroondates. För att vara kvalificerad som offergåva till mångdinnan föreskrivs emellertid att offret måste vara oskuld, vilket prövas med ett galler av gyllene stänger laddade med sådan dygd att varje oren person bränns vid minsta beröring. Den unga och övermänskligt sköna hjältingan, som länge under de svåraste yttre och inre påfrestningar har kämpat för att bevara sin kyskhet, beträder emellertid till allas förvåning och beundran det gyllene gallret utan att känna minsta smärta. Den sköna Charikleias uppvisning i moralisk redbarhet utgör en central scen i Heliodoros roman,³ men denna uppvisning kan även sägas pågå under hela berättelsen, vars idealistiska budskap om den moraliska och lagstadgade kärlekens upprätthållande i allt väsentligt utgör romanens genomgripande syfte att framhålla. Föremålet för hjältingans kärlek är den lika kyske Theagenes. Deras kamp för att under iakttagande av alla sedlighetens tillbörliga for-

mer, och under de svåraste prövningar, slutligen förenas i det äkta ståndet utgör den centrala handlingen i romanen.

Men i *Aithiopika*, som i de övriga antika grekiska romanerna⁴ (utom hos Longus), tycks inte hjältarna på något avgörande vis förändras av de händelser som de upplever, utan de bevarar sig själva i stort sett intakta såväl i inre som yttre mening, inte endast från den 'odygdiga' kärlekens frestelser utan även genom raden av intriger och livsfarliga händelser under vilka inte minst dygden ofta befinner sig i en utsatt position, och där den trofasta kärleken utmanas. Med den ryske litteraturvetaren Michail Bachtin kan man kanske hävda att det grundläggande hos denna romangenre är att hjältarna tycks stå utanför en biografisk-organisk tid, eftersom den mer eller mindre mekaniska räckan av äventyr som de genomgår inte medför någon avgörande förändring eller utveckling hos dem, eller får någon väsentlig påverkan på deras yttre.

Något annorlunda förhåller det sig med de flesta moderna romaner. I Stig Dagermans roman *De dömdas ö*, som i detta sammanhang utgör ett intressant och belysande exempel på svensk språkgrund, är huvudpersonerna i allt väsentligt indragna i och underställda en tid och ett rum av mer genomgripande biografisk-organisk natur, och som dessutom i hög grad utgörs av romanpersonernas subjektiva inre värld. Förekomsten av tid och rum i biografisk-organisk och subjektiv mening, samt av skildringar av inre medvetanderörelser i de antika grekiska romanerna skall inte förringas, men inte heller att det är en väsentlig skillnad i behandlingen av tid, rum och medvetande mellan våra här diskuterade romaner och mellan de romangenrer som de kan sägas representera. Inte endast lever citatets Tim Solider, liksom de övriga skeppsbrutna hjältarna i Dagermans roman, i en organisk, realistisk och utmätt yttre tid där deras fysiska nedbrytande kan följas timme för timme, utan även deras inre skeenden låter sig följas i respektive persons subjektiva och individuella inre tid och rum. Soliders skräckvision är endast en av flera centrala passager i romanen där ett subjektivt inre skeende kommer i dagen, men här kommer även en explicit upplevelse av tiden och rummet till uttryck där dessa framställs som stelnade entiteter och där en öppning för en alternativ utveckling, möjlighet och utgång rimligen inte kan förväntas. Liksom idealismen i *Aithiopika* (och i de flesta av de antika grekiska romanerna) kan framstå som en figur, gives i *De dömdas ö*, vid sidan av en rad högst sammansatta skildringar av subjektiva upplevelser i psykets och känslö världens inre tid och rum, även en bild av mänsklighetens inre problematik i fråga om människans medvetenhet. Detta medvetande problematiseras i romanen och ingår tillsammans med den biografisk-organiska tiden och rummet i en mycket komplex relation, en relation som naturligtvis präglas av det enskilda författarskapets specifika receptivitet, särdrag och kvaliteter, men som också utmärks av de tematiska linjer

och det estetisk-formella kompositionsmonster som vi främst känner igen från den moderna romantraditionen där en problematisering av tiden, rummet och medvetandet intar en central position. Man kunde därför kanske säga att Heliodorus *Aithiopika* och Stig Dagermans *De dömdas ö* i en grundläggande mening utgör exempel på två olika sätt att representera tid och rum i romanen, och jag skall efter denna inledning diskutera hur tiden och rummet i romanen kan förstås och undersökas som en grundläggande erfarenhet i olika romantexter med utgångspunkt i Michail Bachtins kronotopbegrepp, samt något rekapitulera vilken betydelse det västerländska tänkandet kring tiden, rummet och det subjektiva medvetandet har haft för tillägnelsen av denna erfarenhet i romanen.

Det subjektivitas giltighet och tillägnelsen av den verkliga tiden

Den subjektiva erfarenhetens gradvis förändrade position i det västerländska tänkandets historia har sedan antiken haft inflytande på tidens och rummets organisation i romanen. Omdirigerandet av den för tänkandet om tiden normativa uppfattningen som ytterst utgår från den grekiske filosofen Parmenides utomtidsliga och oföränderliga *vara* (där sinnesvärlden uppfattas som den överkliga världen) till den sinnliga världens verklighet i den upplevda tiden och rummet, fördes via Aristoteles på slingrande vägar in i den moderna tankevärlden. Denna förvandling av dominerande filosofiska och teologiska föreställningar om det utomtidsliga, befordrades efterhand av teologer och filosofer som hävdade sinneserfarenhetens företräde, som Thomas av Aquino (ca. 1225–1274), eller talade för en radikal individualitet, som till exempel Wilhelm av Ockham (ca. 1285–ca. 1349), för att slutligen träda fram i 1600-talets naturvetenskapliga revolution och begynnande uppgörelse med den antika föreställningsvärlden. Men närmandet till det subjektivitas giltighet kan redan ses i rörelse hos teologen och filosofen Aurelius Augustinus (354–430), vilken slits mellan det egna tänkande och upplevande jagets sinneserfarenhet i tiden och rummet och den teologiska sanningens eviga och samtidigt oföränderliga *nu*:

*Quaero, pater, non adfirmo, Deus meus, praeside mihi et rege me.
Quisnam est, qui dictat mihi non esse tria tempora, sicut pueri didicimus,
puerosque docuimus, praeteritum, praesens et futurum, sed tantum
praesens, quoniam illa duo non sunt?*²

(Fader, jag frågar, jag påstår inte, min Gud skydda mig och led mig. Vem är den som vill säga till mig att det inte finns tre tider, vilket vi lärde som barn och nu lär barnen, nämligen förfluten tid, nutid och framtid, utan istället enbart nutid, emedan de två andra inte existerar?)

I en av bekännelse-litteraturens men också den självbiografiska traditionens främsta verk ställer således Augustinus för det fortsatta västerländska tänkandet centrala frågor om den subjektiva tidsupplevelsen och om tidens vara överhuvudtaget. Med Augustinus diskussion om tiden blottläggs och synliggörs dess natur på ett sätt som till skillnad från tidigare för in tiden i det mänskliga rummet och i den mänskliga erfarenheten: "Augustine was therefore actually the first man to discover the meaning of time, in spite of the fact that Plato, Aristotle, and Plotinus, had written about it. While their endeavour was primarily to explain it away, a typical Greek characteristic, Augustine explained the time-process itself. He was the first thinker to take time seriously."⁶ Det är emellertid först med Descartes som tänkandet om den subjektiva och privata inre upplevelsen som kunskapsinstans på allvar tycks börja vinna mark, för att via den engelska empirismen också sammanföras med en långtgående kritik av såväl den kristet-teologiska som den antika metafysiska idévärlden. Den normativa uppfattningen om tidens vara kom så successivt att vändas bort från föreställningen om det utomvärldsliga för att istället framhålla en jordisk-empirisk, men också mycket mekaniserad och reglerad tidsuppfattning. Emellertid växer sig också underhand intresset allt starkare för själva tänkandets inre processer. Hos Addison blir fantasin det centrala, och när Young 1759 skriver ner sina funderingar kring tänkandets och skapandets originalitet föregås han redan av ett halvsekels kritik i samma anda ifråga om "our ignorance of the possible dimensions of the mind of man".⁷ Implikationerna av denna rörelse för tiden och rummets ontologiska status i riktning mot den världsliga tiden och rummet och det subjektivitas realiteter är intressant, inte minst i ett litteraturhistoriskt sammanhang där den också äger en avgörande betydelse för romanens utveckling. Med tillerkännandet av den inre verklig-hetens giltighet ställs krav på romanförfattaren att verka i enlighet med det subjektiva medvetandets landvinningar, en position som vi finner till exempel hos Friedrich von Blanckenburg, vilken argumenterar för en skildring också av romanpersonernas inre värld:

*Der Dichter, wenn er sich nicht entehren will, kann den Vorwand nicht haben, daß er das Innre seiner personen nicht kenne. Er ist ihr Schöpfer: sie haben ihre ganzen Eigenschaften, ihr ganzes Seyn von ihm erhalten; sie leben in einer Welt, die er geordnet hat.*⁸

(Författaren, om han inte vill råka i vanrykte, kan inte påstå sig sakna kunskap om det inre hos sina personer. Han är deras skapare: alla deras egenskaper, deras hela vara har de fått från honom; de lever i en värld, som han har ordnat.)

Denna uppfordran på själva gestaltningen av romanpersonernas inre åter-

klingar i den moderna romanens upptagenhet av formproblemen, som också von Blanckenburg och andra med honom samtida föregriper teoretiskt. Men redan med Richardsons romaner anträds den väg som på allvar intresserar sig för framställningen av den privata inre världens "instantaneous Descriptions and Reflections",⁹ vilket blev viktigt att skildra "in a Story designed to represent real Life".¹⁰ Det inträder här i romanen en tillägnelse av det privata inre medvetanderummet, och för första gången sker på motsvarande sätt även en tillägnelse av det historisk-biografiska rummet och dess människa. Här framträder alltså redan det som senare kommer att präglade den moderna romantexten. Tilläggnelsen av det verkliga rummet fördjupas och sammanflätas som resultat av den antika och kristet-teologiska föreställningsvärldens descension och fragmentarisering, med tilläggnelsen av den verkliga (subjektiva och objektiva) tiden uppfattad som en oupplöslig organisk enhet. Klarast beskrivs kanske denna rörelse i modern litterär verksamhet av Proust, där medvetandets upplevande nu sägs etablera en "identitet mellan närvarande och förfluten tid"¹¹ som ställer subjektet "utanför tiden".¹² Denna utomtidslighet är inte densamma som den antika eller den kristet teologiska utomtidsligheten vilken är hinsides sinnevärlden, utan en *tid i sinnet* och fyllt av det mänskliga sinnet i ett upplevt nu. Medvetandets upphävande av den fysikaliska tiden är ett projekt som hos Proust åstadkoms genom det så centrala sinnesintryckets närmast epifaniska ögonblick, vilket etablerar en "zon" omkring subjektet där temporalt och spatiellt åtskilda tider och rum, "platsen där jag befann mig och ytterligare en annan plats",¹³ smälter samman. Denna i sinnet sammansatta plats utgör alltså hos Proust den inre upplevelsens *tantum praesens* som också gör "människan befriad från tidens ordning".¹⁴ Här inryms en kritik mot den auktoritet som utgörs av naturvetenskapens mekaniska tidsuppfattning, men också mot den finalitetens tid i vilket allt förgås. Hos Proust finns därför ett förflutet och ett nu, men ingen framtid. *A la recherche du temps perdu* innebär en radikal manifestation i litterär form av det länge förberedda förverkligandet av den subjektiva tids- och rumsupplevelsen, filosofiskt närmast föregripen av Bergson (och Kant) som etablerar tiden och rummet som något verkligt, och som en *kvalitet* i motsats till den naturvetenskapliga kvantitativa tiden. Det i medvetandet närvarande förflutna och (åter)upplevelsens nu samt intuitionen som så starkt framträder i *À la recherche du temps perdu* är också helt central för den moderna romanen, och i den fortsatta rörelse som följer av denna riktning *inåt*, återfinns en rik och individuellt nyanserad variation av uttryck för medvetandets tid och rum.

*

Denna rekapitulering av det subjektivas giltighet och tillägnelsen av den verkliga tiden i det västerländska tänkandet har låtit antyda en tänkandets rörelse som gått från det yttersta av tid och rum, det vill säga från det tänkande om varat och tiden vilket utgår från Parmenides, där tiden och rummet förstås som oföränderligt, till en inre organisk tid belägen i det mänskliga medvetandet. Tids- och rumsuppfattningen hos Parmenides, och senare hos Platon, och som återfinns inom den kristna teologin, framstår som en det auktoritäras *desarmering* av en organisk upplevelse och uppfattning av tiden och rummet, och därmed också av en subjektiv giltighet. Trots att elimineringen av den subjektiva tiden är mest framträdande hos Parmenides, dröjde sig spåren av denna tidsuppfattning länge kvar i det västerländska tänkandet till följd att "time and change, without being denied completely, were consistently excluded from the realm of 'true reality'".¹⁵

Förändringen av tidens, rummets och det subjektivas position i det västerländska tänkandet kan på olika sätt avläsas i organisationen av romanens tid och rum. Bachtin framhåller i sin undersökning av romanens utveckling hur denna "är förbunden med det icke-officiella ordet och den icke-officiella tankens evigt levande kraft",¹⁶ bland annat genom en fortgående profanering. Den här skisserade rörelsen ifråga om tänkandet kring tiden och rummet antyder alltså hur en hinsides auktoritär position successivt undergrävs i det västerländska tänkandet, och hur den subjektiva organiska tids- och rumsuppfattningen tillerkänns en central position istället för en underordnad. Denna rörelse är emellertid ingalunda linjär, och min inledande ytterst komprimerade återblick på hur tiden och rummet har tett sig vid några olika moment i det västerländska tänkandets historia, utgör naturligtvis blott nedslag på några av de för denna diskussion mest väsentliga punkterna. Inte heller föreligger några enkla och entydiga samband mellan tänkandet om tiden och rummet och hur tiden och rummet behandlas eller kan avläsas i den konstnärliga framställningen i romanen. Men förändringen i detta tänkande från och med dess inledande centralposition förefaller ändå ofrånkomligen stå i någon sorts relation till den förändring som sker med romanen fram till den punkt där vi i samband med den moderna romantraditionen ställs inför en *inre upplevelse* av tidens och rummets sammansmältning och upplösning, och för vilket slutligen endast ett *mänskligt medvetande* utgör ett absolut centrum. Detta inre, och detta medvetande, får i förlängningen av denna rörelse allt vagare kon-turer och närmar sig allt mer en avindividualiserad position bortom varje orienteringsmöjlighet i tiden och rummet, något som vi emellertid återkommer till längre fram.

Bachtin och kronotopen

Tiden och rummet har alltså inte endast utgjort centrala områden för den litterära framställningen inom den moderna romantraditionen, utan äger även en djupare liggande konstituerande funktion för romanen som genre alltsedan dess uppkomst under den grekiska antiken, vilket Michail Bachtin har undersökt. Bachtins tankar om tiden och rummet i romanen samlar sig i hans mycket komplexa och innehållsmättade kronotopbegrepp. En viktig distinktion mellan Bachtin som teoretiker och som praktiker kan inledningsvis vara värdefull att uppmärksamma. Medan kronotopbegreppet *i sig* hos Bachtin kan vara synnerligen intressant och fruktbart för litteraturvetenskapliga undersökningar, är hans egna praktiska exempel och resultat ibland problematiska. Så ger han till exempel en alltför schematisk bild av den antika grekiska romanen, en bild som här helt kort skall nyanteras och problematiseras som ett led i syftet att belysa hur tiden och rummet kan förstås och undersökas som en grundläggande erfarenhet i romanen utifrån Bachtins kronotopbegrepp. Det är i Bachtins undersökning av den antika grekiska romanen som den kronotopiska undersökningsmetoden klarast framträder, samtidigt som kronotopbegreppet och dess relation till den moderna romanen framstår som mindre klart. Genom att någorlunda utförligt redogöra för hans undersökning av kronotopen i den antika grekiska romanen, kan emellertid en utgångspunkt skapas för att diskutera en tillämpning av kronotopbegreppet även på moderna och postmoderna romaner.

Bachtin intresserar sig alltså för den erfarenhet som i texten kan avläsas som textens *kronotop*. Ordagrant betyder kronotop tidrum,¹⁷ och redan sammanställningen av tid och rum i ett ord fungerar som en markör för kronotopbegreppets natur genom att utgöra en bild inte endast för den viktiga ömsesidighet som råder i relationerna mellan tidens och rummets kategorier i en text, utan även för den oupplösliga förbindelsen som råder dem mellan. ”I den litterära kronotopen”, menar Bachtin,

sker en förening av rums- och tidskännetecken i en meningsfull och konkret helhet. Här förtätas tiden, pressas samman och blir konstnärligt-åskådlig; också rummet intensifieras, dras in i tidens, subjettens och historiens rörelse. Tidskännetecknen blir synliga i rummet, och rummet tänks och mäts i tiden. Den konstnärliga kronotopen karakteriseras av denna intersektion av räckor och förening av kännetecken.¹⁸

En undersökning av kronotopen i en text frilägger kunskap om textens tidrumsliga karaktär. I denna karaktär kan sedan den erfarenhet skådas vilken är nedlagd i textens tidrumsliga form. Men vad rymmer denna erfarenhet, och varför är den relevant för oss? Kronotopen kan förstås som en

representation av erfarenhet som texten förmedlar, och som Bachtin delar upp i vad han kallar "bilden av människan",¹⁹ samt vad denna bild säger oss om det han formulerar som romanens "konstnärligt-ideologiska mening".²⁰ Bachtins kronotopbegrepp kan närmast relateras till Kants bestämning av tiden och rummet som nödvändiga former för varje erfarenhet och kunskap med början i människans sinnliga åskådningar. Det är hos Kant som det förhållandet på allvar framträder, att tiden och rummet inte längre kan separeras från upplevelseförmåga och tänkande: "Tid och rum [...]", säger Kant, "är nämligen båda tillhopatagna rena former för all sinnlig åskådning [...]".²¹ För Kant är tid och rum helt och fullt *subjektiva* konstruktioner, och dessutom nödvändiga förutsättningar för alla förhållanden och ting som vi kan få en uppfattning om genom sinnena, eftersom våra uppfattningar och vår kunskap endast kan komma till oss genom sinnena. Vi kan helt enkelt inte uppfatta något på annat sätt än i tid och rum eftersom

*om vi upphäva vårt subjekt eller också blott sinnenas subjektiva beskaffenhet överhuvud, så skulle varje beskaffenhet hos objekten, alla deras förhållanden i rum och tid, ja rummet och tiden själva försvinna, och såsom företeelser kunna de icke existera i och för sig själva, utan endast i oss.*²²

I en fotnot bekänner sig Bachtin till den syn på tiden och rummet som framträder hos Kant, men framhåller att han inte avser att förstå tidens och rummets former som transcendentala.²³ Han intresserar sig endast för tids- och rumsformer "som former hos själva den reella verkligheten",²⁴ och vill "försöka klargöra dessa formers roll i den konkreta konstnärliga kunskapsprocessen (det konstnärliga seendet i romangenren)".²⁵ På så sätt förstår Bachtin romanens människa, tid och rum mot bakgrund av den extralitterära historiens människa, tid och rum: "Behind the whole of the novel" menar han "stands the large, real wholeness of the world in history".²⁶ Romanens värld rymmer naturligtvis inte mer än en begränsad representation av verklighetens tid och rum, men genom att undersöka tiden och rummet i romanen anas också den erfarenhet som har konstituerat dess ordning. Den verkliga världen har emellertid genom tiderna varit i olika grad representerad och närvarande i romanens olika undergenrer, verk och författarskap. I sina undersökningar av kronotopen låter oss därför Bachtin ana de skillnader som råder i hur olika romanformer har tillägnat sig den ömsesidighet som råder mellan tiden och rummet i den historiska verkligheten.

Med början i den antika grekiska romanen, som hos Bachtin representeras av Achilleus Tatios *Leukippe och Kleitofon*, och med nedslag i olika romangenrer till och med Rabelais, undersöker så Bachtin tidens och rummets karaktär huvudsakligen med det genretypiska hos dessa romaner som

främsta intresse, samt den därmed sammanhängande bilden av människan och romanens konstnärligt-ideologiska mening. Så menar Bachtin till exempel att människan i den antika grekiska romanen framställs som "passiv och absolut oföränderlig",²⁷ och "bevarar sig själv [...] ur alla ödets och slumpens växlingar".²⁸ Handlingarna äger rum i en "påtvingad rörelse i rummet",²⁹ och den värld i vilken hon rör sig är "den abstrakta främmande världen" med vilken hon saknar "alla väsentliga samband".³⁰ Här är händelsernas tid alltså ställd utanför ett i romanen biografiskt-organiskt liv. Människan påverkas inte av tidens gång och bevarar därför en "identitet med sig själv" som för Bachtin utgör "det organiserande centrum för bilden av människan i den grekiska romanen".³¹ Tidens gång medför således ingen som helst påverkan på människan i denna romantyp, menar Bachtin, och därmed står "ingen potential för tillblivelse, växt eller förändring"³² att finna. Men även detta säger någonting om bilden av människan, eftersom hennes oföränderlighet, och hennes ödes förutbestämmdhet, bekräftas. I detta ligger, menar Bachtin, den antika grekiska romanens konstnärligt-ideologiska mening: "Händelsernas hammare varken krossar eller smider – den bara prövar hållfastheten hos en redan färdig produkt. Och produkten består provet".³³

Bachtins analys av bilden av människan och tidens och rummets karaktär i den antika grekiska romanen förefaller i en grundläggande mening vara korrekt, och i denna egenskap svår att rikta avgörande invändningar emot. Men det har inte utan rätt hävdats att hans "vision of the Greek novel is too schematic and static",³⁴ och det finns därför anledning att stanna upp och kommentera detta något. I den antika grekiska romanen framställs människan visserligen huvudsakligen som passiv och i händerna på yttre krafter, men inte undantagslöst. Så lyckas till exempel den tämligen initiativrika hjältinnan Charikleia i Heliodorus roman, med psykologisk insikt, beräknande logik och en god känsla för timing, manövrera både sig själv och sin trolovade genom flera knepiga situationer. Bachtins uppfattning om det utomtidsliga, som är helt central i hans resonemang om kronotopen i den antika grekiska romanen, kan också modifieras. Även i dessa romaner återfinns tydliga spår av en biografisk-organisk och subjektiv tid. Litteraturvetaren och filologen Tomas Hägg framhåller till exempel närvaron i flera romaner av "the subjectively experienced *duration* or the *change*",³⁵ och inte minst är detta fallet i Tatios roman. Inte heller i till exempel *Aithiopika* kan de sjutton år som har passerat från och med Charikleias födelse och separation från föräldrarna, till deras igenkännande och återförening i slutet av berättelsen, sägas ha passerat utan biografisk-organiska implikationer. Exempelen på den biografisk-organiska tidens närvaro i romanerna är naturligtvis många fler. Att tiden och rummet i dessa romaner även berättartekniskt sett är centrala ifråga om ett relativt invecklat

spel med kronologin och den narrativa framställningen kan också framhållas, och det låter sig även sägas att romanernas framställning av tid och rum är individuell. Hos till exempel Heliodorus återfinns en från mönstret synnerligen viktig avvikande behandling av tid eftersom den vanliga cirkelberättelsen, som hos de övriga bidrar till att förstärka känslan av händelsernas utomtidslighet, i *Aithiopika* har ersatts av ett händelseförlopp som sker över tid. Inte heller sammanfaller berättelsens början med dess slut, romanen börjar in medias res vilket är unikt för Heliodorus bland de antika grekiska romanförfattarna. Däremot knyts historiens början ihop med berättelsens slut genom Charikleias återkomst till sin födelsestad Meroe från vilken hon bortförts som barn. Longus utgör ett än mer framträdande undantag ifråga om kronotopin i den antika grekiska romanen (vilket Bachtin också framhåller): i *Dafnis och Chloe* är den biografisk-organiska tiden högst närvarande i det att det sker en inre utveckling hos de unga huvudpersonerna över tid som markeras genom årstidernas växlingar.

Bachtin hävdar även att ett historiskt-biografiskt tidrum inte har tillägnats, varken i genren eller i de enskilda verken. Han styrker denna sin uppfattning bland annat genom att hävda att romanerna "helt och hållet" saknar "kännetecken på historisk tid, varje spår av samtid".³⁶ Men när han bland annat talar om människan i den antika grekiska romanen som en "ensam människa, förlorad i en främmande värld",³⁷ pekar han just mot en tematik i romanerna som utsäger något om denna samtid. Den antika grekiska romanens förhållande till sin samtida kontext har kommenterats på flera håll, så till exempel av Tomas Hägg som framhåller att: "The insecurity of the individual in the new society, an insecurity on several levels and arising for different reasons [...] is mirrored in the spiritual currents of the Hellenistic period,"³⁸ och av Edwin Perry som menar att: "Faced with the immensity of things and his own helplessness before them, the spirit of Hellenistic man became passive in a way that it had never been before, and he regarded himself instinctively as the plaything of Fortune. All this is conspicuous from first to last in the Greek romance."³⁹ I anslutning till den idealistiska tematik i romanerna som inledningsvis berörs, framhåller Consuelo Ruiz-Montero att "the love theme, which in its idealistic, passionate, tragic or bourgeois forms, triumphed in the Hellenistic period",⁴⁰ och menar vidare att den idealiserade och kyska kärleken som genomsyrar romanerna också svarar mot, eller till och med är en produkt av, den rådande publika smaken. I en intressant undersökning av sambanden mellan de antika grekiska romanerna och deras sociologiska och kulturella samtidskontext, visar Suzanne MacAlister hur också "generalisations about underlying patterns and meanings can be made which allow the group to be seen as expressing attitudes and symptoms arising from the special social formation and culture of its time and place",⁴¹ detta i form av symbolisk-

expressiva uttryck i romanerna för det sociala livet i det senantika Grekland. Hon frilägger bland annat hur användningen av drömmen och självmordet i romanerna tycks fungera som manipulativa berättartekniska grepp i relation till läsaren och läsarens bakgrund i ett samtida sammanhang, det vill säga via läsarens förväntade förståelse och upplevelse av dessa motiv: "Uses of the dream as a narratological device rests on the novelists' manipulation of a reader consciousness of cultural rules and patterns surrounding the correct identification of types of dreams and, contingent on such identification, interpretation of the symbols and messages."⁴² Bachtin tycks därför även på flera plan underskatta närvaron av samtid i den antika grekiska romanen. Att en sådan samtid, det vill säga de århundraden då det antika Grekland lyder under det romerska imperiet, och att den erfarenhet som har konstituerat dessa romaners ordning faktiskt på olika sätt kan anas i romanerna, torde vara ställt utom tvivel.

För att nu återgå till Bachtin framstår det klart att han hos romanerna väljer att fästa uppmärksamheten på något hos dem grundläggande och något för dessa gemensamt ifråga om tiden, rummet och bilden av människan. Han behandlar den antika grekiska romanen utifrån ett genreperspektiv och väljer att bortse ifrån verkens individuella särdrag. För den antika grekiska romanen i Bachtins exempel innebär detta att deras individuella behandling av tiden och rummet undanskymas (Bachtin identifierar förvisso en särskild "pastoralt idyllisk" kronotop hos Longus).⁴³ Men snarare än ett problem som vidhäftar kronotopbegreppet som metod, framstår här problem som sammanhänger med Bachtins praktik eftersom han generaliserar och inte i tillräcklig utsträckning kommenterar den individualitet som de antika grekiska romanerna äger trots likartade intriger och återkommande motiv, och trots en i stort grundläggande gemensam genrespecifik kronotopi. En grundligare undersökning av den verkspecifika kronotopin skulle alltså resultera i fakta om romanernas kronotopiska egenarter, vilka skulle komplettera och nyansera de genremässiga likheterna, och därmed inte endast ge en mer vederhäftig bild av den genremässiga kronotopen, utan även ta större hänsyn till romanerna som enskilda konstverk. Men även om Bachtin nu kan uppfattas som väl kategorisk på denna punkt, visar han ändå med sin undersökning av kronotopen att tiden och rummet i dessa texter, med undantag av Longus, i en *grundläggande* mening framträder på ett homogent sätt, något som också sammanbinder dem som genre. De kronotoper han intresserar sig för att identifiera och analysera är endast sådana som äger "en genre-typisk karaktär" och som "ligger till grund för bestämda arter av romangenren som uppkommit och utvecklats under seklernas lopp",⁴⁴ och det finns därför alltså goda skäl att förstå att den kronotopiska undersökningen också torde äga en tillämpningspotential som sträcker sig långt utöver det rent genrehistoriska, det vill säga i

riktning mot den individuella kronotopin i romanen. Utöver existensen av genretypiska kronotoper nämner Bachtin också sådana andra individuella former av kronotopi: "Inom ramen för ett enskilt verk och en författares verk kan vi iakttä en mängd kronotoper och för ett verk eller en författare komplicerade, specifika relationer dem emellan, samtidigt som en av dem vanligen är övergripande, eller dominant [...]."45 Bachtin undersöker emellertid inte, som vi diskuterat, den individuella kronotopin i de antika grekiska romanerna, men Suzanne MacAlister har i en ovan redan nämnd undersökning visat hur sådana mindre kronotoper kan avläsas också i den antika grekiska romanen vid sidan av den genretypiska kronotop som Bachtin uppehåller sig vid.

En undersökning av kronotopen i romanen kan inte heller sägas vara förbehållen äldre litteratur. Caryl Emerson och Gary Saul Morson framhåller att "although Bakhtin's main impulse is evidently to celebrate the novel since the eighteenth century, he focuses almost entirely on much earlier works. We learn what the novel is by examining works that contrasts with it or are deficient in comparison with it."⁴⁶ Trots en dominerande fokusering på exempel från tidigare romangenrer fram till det sena 1700-talet, tycks alltså Bachtin främst vilja belysa den realistiska romanens radikalt ökade (kronotopiska) komplexitet och potential som roman, som han främst menar kom att framträda hos Goethe. Goethes förmåga att se och gestalta tiden och rummet framstår hos Bachtin som ett avgörande steg i romanens utveckling, och han framhåller i en summering att huvuddragen i detta hos Goethe välutvecklade seende är:

*the merging of time (past with present), the fullness and clarity of the visibility of the time in space, the inseparability of the time of an event from the specific place of its occurrence (Localität und Geschichte), the visible essential connection of time (present and past), the creative and active nature of time (of the past in the present and of the present itself), the necessity that penetrates time and links time with space and different times with one another, and, finally, on the basis of the necessity that pervades localized time, the inclusion of the future, crowning the fullness of time in Goethe's images.*⁴⁷

Bachtin förefaller mena att det är först i Goethes samtid och i Goethes verk som det uppstår en verklig känsla av tillblivelse i romanen, i texter där människans "individual emergence is inseparably linked to historical emergence. Man's emergence is accomplished in real historical time, with all of its necessity, its fullness, its future, and its profoundly chronotopic nature".⁴⁸ Dessa kvaliteter i Goethes seende torde tämligen väl motsvara hur Bachtin menar att man kan förstå kronotopen i den realistiska romanen. Caryl Emerson och Gary Saul Morson framhåller att det för Bachtin är denna

typ av roman, 'the novel of historical emergence' [...] which exhibits the most profound chronotopicity".⁴⁹

Kronotopen utgör alltså i en grundläggande mening (i själva dess form i texten) ett sätt att förstå och representera erfarenhet vilken organiserar sig kring ett mänskligt centrum, och därför är romanen för Bachtin också den genre som har den mest sammansatta kronotopiska formen eftersom den har störst potential att på ett genomgripande sätt representera mänsklig utveckling och tillblivelse: "Aspects of this historical emergence of man", menar Bachtin, "can be found in almost all important realistic novels, and, consequently, they exist in all works that achieve a significant assimilation of real historical time."⁵⁰

Bachtin och den (post)moderna romanen

Bachtin stannar emellertid vid den realistiska romanen där han tycks ha funnit den optimala tillämpningen av verklighetens tidrum. Men med den moderna psykologiska romanens fördjupning och komplikation av realismen fullföljs den rörelse i det västerländska tänkandet om tiden, rummet och det subjektivitas giltighet som här inledningsvis ytterst översiktligt har rekapitulerats. Bachtin framhåller 1941 att romanens tillblivelseprocess "inträder [...] i en ny fas. Epoken kännetecknas av en ovanlig komplikation och fördjupning av världen, en ovanlig ökning av kraven, klarsyntheten och kritiken. Dessa drag bestämmer också romanens utveckling."⁵¹ Men eftersom Bachtin alltså inte behandlar den moderna (eller postmoderna) romanen är en undersökning med Bachtins kronotopbegrepp hänvisad till att utifrån hans diskussion om kronotopen och den praktiska tillämpning som han tillhandahåller främst ifråga om den antika grekiska romanen, på egen hand närma sig den moderna och postmoderna texten. Kronotopbegreppet möter här texter där den historiska världen inte längre framställs i en tydlig realistisk-igenkännbar form och där även det upplevande jaget destabiliserats och fragmentariserats bortom varje säker identifieringspunkt; texter där såväl den inre som den yttre världen har upplösts och ställts utanför alla koherenta mönster och bortom varje bestämd orienteringsmöjlighet i tiden och rummet:

In the universes of postmodern novels [...] we cannot be sure even retrospectively which one of several possible developments turned from possibility to reality, let alone do we know which one is being realized in the narrative present. Through this narrative strategy, the reader is made to live in a constant retrojection of the time experience of the future; as a consequence, time in these texts appears labyrinthine in all its dimensions.⁵²

Det andra av de två inledande citaten är hämtat från Stig Dagermans roman *De dömdas ö*, en roman där en ovanlig komplikation av tiden och rummet framträder genom syntesen av en symbolistisk, realistisk, modernistisk och även en begynnande postmodern behandling av tiden och rummet och det subjektiva medvetandet. Inte endast lever citatets Tim Solider, liksom de övriga skeppsbrutna hjältarna i Dagermans roman, i en organisk, realistisk och utmätt yttre tid där deras fysiska nedbrytande kan följas timme för timme, utan här låter sig även deras inre skeenden följas i respektive persons subjektiva och individuella inre tidrum. Nuets och ögonblickets omedelbara och ofta kritiska temporalitet framstår som romanens centrala tidsmoment, och den gradvisa övergången från förflutenhet till det omedelbara ögonblicket såväl individuellt som generellt i romanen äger rum genom den organiska förbindelse som medvetandet utgör mellan ett förflutet och ett nu. Den i historien belägna problematiken inte bara framträder i berättelsen genom frekventa rekapituleringar i romanpersonernas inre, utan är också *verksam* där; fungerar som en organisk och aktiv kraft i deras inre skeende som är en del av berättelsens nu, och styr även i hög grad personernas yttre handlande i romanen. Det inre upplevelsemomentet laddas ofta i återerinringens nu med en för individen oerhörd intensitet av livsdominerande betydelse. Ögonblicket som motiv och strukturerande element är därför högst väsentligt för den tidrumsliga organisationen och karaktären i *De dömdas ö*, och utgör tillsammans med själva rörelsen mot ögonblicket en markör för medvetandeprocesserna och tänkandets verksamhet *i sig* som centrala för romanpersonerna och för berättelsen. Men textens värld är här på ett plan också ställd utanför tid och rum, ”nånstans utanför geografin och tideräkningen”.⁵³ I dess symbolisk-allegoriska funktion utgör de dömdas ensligt belägna ö en ”opartisk scen”,⁵⁴ och här framställs så, strängt taget, vid sidan av det subjektiva och individuella även en allmänmänsklig problematik i form av en figur. Som redan nämnts utgör tiden och rummet i denna bild en stelnad entitet där en öppning för en alternativ utveckling, möjlighet och utgång rimligen inte kan förväntas, och liksom idealismen i den antika grekiska romanen kan framstå som en figur, gives här en *bild* av mänsklighetens inre problematik ifråga om människans medvetenhet, en bild vilken också är mycket nära sammanbunden med behandlingen av tiden och rummet.

För att nu återgå till Bachtins kronotopbegrepp har denna redogörelse försökt framhålla att kronotopbegreppet inte kan sägas vara förbehållet genrestudier av romanen, och att det inte heller är rimligt att dess tillämpning förstås som begränsat till äldre litteratur fram till och med realismen. Genom sitt systematiska beaktande och integrerande av tid och rum som form för en erfarenhet nedlagd i romantexten, samt genom friläggandet av bilden av människan och den konstnärligt-ideologiska meningen i roma-

nen, förefaller Bachtins kronotopbegrepp snarare vara av väsentlig betydelse *inte minst* för undersökningar av moderna och postmoderna roman-
texter, ett ofta mycket sammansatt, motsägelsefullt och egenartat material
som inte gärna låter sig syntetiseras och formuleras, men där tiden och
rummet mer än kanske någonsin tidigare utgör centrala områden för ro-
manens tillägnelse, och behandling, av den mänskliga erfarenheten. En vi-
dare undersökning av kronotopen, bilden av människan och den konstnärlig-
t-ideologiska meningen i Bachtinsk efterföljd, blir med beaktande av den
moderna, och postmoderna, romanens högst individuella och ofta avsevär-
da komplikation av tiden och rummet ett sökande efter det enskilda ver-
kets DNA och dess specifika relationer och spänningsfält mellan tid, rum
och människa.

Denna diskussion av Michail Bachtins kronotopbegrepp har försökt
belysa hur tiden och rummet i romanen kan förstås och undersökas som
form för en grundläggande erfarenhet som texten förmedlar, såväl i de an-
tiska grekiska romanerna som i (post)moderna romantexter. Inledningsvis
har även det västerländska tänkandet kring tiden, rummet och det subjek-
tiva medvetandet berörts, samt detta tänkandes betydelse för det subjekti-
vas framväxande giltighet. Avslutningsvis skall endast framhållas att en
undersökning av kronotopen i en roman alltid avslöjar något om dess tid-
rumsliga organisation och karaktär, och att romanen genom denna organi-
sation och karaktär alltid utsäger något grundläggande om sitt vara, om sin
mening som text och om sin bild av människan. Detta *något* är det som
romanen låter oss se, förstå och tala *om* som en erfarenhet nedlagd i själva
dess tids- och rumsform.⁵⁵

NOTER

- 1 Heliiodorus of Emesa, *An Ethiopian Romance [Aithiopika]* [350-375 e. Kr.], övers. Moses Hadas [1957], (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999), s. 250.
- 2 Stig Dagerman, *De dömdas ö* [1946], *Samlade skrifter*, 2 (Stockholm, 1981), s. 70 f.
- 3 Romanbegreppet förstås här enligt en idag tämligen vedertagen inklusiv hållning. Det får inom sig rymma inte endast de texter som vi från modern tid känner som romaner, utan även alla de längre fiktiva texter författade främst på prosa som trots att årtusenden har passerat, för en modern läsare kan kännas igen som romaner. Vi tillämpar även på dessa texter begreppet 'roman' trots att detta begrepp är efterantikt. Varken från antiken eller från den närmast efterföljande perioden under romersk kejsartid känner vi ju till någon tidigare specifik term för romanen som litterär genre. Nära romanbegreppet märks emellertid hos Macrobius i hans kommentar till Ciceros *Somnium Scipionis* (bok 1, s. 8) beskrivningen "argumenta fictis casibus amatorum referta", det vill säga berättelser fyllda med älskares fiktiva äventyr, en kategori i vilken *Aithiopika* ingår. Niklas Holzberg framhåller i en diskussion om terminologin hos Macrobius att de påhittade berättelserna också måste framstå som realistiska; "those which are made up, but still seem very realistic", se Niklas Holzberg, "The genre: novels proper and the fringe", i

- The Novel in the Ancient World*, red. Gareth Schmeling, (Leiden, New York, etc., 1996), s. 15. Inte minst viktigt för vårt val av denna inklusiva hållning är att vi med Bachtin förstår romanen som en genre i ständig tillblivelse alltsedan dess uppkomst under den grekiska antiken, se Michail Bachtin, "Epos och roman. Om romanstudiets metodologi", i *Det dialogiska ordet*, övers. Johan Öberg (Gråbo, 1988), s. 166 ff.
- 4 Verken i fråga utgör en kanon bestående av fem romaner vilka föreligger i sin helhet; utöver tidigare nämnda Heliodorus, *En Etiopisk berättelse [Aithiopika]* (350-375 e. Kr.), även Chariton, *Chaireas och Kallirhoe* (100 f. Kr. – 150 e. Kr.), Xenofon Efesios, *En Efesisk berättelse [Efesiaka]* (200-talet e. Kr.), Achilleus Tatios, *Leukippe och Kleitofon* (200 e. Kr. eller tidigare) samt Longus, *Dafnis och Chloe* (200-talet e. Kr.). Dateringar efter Tomas Hägg, *The novel in antiquity* (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1983), samt J.R. Morgan (dateringen av *Aithiopika*), *The novel in the ancient world*, s. 419.
 - 5 Aurelius Augustinus, *Confessiones*, liber XI, C.XVII.1-6.
 - 6 Herman Hausheer, "St Augustine's conception of time", i *Aspects of time*, ed. C. A. Patrides (Manchester, Toronto: University of Toronto Press, 1976), s. 37.
 - 7 "If a sketch of the divine Iliad before Homer wrote, had been given to mankind, by some superior being, or otherwise, its execution would, probably, have appeared beyond the power of man. Now, to surpass it, we think impossible. As the first of these opinions would evidently have been a mistake, why may not the second be so too? Both are founded on the same bottom; on our ignorance of the possible dimensions of the mind of man." Edward Young, *Conjectures on original composition* [1759] (London, New York, etc, 1918), s. 22.
 - 8 Friedrich von Blanckenburg, *Versuch über den Roman* (Leipzig, 1774), s. 264 f.
 - 9 Samuel Richardson, *Clarissa*, "Preface", i *Samuel Richardson's published commentary on Clarissa 1747-65, Vol. 1, Prefaces, Postscripts and Related Writings*, ed. Thomas Keymer (London, 1998), s. 15. I Richardsons utkast till förord till *Clarissa* framträder dessutom ambitionen att i läsarens medvetande inpränta "a perfect Idea of the very Turn of Thought", *Samuel Richardson, Clarissa: Preface, Hints of Prefaces, and Postscript*, The Augustan Reprint Society, Nr 103, 1964, s. 12.
 - 10 Samuel Richardson, *Clarissa*, "Postscript", i *Samuel Richardson's published commentary on Clarissa 1747-65, Vol. 1, Prefaces, Postscripts and Related Writings*, ed. Thomas Keymer (London, 1998), s. 61.
 - 11 Marcel Proust, *På spaning efter den tid som flytt. Den återfunna tiden* [1927], övers. Gunnel Vallquist (Stockholm, 1983) s. 169.
 - 12 *Ibid.*, s. 170.
 - 13 *Ibid.*, s. 172.
 - 14 *Ibid.*, s. 171.
 - 15 *The Concepts of Space and Time: Their Structure and Their Development*, ed. Milic Capek, (Dordrecht, Boston, 1976), s. XXVII.
 - 16 Michail Bachtin, "Epos och roman. Om romanstudiets metodologi", i *Det dialogiska ordet*, övers. Johan Öberg (Gråbo, 1988), s. 180.
 - 17 Michail Bachtin, "Kronotopen. Tiden och rummet i romanen. Essäer i historisk poetik", i *Det dialogiska ordet*, s. 14.
 - 18 *Ibid.*
 - 19 *Ibid.*
 - 20 *Ibid.*, s. 33.
 - 21 Immanuel Kant, "Den transcendentala estetiken", § 7, *Kritik av det rena förnuftet* [1781], övers. Richard Hejll (Lund, 1922), s. 40. I original: "Zeit und Raum [...] sind nämlich

- beide sammengnommen reine Formen aller sinnlichen Anschauung [...]” Immanuel Kant, ”Die transzendente Ästhetik”, § 7, *Kritik der reinen Vernunft* [1781], i *Werke in sechs bänden*, II, utg. Wilhelm Weischedel, (Wiesbaden, 1956), s. 84 f.
- 22 Ibid., § 8, s. 42. I original: ”[...] wenn wir unser Subjekt oder auch nur die subjektive Beschaffenheit der Sinne überhaupt aufheben, alle die Beschaffenheit, alle Verhältnisse der Objekte im Raum und Zeit, ja selbst Raum und Zeit verschwinden würden, und als Erscheinungen nicht an sich selbst, sondern nur in uns existieren können.” Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, ”Die transzendente Ästhetik”, § 8, i *Werke*, II, s. 87.
- 23 Bachtin, ”Kronotopen”, s. 273.
- 24 Ibid.
- 25 Ibid.
- 26 Mikhail Bakhtin, ”The *Bildungsroman* and Its Significance in the History of Realism (Toward a Historical Typology of the Novel)” [1979], i *Speech genres and other late essays*, red. Caryl Emerson och Michael Holquist, eng. övers. Vern W. McGee (Austin: University of Texas Press, 1986), s. 45. Texten skrevs ursprungligen 1936–38.
- 27 Bachtin, ”Kronotopen”, s. 31.
- 28 Ibid.
- 29 Ibid.
- 30 Ibid., s. 34.
- 31 Ibid., s. 31.
- 32 Ibid., s. 36.
- 33 Ibid., s. 33.
- 34 Massimo Fusillo, ”Modern Critical Theories and the Ancient Novel”, i *The Novel in the Ancient World*, s. 280.
- 35 Tomas Hägg, *Narrative Technique in Ancient Greek Romances. Studies of Chariton, Xenophon Ephesius, and Achilles Tatius* (Stockholm, 1971), s. 307.
- 36 Bachtin, ”Kronotopen”, s. 19.
- 37 Ibid., s. 34.
- 38 Hägg, 1983, s. 86.
- 39 Ben Edwin Perry, *The Ancient Romances: A Literary-Historical Account of Their Origins* (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1967), s. 48.
- 40 Consuelo Ruiz-Montero, ”The Rise of the Greek Novel”, i *The Novel in the Ancient World*, s. 81.
- 41 Suzanne MacAlister, *Dreams and Suicides. The Greek Novel from Antiquity to the Byzantine Empire* (London, New York, 1996), s. 3.
- 42 Ibid., s. 83.
- 43 Bachtin, ”Kronotopen”, s. 30.
- 44 Ibid., s. 159.
- 45 Ibid., s. 160.
- 46 Caryl Emerson och Gary Saul Morson, *Creation of a Prosaics* (Stanford: Stanford University Press, 1990), s. 373.
- 47 Bakhtin, ”The *Bildungsroman*”, s. 41 f.
- 48 Ibid., s. 23.
- 49 Caryl Emerson och Gary Saul Morson, s. 410.
- 50 Bakhtin, ”The *Bildungsroman*”, s. 24.
- 51 Bachtin, ”Epos och roman”, s. 197.
- 52 Ursula K. Heise, *Chronoschisms. Time, narrative, and postmodernism* (Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1997), s. 55
- 53 Ivar Harrie, ”Dödsdans m/46” [rec. av *De dömdas ö*], *Expressen* 12/10, 1946.

- 54 Stig Dagerman, *Samlade skrifter*, 2 (Stockholm, 1981), s. 294.
- 55 Några exempel på undersökningar där Bachtins kronotopbegrepp på olika sätt tillämpas och utgör en central teoretisk utgångspunkt är Maria Holmgren Troy, *In the first person and in the house. The house chronotope in four works by American women writers* (diss., Uppsala, 1999), samt Zofia Kolbuszewska, *The poetics of chronotope in the novels of Thomas Pynchon* (Lublin: the Learned Society of the Catholic University of Lublin, 2000). Holmgren Troy undersöker bland annat spänningsfältet mellan tid, rum och ideologier; konstruktionen av kön, ras, klass, sexualitet och nationalitet i fyra romaner av Octavia Butler, Harriet Jacob, Marilynne Robinson samt Elizabeth Stoddard. Kolbuszewska undersöker relationen mellan tid och rum med tonvikt på den centrala position i den amerikanska erfarenheten som rummet representerar och hur detta framträder i Thomas Pynchons romaner.

Hel och ändå kluven

Perspektiv på den tyska litteraturen efter 1989

Av Sture Packalén

Med murfallet 1989 följde att det tyska litteraturlandskapet fick ett annat ljus över sig än tidigare, ett skarpt och obarmhärtigt avslöjande ljus som irriterade ögonen på dem som helst ville blunda och även gjorde det. Det var dags att summera och att göra upp. Snabbt efter "die Wende" utbröt den s.k. "tyska litteraturstriden", en synnerligen livlig debatt kring frågorna om författarens roll och hur litteratur och politik skulle förhålla sig till varann.¹ Skulle författaren avkrävas ett större moraliskt ansvar än politikern eller skulle han/hon åtnjuta ett slags intellektuell immunitet? Frågan ställdes ur ett västtyskt perspektiv men gällde inte bara de östtyska utan också de västtyska författarna.

Enligt författaren Günter Kunert (1929–) hade författarna i efterkrigstidens Väst- och Östtyskland hamnat i ett politiskt skyttegravskrig som fått dem att glömma det egentliga, litterära uppdraget. I och med att Tyskland inte längre var delat fanns det inte heller något behov av politiskt engagemang i det kalla krigets tecken: "Sockeln som författarna hittills stått på föll i bitar över en natt", skrev Kunert samma år som den tyska återföreningen var ett faktum. Men om den tyska litteraturen verkligen skulle kunna anta rollen av att "inte vara något annat än litteratur – inte ett vittnesbörd för eller emot något, inte medel för några som helst ogenomsådliga syften" återstod 1990 ännu att se.²

Med bräschan i muren hade den östtyska litteraturen plötsligt fått en helt ny, avpolitiserad roll. Från att antingen ha varit ett socialrealistiskt instrument för regimen eller ett med känsligt öra avlyssnat medium för subtil systemkritik och tabuöverträdelse blev böckerna plötsligt nu "bara böcker". Köerna som tidigare ringlat sig långa framför bokhandlarna i DDR upphörde i ett slag. Vad man i fyrtio års tid väntat sig finna i litteraturen kunde man nu läsa sig till i klarspråk i tidningskiosken. Visserligen hade censuren "paradoxalt och förskräckligt nog varit en lycka"³ för en del författare, men den "bonus" som litteraturen haft och som fått kulturbyråkraterna att tala om Östtyskland som ett legendariskt "land av läsare"⁴ hade dock byggt på ett gravt systemfel där tankar och åsikter inte tillätts att flöda fritt.

Hur ser det då *nu* ut på den litterära fronten i det nya återförenade Tysk-

land? Med ett drygt decenniums perspektiv låter sig sägas att den gemensamma samhällsbakgrunden i Tyskland ingalunda har gett upphov till vad man skulle kunna kalla en ny "samtysk" litteratur. Tvärtom har återföreningen, bankruttförklaringen av det statsocialistiska experimentet i DDR och införandet av en marknadsekonomisk nyordning paradoxalt nog fött fram en ny sorts vital "DDR-litteratur", präglad både av de gamla östtyska livsbetingelserna och av mötet med "väst", en litteratur som skiljer sig radikalt från mönstren i den unga västlitteraturens livsstilsrealism. Den tesen förfäktar i alla fall en av de ledande tyska kritikerna, Iris Radisch, när hon hävdar att det i Tyskland "finns två litteraturer som inte har något annat gemensamt än detta enda: att de existerar fullkomligt skilda från varann".⁵

Ett skenbarligen stendött Östtyskland som föder fram litterära alster, kan det vara möjligt? En nittiotalslitteratur som avslöjar och dekonstruerar den östtyska verkligheten har förstås sin grund i perspektivbytet: under fyrtio år påtvingade socialrealistiska ideal och utopier ersätts under nittio-talet av skoningslös uppgörelse med ideologiska tvångströjor, livslögner och statlig människoförkrympning.

Mycket lite av detta finner man hos författare med ursprung i väst. Där gäller istället ett slags "beskrivningsfetischism, en kult av här och nu, ett slags dogmatiskt förbud mot reflexion"⁶ och ett mer eller mindre konstant uppgörelsebehov riktat mot det nazistiska förflutna.

Denna faktiska utveckling av litteraturen i det återförenade Tyskland står i kontrast mot vad t.ex. kritikern Ulrich Greiner trodde sig se 1990, nämligen att slutet på den tyska delningen också skulle betyda ett slut på talet om två skilda tyska litteraturer: "Det är nu fritt fram för en tillbakablick på litteraturen i DDR och Förbundsrepubliken".⁷ De första vidräkningarna och apologierna var redan publicerade och i grunden handlade det om ett försök till nytolkning och periodisering av den tyska litteraturen efter 1945,⁸ men också om den tyska kulturens framtid och om vem som skulle få den "kulturella definitionsmakten" i landet.⁹ Helt riktigt förutspådde Greiner att uppgörelsen med det förflutna skulle komma att prägla synen på samtiden och kanske bli en vattendelare i den tyska litteraturen: "Den som bestämmer vad som förevarit, bestämmer också vad som kommer att ske. Striden om det förflutna är en strid om framtiden."¹⁰

Författarlegitimitet och Stasisamröre

En av dem som genom artiklar, tal och intervjuer¹¹ kom att "bestämma vad som förevarit" och därmed aktivt bidrog till den attitydförändring som resulterade i de tyska händelserna 1989 var Christoph Hein (1944–). När hans teaterstycke *Die Ritter von der Tafelrunde* uruppfördes i mars 1989 var det ingen bland åskådarna som undgick att uppfatta de – då fortfarande – mycket kätter-

ska jämförelserna mellan rådlösa gralsriddare och de åldriga politbyråmedlemmarna kring kommunistpartiets runda bord. Inte mindre seismografiskt förankrad i verkligheten var samtidsromanen *Der Tangospieler* (1989) som visar hur den östtyska statens repressivitet fostrar sina medborgare till skrämmande likgiltighet, anpasslighet och bristande ansvarstagande.

Heins inlägg i striden om "vad som förevarit" och vad som fortfarande pågick 1989 var en version som skulle vinna allmänt gehör. Däremot kom berättelsen *Was bleibt* som levererades av DDR:s goda internationella författarnamn Christa Wolf (1929–) att bli något av en probersten i den nya synen på det förflutna. *Was bleibt* skildrar en dag 1979 då berättarjaget – alias Chr. Wolf – märker att hon är övervakad av Stasi och grips av panisk rädsla inför det som pågår. Den indignerade debatt som berättelsen genast utlöste berodde inte på själva innehållet utan på att Wolf publicerade berättelsen – i bearbetad form – först *efter* murfallet 1989. Det som vid sjuttio-talets slut skulle ha varit en sällsynt modig gest och ett slag i ansiktet på DDR-regimen, tolkades efter Tysklands återförening av många som en pinsam händelse, som opportunism och undfallenhet enligt tidigare känt mönster: "Att Christa Wolf lät den här texten ligga i skrivbordslådan kan ingen anklaga henne för. Att hon publicerar den nu avslöjar inte brist på mod, för några faror hotar ju inte längre, utan på uppriktighet gentemot sig själv och den egna historien, en brist på finkänslighet gentemot dem vilkas liv SED-staten har förstört."¹²

Hur Wolf själv såg på den egna personen och författarrollen i Tyskland summerar hon sedan tre år senare i boken *Auf dem Weg nach Tabou* (1992) som innehåller både självanklagelser och självrättfärdiganden. Wolf iklädde sig under DDR-tiden gärna ett slags advokatroll för många av sina landsmän, men inför de övergrepp som bevisligen skedde på de intellektuella i DDR klingar hennes försvar av den förra socialiststatens värderingar något ihåligt, särskilt i västtyska öron. Enligt vissa kritiker borde Christa Wolf i stället både "förebrå sig själv och bli förebrådd för att inte i tid ha insett var hon egentligen hörde hemma".¹³

Liknande tongångar anlägger även *Frankfurter Allgemeine* i en stort uppslagen "J'accuse" och ser Wolf som ett exempel på en troskyldig och utopiskt from intellektuell som – precis som på nazisttiden – misslyckas med att förhålla sig kritisk till makten och det egna förflutna.¹⁴ Tunga röster höjdes förvisso också till Christa Wolfs försvar av t. ex. Walter Jens som förebrådde hennes kritiker att de utifrån sina "västliga fåtöljer" uppträdde som "moralteologer"¹⁵ och underblåste en hetsjakt mot östtyska intellektuella utan att besinna allt det systemkritiska som genom ett raffinerat anti-skolastiskt språkbruk faktiskt skrivits i DDR – alla ideologiska diktat till trots.

Uppfattades *Was bleibt* av många som något av en "alibibok",¹⁶ som ett

försvar av det oförsvarbara, så var också debatten kring Wolfs berättelse ytterst en fråga om legitimitet för de författare som "blivit kvar" i DDR. Det var därför inte förvånande att diskussionerna kring vad man skulle kunna kalla Stasi-syndromet, "den fortskridande intoxikationen av samhället ... 'likförgiftningen' av DDR"¹⁷ flammade upp med stor häftighet när arkiven öppnades och obehagliga sanningar började sippra ut om vilka östtyska författare som samarbetat med den östtyska säkerhetstjänsten.

Särskilt infekterad blev diskussionen kring lyrikern och sångaren Sascha Anderson (1953-) som fram till 1986 – då han flyttade till väst – var förgrundsgestalt inom den alternativa s.k. Prenzlauer Berg-gruppen i Öst-Berlin.¹⁸ Just mot Anderson riktade sig Wolf Biermann (1936-) i ett tacktal 1991 då han tilldelades det renommerade Büchner-priset. Det Biermann sade, fick det opolitiserade elfenbenstornet vid akademien i Darmstadt närmast att krackelera. I en utförlig exkurs kring den politiska situationen i DDR anklagade han nämligen många av de författare som stannat kvar i DDR för att ha "delat säng med partiet". Biermann gick t.o.m. så långt att han påstod att alla motståndsgupper i DDR var "sönderfräta av stasimetastaser". Särskilt hätsk var han just mot den "obegåvade pratmakaren Sascha Arschloch" som Biermann indignerad pekade ut som "stasispion".¹⁹ Att Biermann var välinformerad och kände sina pappenheimare i öst skulle snart visa sig. Ur arkivmaterialet framgick nämligen entydigt att Sascha Anderson som alltid utgett sig för att vara en opolitisk person i själva verket i årtal hade arbetat för Stasi och även gjort det efter flytten till väst. Avslöjandena var så obehagliga att kultursidorna formligen kokade över av alla debattinlägg och röster höjdes för att hela DDR-litteraturhistorien måste omvärderas och skrivas om.²⁰

Var Biermann välinformerad om vad som pågick, så var Stasi ändå steget före: i en massiv dossier på inte mindre än 40 000 sidor protokolleras nämligen alla diktarens förehavanden minutiöst. Biermann som bodde mer än 20 år i DDR – tills han 1976 blev "ausgebürgert", dvs. frångått sitt östtyska medborgarskap – lägger i sina *Klartexte im Getümmel* (1990) fram porträtt, öppna brev, snabba kommentarer och annat som samlat sig under de tretton år han tillbringat i Västtyskland. Ur ett perspektiv som är nära, men utan medlidande, kommenterar han i dessa "klartexter" personer och händelser och sina första intryck av omvälvningen i DDR. Skoningslöst angriper han den östtyska nomenklaturen, vars "storskaliga djur-experiment på levande människor" plötsligt fått ett slut i och med Tysklands återförening.²¹ Det som återstod nu var enligt Biermann endast att "äntligen begrava detta jättekadaver".²² Samtidigt var han klarsynt nog att se att en begravning ofta inte är en definitiv slutpunkt, utan tvärtom just det som lockar fram spöken ur det förflutna.

Att så också blev fallet framgår av de många dokumentationerna, proto-

kollerande skrifterna, dag- och hågkomstböckerna från hösten 1989.²³ Lyrikern Thomas Rosenlöcher (1947-) skrev sin *Dresdener Tagebuch*, Christoph Hein gjorde dagboksanteckningar från Östberlin som publicerades i *New York Times Magazine* och den under DDR-tiden avpolleterade chefen för Aufbau-Verlag, Walter Janka, gav ut *Schwierigkeiten mit der Wahrheit* med skrämmande, lågmält dokumenterande skildringar från skenrättegångar och fängelsevardag i en polisstat som systematiskt gick in för att stuka och skrämma sina medborgare. Ett annat märkligt sådant belägg är Reiner Kunzes (1933-) *Deckname Lyrik* (1990). Boken är ett enda långt utdrag ur den egna, 3491-sidiga Stasi-akten med nummer X/514/68. Utdraget ger en gruvlig titt in i den realsocialistiska verklighetens skummaste samhällskulvertar och är enligt Kunze ett prov på "att nästan ett helt folk visade sig vara lika stasidugligt som det tidigare varit gestapodugligt"²⁴

Svallvågen från hösten 1989 spolade inte bara i land rapporter och dokumentationer fulla med bevis, uppgörelser, fördömanden och försvarspositioner, utan också vrakgods i form av romaner, berättelser, dikter och es-säer kring all den problematik som den tyska återföreningen fört med sig. Till det mest brännande hörde de häftiga uppgörelserna kring alla kopplingar till Stasi. Dokumentationerna kring detta gällde förstäligt nog – som i Kunzes fall – mer personer och deras förhållande till litteraturen än själva litteraturen. Först med romanen "Ich" (1993) av Wolfgang Hilbig (1941-) kom en litterär gestaltning av den personlighetsklyvning som blivit resultatet av en författares beredvillighet att leva ett dubbelliv som författare och Stasikollaboratör. Den gemensamma nämnaren i den till synes oförenliga rollen som författare-spion ligger i det registrerande iakttagandet av medmänniskorna. Hilbig skildrar en medelmåttig författare och svag människa som sätts att bevaka en annan författare i den östberlinska litteraturmiljön, en författare som i sin tur visar sig vara spion... För den konspirerande B-poeten flyter snart författandet samman med avfattandet av rapporter för Stasi. Ur mullvadsperspektivet på den vittrande DDR-staten blir det fiktiva det sanna. Jaget förverkligar sig självt genom formeln "Jag snorkar, alltså är jag".²⁵ Vad Hilbig här visar fram genom sin huvudperson är ett lätt absurt prov på vad Durs Grünbein kallar "principen subversion genom affirmation",²⁶ dvs. det intrikata spelet i spelet med politiskt givna kort, något som var vanligt förekommande i hela det f.d. östblocket.

Det är inte svårt att förstå intensiteten i debatten kring litteraturen och samröret med Stasi, men det är också viktigt att komma ihåg den speciella roll som tillkom författarna i det forna Östtyskland. DDR utgav sig inte bara för att vara ett "land av läsare" utan också en "stat av författare",²⁷ vilket i praktiken innebar att författarna skulle tjäna statens syften. Till det kom att Stasi genom ett flätverk av fakta, önskingar och utopiska drömmar framställde en förvrängd verklighetsbild som såg lurande faror

överallt. Det gällde att ständigt vara på sin vakt. När Hilbig låter sin huvudperson vara både författare och Stasimedarbetare beskriver han därför en ”speciell form av politisk opportunism i DDR”,²⁸ men utgår också från den samhällsförändrande roll litteraturen tillskrevs av regimen i Östtyskland. Detta innebar att författare kunde fångas upp i ett kollaborationsnät inte enbart genom materiella förmåner, utan i lika hög grad genom att Stasi spelade på deras tro, inte på en real, men väl ideal socialism.

Även Hilbigs allra senaste roman *Das Provisorium* (2000) är en uppgörelse med DDR-tidens pådyvlade socialistiska livsmönster. Romanens huvudperson kan inte frigöra sig från sin DDR-identitet utan känner sig till den grad mindervärdig och stigmatiserad av förödmjukande upplevelser i det förflutna att det som hade kunnat vara ett nytt liv i det återförenade Tyskland tragiskt nog framstår som ett tillstånd utan utvägar.

Stasisyndromet är förvisso per definition östtyskt, men det gav även från västtyskt håll stoff för litterär gestaltning nämligen i Günter Grass (1927-) roman *Ein weites Feld* (1995). Boken förorsakade snabbt en stormig debatt som inleddes med en kraftig provokation genom att den fruktade kritikeråldermannen Marcel Reich-Ranicki avbildades på titelsidan av *Der Spiegel* i färd med att riva sönder just *Ein weites Feld*. Bättre blev det inte heller inne i tidskriften där Reich-Ranicki med förintande kritik konstaterar att Grass roman var ”fullständigt misslyckad”.²⁹ Vad Reich-Ranicki skjuter in sig på är dels Grass oförmåga att berätta så som han en gång gjorde i *Blecktrumman*, dels att han i centrum för romanen ställer två träiga och marionettartade figurer, ”Fonty” och ”Hoftaller”. Den ena skapad efter förebilden Theodor Fontane (1819-98) och den andra efter romanfiguren ”Tallhover” ur en roman av Hans Joachim Schädlich (1935-) från 1986.³⁰ *Ein weites Feld* är historiskt tillbakablickande, men framför allt en skeptisk kommentar till Tyskland och Berlin under återföreningsåren 1989-91. Just den aspekten fick Grass att hamna i blåsväder i sitt hemland. Det som framförallt upprörde sinnena i väst var emellertid att Grass inte bara var skeptisk till det nya, återförenade Tyskland, utan att han dessutom skönmålade förhållandena i det avsomnade DDR på ett näst intill otillbörligt sätt.

Jämför man Christa Wolfs och Wolfgang Hilbigs romaner med *Ein weites Feld* ligger tonvikten i de två förstnämnda – östtyskt perspektiverande – på det motsägelsefulla, på de inre konflikterna i det östtyska samhället. Grass däremot harmoniserar och normaliserar DDR-statens spionhärvor och abnormiteter i en kåserande ton som han lånar från sin *spiritus rector* Theodor Fontane, dock utan att nå upp till samma språkliga nivå som denne. Kritikern Ulrich Schacht går t.o.m. så långt att han i sin anmälan av boken säger att Grass ”missbrukar Fontane som stenbrott”.³¹

Sett med några års distans var den häftigt uppblossande diskussionen kring *Ein weites Feld* – förd med samma oförsonlighet som den kring Christa

Wolfs *Was bleibt* 1990 – egentligen mindre en estetisk debatt kring själva romanen än en myckenhet av moraliskt värderande som til syvende og sidst föll tillbaka på frågan: Hur politisk bör litteratur vara och hur ideologisk får den litterära kritiken vara? Diskussionen i Tyskland visade också högst konkret att litteraturen inte enbart är ett spel med differenser, utan att händelserna 1989 och senare bryter in i fikcionaliserandet som en ”tids-historisk subtext”.³² Detta sker på ett mångfasetterat vis som bara alltför tydligt upphäver illusionen om en fristående litteratur utan bindningar och kopplingar till vare sig politik eller andra maktsfärer.

Fyrtio år av DDR-styre: vidräkning och melankolisk tillbakablick

Under nittioalet var antalet självbiografiskt dokumenterande och tillbakablickande texter stort i både västra och östra Tyskland. Blickriktningen i litteraturen är entydig och gäller tyskt liv under två diktaturer, den nazistiska och den statsocialistiska. Redan en snabb genomgång av den samlade bokproduktionen ger vid handen att det här går en klar tematisk skiljelinje mellan väst- respektive östförfattare i valet av tidsperiod och erfarenhetsområden. Medan det för författare i väst är nazisttiden och dess återverkningar i det gamla Västtyskland som står i fokus, är det för författare med ursprung i öst huvudsakligen den fyrtioåriga perioden av ”realt existerande socialism” intresset gäller.

Dramatikern Heiner Müller (1929-95) var en av de första f.d. östförfattarna som i en självbiografisk intervjubok *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen* (1992) yttrade sig om DDR-tiden och som titeln anger även hitlertiden. Han har en minst sagt desillusionerad syn på sakernas tillstånd och boken bär starka spår av den totalt omtumlande upplevelse ”die Wende” var för honom. Müllers inställning till det f.d. Östtyskland speglar sig väl i följande citat: ”För mig var skrivandet viktigare än min moral”.³³ Hans liv i DDR var enligt honom själv ett slags ”rollspel”.³⁴ Han sade sig ha kommunist sympatier, men hade det sannolikt ändå inte. Mot det talar bl.a. årtionden av kritisk bojkott av hans verk i Östtyskland. Snarare var Müller en märkligt avståndstagande iakttagare, en som genom ”inre kapitulation”³⁵ genomgick ett slags impregnering mot maktens godtycke för att på så sätt värna det egna författarskapet.

Skriven i ”Wende”-tid är också romanen *Stille Zeile sechs* (1991) av Monika Maron (1941-). I den gör författaren upp med DDR-världens mäktiga härskar- och fadersgestalter och frilägger de stalinismens rötter som präglade hennes uppväxttid. Med sin bok både anklagar och försvarar Maron förhållandena i DDR. Hon åstadkommer på så sätt inte bara en dialog mellan den gamla DDR-generationen och den unga, utan också en ”diskurs kring

personlig moral och offentligt ansvarstagande”.³⁶ Den sakligt nyktra uppgörelsen med kommunismen får sedan i romanen *Animal triste* (1996) vika för en skickligt skriven mosaikartad berättelse om kärlekens förbannelse och välsignelse vilket enligt Marcel Reich-Ranicki är ett gott bevis för att Maron inte som ”en del prominenta DDR-författare förlorat sitt tema genom denna stats sammanbrott”.³⁷

Med insikten om det fabulerande släktskap som förenar författaren med Stasi-informatören – vilket även Hilbig gav uttryck för – tematiserar Brigitte Burmeister (1940-) i romanen *Unter dem Namen Norma* (1994) identitetsförlost, arbetslöshet, vilsenhet och de mer eller mindre absurda förhållanden som medborgarna tvingades leva under i DDR. Genom vardagslivet i och kring ett gammalt hyreshus inte så långt ifrån riksdagshuset i Berlin speglar Burmeister både ”Ostalgie”, dvs. melankoliskt retrospektiv DDR-mentalitet, Stasi-samröre och oförverkligade, utopiska ideal efter ”die Wende”. Boken breder enligt *Süddeutsche Zeitung* ut ”en solfjäder av vykort från DDR och skildrar en östtysk samtid som genomgår en förvandling mot det spöklika”.³⁸

I Burmeisters roman finns det också direkta anspelningar på ett spöke från förr, nämligen det östtyska författarförbundets f.d. ordförande Hermann Kant (1926-). Dennes förtäckt självbiografiska roman *Kormoran* (1994) framstår som synnerligen provocerande genom sin överslätande attityd till det förgångna i DDR. Självkräftfärdigandet ligger som ”billig parfym över boksidorna” när Kant – såsom en av det gamla systemets profitörer – raljerar över de händelser som slutligen ledde till ”die Wende”. Detta föranleder Fritz. J. Raddatz att beteckna romanen som ”en Volvo med gardin”,³⁹ en privatchaufferad DDR-limousin utan direktkontakt med verkligheten: något av själva sinnebilden för den gamla DDR-nomenklaturen och dess makthärlighet.

Samma år som Hermann Kants *Kormoran* utkom också Kerstin Hensels (1961-) långa berättelse *Tanz am Kanal* (1994) utan några som helst överensstämmelser i övrigt. Hennes perspektiv är genomgående skeptiskt när hon i sin DDR-arkeologiska studie visar hur förtryck, utsugning och rättslöshet var legio i en stat som med sin politiska retorik ”missbrukade progressiva idéer för att legitimera sig”.⁴⁰ Även i denna bok finns det liksom hos Hilbig en koppling mellan spionrapport och upptäckt av den egna skrivtälgen. En kvinna som våldtagen och utnyttjad får erfara att gärningsmännen går fria, hamnar i en uteliggartillvaro som Stasi försöker utnyttja för sina syften. Vad som på ett plan är berättelsen om ett kvinnoöde i DDR, blir på ett annat en skarp och satirisk vidräkning med hela det östtyska systemets kvävande av försöket att leva som fri konstnär.

Mera vemodsfyllt ”ostaligisk” än kritisk till det gamla DDR är däremot Marion Titze (1953-) när hon i sin debutbok *Unbekannter Verlust* (1994) frågar sig var den melankoli och den cynism kommer ifrån som uppfyller så många f.d. östtyskar. Kan man verkligen sörja något så tvivelaktigt som den

östtyska diktaturen, med all dess korruption och förtryckande myndigheter? Svaret är inte givet, men ligger för Titze i en känsla av förlust av allt det som trots allt var bekant och hemtam och som nu inte längre får finnas – annat än på historiens soptipp.

Uttalat misstrogen är däremot Günter de Bruyn (1926–) – som vid en prisutdelning fick epitetet ”en skeptisk outsider under två diktaturer”⁴¹ – när han blickar tillbaka på de fyrtio åren av DDR-styre i den självbiografiska dokumentationsboken *Vierzig Jahre. Ein Lebensbericht* (1996). De Bruyns koncentration på det egna förhållandet till den östtyska statsapparaten, kulturlivet och författandet är något av en samvetsprövning med inslag både av plågsam självkritik och nyktert självrättfärdigande. När de Bruyn visar hur privat och offentligt vävdes samman i DDR förklarar han också sin existensform: en författare i DDR hade alltid det Socialistiska enhetspartiet (SED) att tacka för sin framskjutna position.

Till just de prominenta i denna utvalda skara hörde lyrikern och dramatiker Volker Braun (1939–), kommunisten som misstrodde kommunismen och som såg DDR som den sanna kommunismens vrångbild. Följdriktigt behandlar hans diktning från DDR-tiden ofta den motsättning som uppkom mellan den enskildes berättigade anspråk på lycka och de krav som den socialistiska verkligheten ställde. Som kritiker från vänster var han i den socialistiska apparatens ögon något av en ”kättare”, eller en ”folktribun” med förhinder, vars litterära texter var alltför teoretiskt tyngda för att kunna slå an hos en bredare publik.⁴² I sin självbiografiska bok *Wir befinden uns soweit wohl* (1998) som innehåller tal, essäer och reflexioner från tiden efter ”die Wende”, vittnar Braun om sorgen över socialismens sammanbrott, men han visar samtidigt i osentimentala sarkasmer hur han i sitt tänkande förmår bemästra det slutgiltiga kommunistiska nederlaget utan att förfalla varken till självmedlidande eller opportunism.

Självbiografiskt och samtidshistoriskt orienterad är också Christoph Heins *Von allem Anfang an* (1997) som ur ett privat perspektiv berättar medryckande om en DDR-familj på besök i Västberlin under det ungerska upprorsåret 1956. Just fokuseringen på det privata parad med en reflektion kring de politiska förhållandena i DDR får här styrkan i den ständigt hotfullt sugande politiska underströmmen i det östtyska samhällslivet att framträda med grotesk tydlighet.

Östblickar på murfallet och livet i det återförenade Tyskland

Åren som följde på murfallet började så småningom konturerna av det DDR som en gång var att framträda i en något ny och annan dager än tidigare. Så t.ex. i den satiriska skälromanen *Helden wie wir* (1995) som i allt är ett

tydligt tecken på en mindre krampartad och mer avspänd syn på den egna situationen i det f.d. Östtyskland. På en närmast pantagruelsk prosa visar författaren Thomas Brussig (1965–) ur ett östtyskt skrattspegelperspektiv fram DDR-trivialiteter, småborgerlig inskränkthet och den förmodligen i tysk litteratur fantasifullaste förklaringen till muröppningen den nionde november 1989 vid Bornholmer Strasse: huvudpersonen, tillika stasimedarbetaren Klaus Uhlzschts betongsprängande supererektion. *Helden wie wir* är närmast en provokationsroman⁴³ skriven av en självironisk representant för den "systemkompatibla" DDR-generation som före murens fall varken hade del i den socialistiska utopin eller efteråt ens bekymrade sig om det som varit och än mindre tog del i den på återföreningen följande "kollektiva resignationen".⁴⁴

Murfallet är också temat för Thomas Hettches (1964–) roman *Nox* (1995) i vilken händelserna makabert nog skildras ur ett liks perspektiv. Genom den namnlösa mörderskan – en allegori för den tyska återföreningens natt – inleds en psykoanalytisk minnesprocess som söker sig fram till förträngda traumata och ännu öppna sår i den tyska historien.

Det kritiska sökandet och vändandet på stenar i de samtidshistoriskt orienterade skönlitterära verk som i nittiotalets Tyskland ofta tar sin utgångspunkt i det f.d. DDR och "livet efter dubbellivet"⁴⁵ som Thomas Brussig kallar tiden efter murfallet, uppvisar ett brett spektrum av litterära angreppssätt. Närmast krönikeartad är romanen *Nikolaikirche* (1995) av Erich Loest (1926–). Romantiteln hänför sig till en av de kyrkor i Leipzig som kom att symbolisera det framväxande motståndet mot den allt slukande statsdraken i DDR. Genom en prototypisk östtysk familjs perspektiv och medagerande skildrar Loest förhistorien till murens fall med måndagsbönerna, demonstrationerna i Leipzig, men också det allestädes närvarande samröret med Stasi.

Berättartekniskt mycket mer avancerad än *Nikolaikirche* är Reinhard Jirgls (1953–) allegoriska roman *Abschied von den Feinden* (1995) som vid sidan av Wolfgang Hilbig's *Ich* förmodligen är det bästa exemplet på östtyskt berättande kring ett multnande samhällsfundament. Romanen handlar om hur en namnlös kommer tillbaka till det land han en gång flytt ifrån. Genom det klassiska berättarmotivet knyter Jirgl suveränt an till Homeros, Kleist, Joyce och Grass. På höjden av nutida tysk berättarkonst väcker Jirgl hemvändartoposen till nytt liv när han beskriver den tristess och den process av desorientering och "derealisering"⁴⁶ som efter återföreningen blev så påtaglig för många människor i de "nya" förbundsländerna i öst.

Brussig, Hettche, Loest och Jirgl ger alla varierade perspektiv på de nya förhållandena som det gäller att finna sig till rätta i, men ingen av dem lyckas koppla det avgörande greppet på det verkligt stora temat: den tyska återföreningen. Det gör inte heller – de tidigare västförfattarna – Rolf Hoch-

huth (1931-) och Friedrich Christian Delius (1943-) med sina böcker. Hochhuths läsedrama *Wessis in Weimar* (1993) som skildrar ”scener från ett ockuperat land” retade många genom att den tyska återföreningen framställdes som ett slags kapitalistiskt maktövertagande av den forna DDR-staten. Långt mindre provocerande är i så fall Delius när han i *Die Birnen von Ribbeck* (1991) berättar om hur det kunde gå till när gränsbommarna mot öst slagits upp för gott och de rika västkusinerna ”Wessis” med videokameror, glänsande bilar och hög musik, drar in som en gräshoppsvärm till ”Ossis” i den lilla slumrande staden Ribbeck. När besökarna sedan delar ut gratis kulspeppennor, ballonger, öl och päronbrännvin, försöker Ribbeckborna något misstroget komma underfund med vad som döljer sig bakom de yviga gesterna: välvilja eller översitteri?

Finns då överhuvudtaget den stora romanen om 1989 och åren som följde, boken som skildrar problemen, sorgerna och glädjeämnena i ett stort episkt svep? Nej, inte än – om den nu någonsin blir skriven. Däremot har de tyska läsarna begåvats med en bok med många annorlunda kvaliteter, en välberättad ”roman från den östtyska provinsen”. Så lyder undertiteln på Ingo Schulzes (1962-) *Simple Storys* (1998) som lovprisad av både kritiker och läsare betecknats som ”der Wenderoman”. Boktiteln antyder – sin pluralform till trots – att Schulze knyter an till den amerikanska short storyn med bl.a. Richard Ford och Raymond Carver, men även till Robert Altmanns film *Short Cuts*. De 29 biografiskt sammanvävda kapitlen om mänsklig menings- och rotlöshet styrs inte av någon berättare utan består av till synes disparata dialoger och dialogsituationer med en märklig närhetskänsla. De enda egentligt sammanbindande elementen är platsen och tiden, den lilla staden Altenburg i Thüringen från 1990 till 1997. Varje enskild episod förtätas genom länkade motiv, personer och händelser till en pusselartad handlingsstruktur. Genom den konkreta bindningen till personer och situationer uppstår en stark spänning mellan texten och läsaren, som själv tvingas dra – och gärna gör det – i åtskilliga intrikata tanketrådar. Även om vart och ett av de olika livsödena är förankrat i det DDR som var, gäller Schulzes intresse inte i första hand det förflutna utan hur dessa liv som genom återföreningen förlorat orienteringen i tillvaron, får sin – ofta fragmenterade – fortsättning i det nya, återförenade Tyskland.

En liknande vilsenhet, men från en annan geografisk punkt av det nya Tyskland visar Judith Hermann (1970-) med sin författardebut *Sommerhaus, später* (1998). I hennes nio intensiva berättelser har Schulzes provins ersatts av berlinska bohemmiljöer i Prenzlauer Bergs nedgångna högreståndsvåningar, just den miljö som representerade det avvikande i DDR-kulturen under 80-talet. Judith Hermanns berättelser har något dagsländeaktigt över sig och hennes sömngångaraktiga personer lever i ett slags tomrum som de försöker bemästra genom att inte binda sig till någon eller

något. Förrädiskt lakoniska, med tillhörigheterna i ett par plastkassar är berättelsernas figurer misstroget avvaktande till den nya tid som de ser växa fram kring miljardbyggena vid Potsdamer Platz. Bokens protest mot det nya Berlin är innerst ett genomslag för en genom murfallet förlorad livskänsla, en tomhet som inte kan fyllas ut av de trendigare livsmönster som det återförenade Tyskland erbjuder.

Förföljelse, förträngning och idyllisering – nazisttiden i västfokus

Medan realsocialismens fyra decennier och den ”litterära likförgiftningen” genom Stasi står i centrum för författarna med östtyska rötter, riktar västförfattarna blickarna inte enbart mot efterkrigstiden utan också längre bort, mot hitlerväldets mörkare och krevadbelysta horisont.

Precis femtio år efter slaget vid Stalingrad gav västförfattaren Walter Kempowski (1929–) ut mammutverket *Das Echolot* (1993) bestående av – sammanlagt tre tusen sidor – dagböcker, brev, foton och andra tidsdokument från 1 januari till 28 februari 1943, just den tid då det tyska ödet avgjordes i öst. Kempowski som i tidigare romaner om det tyska borgerskapet kritiserats för att ge en alltför harmlös bild av livet under nazisttiden, har här sammanställt ett slags ”kollektiv dagbok” – författarens undertitel på boken – som både är ett krigscollage och ett märkligt stycke tysk mentalitetshistoria. Det ligger nära till hands att jämföra *Echolot* med ett annat tidspanorama, Uwe Johnsons (1934–84) mästerverk *Jahrestage* (1970–1983). Kempowskis arbete framstår då mindre som ett banbrytande verk som fascinerar genom litterära kvaliteter än genom sin dokumentation av det stortyska traumat kring det som hände borta vid Volga.

Också minnesanteckningar från nazisttiden, men ur ett helt annat perspektiv, är den kände romanisten Victor Klemperers (1881–1960) dagböcker *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten. Tagebücher 1933 bis 1945* (1995). Med fara för det egna livet noterade Klemperer dag för dag förskjutningen i den vanlige tyskens attityder och hur livet blev allt utsiktslösare för de judiska medborgarna i ett till synes normalt men allt omänskligare Tyskland. Författaren som redan direkt efter andra världskriget väckte stor uppmärksamhet med sin protokollerande bok *LTI/Lingua Tertii Imperii* (1946) om det nazistiska språkbruket, håller med sina autentiska dagböcker såret kring förintelsen öppet på ett sätt som svårligen låter sig tillbakavisas. På liknande sätt fungerar Sebastian Haffners (1907–99) *Geschichte eines Deutschen* (2000). Genom de väldokumenterade hägkomsterna från tiden 1914–1933 – nedtecknade redan före andra världskriget – ger Haffner en bild av dåtidens politiska och moraliska situation i Tyskland som i allt vederlägger

påståenden om att det inte skulle ha varit möjligt att känna till nazisternas brottsliga avsikter, t.ex. visavi judarna.

Temat autenticitet, vardag och människors medvetande under Tredje riket står likaså i förgrunden hos Ludwig Harig (1927–) i romanen *Web dem, der aus der Reihe tanzt* (1995). Harig visar i den hur det avvikande, det annorlunda, hur alla de som bar namn av jude, polack eller utvecklingsstörd fördömdes och allmänt kunde stämplas med beteckningen fiende. Utan att höja ett moraliserande pekfinger ger Harig en ärlig och osminkad bild av livet under hitlertiden. Den uppriktiga skildringen av människor som utan reflekterande blir villiga verktyg för regimen ger en kuslig inblick i den då rådande tidsandan i Tyskland.

Om Tredje riket och dess blinda hantlangare handlar också Marcel Beyers (1965–) roman *Flughunde* (1995), en dokumentär fiktion om en ljudsamlare och akustisk specialist vid nazisternas masspropagandatillställningar. Beyers postmodernt anlagda roman berättas ur två perspektiv, dels ur SS-akustikerns, vars mål är att framställa ett slags kortsystem över alla ljud som frambringas av mänskliga stämband fram t.o.m. den sista rosslingen, dels ur Joseph Goebbels äldsta dotters perspektiv. Ljudsamlarens gramfonspår där ljuden i kommunikationssituationen enbart tillmäts fonetisk, men inte någon semantisk relevans är en ren "akustisk mardröm"⁴⁷ genom vilken nazisternas förtingligande människosyn framträder i all sin utsugande konsekvens.

Mindre sakligt dokumenterad, men ändå högst förnimbar i den kyla som stiger upp ur förträngningens djup, framträder nazisttiden och förintelsen i Bernhard Schlinks (1944–) internationella bestsellerroman *Der Vorleser* (1995). Schlink väver samman två levnadslopp där sexualitet och historia griper in i varandra. En ung mans älskade visar sig ha ett avgrundsdypt förflutet som koncentrationslägervakt. Sanningen som kryper fram lämnar huvudpersonen ingen ro. Att terapeutiskt "skriva sig fri" från det nazistiska förflutna som han s.a.s. blir delaktig av genom förälskelsen, är ingen utväg eftersom det faktiskt finns skeenden som "inte låter en göra anspråk på frikännande och försoning".⁴⁸

Även i Walter Kempowskis roman *Heile Welt* (1998) rör det sig oroväckande under ytan av ett till synes harmoniskt liv där obearbetade kusligheter från det nazistiska förflutna läcker ut ur efterkrigstidens anfrätta minnesreservoarer. Möjligheten att "fly undan i det obesvärade"⁴⁹ finns lika lite här som i Christoph Ransmayrs (1954–) *Morbus Kithara* (1995) där denne med en fiktiv, ockuperad tysk-österrikisk efterkrigsprovins som skådeplats visar hur ångern inför det som skedde under förintelsen stelnat till formler utan egentligt innehåll.

Lika oskuldsfull som ynglingens blick till en början är i *Der Vorleser*, lika oförfalskad är barnablicken i Hans-Ulrich Treichels (1952–) berättelse

Der Verlorene (1998) där kampen för en familjs nya och materiellt säkrade liv efter kriget fördystras av det faktum att familjen förlorat sin förstfödde på flykten undan sovjetarmén i krigets slutskede. Treichel visar hur den traumatiska närvaron av den som är frånvarande präglar familjens inre liv. Samtidigt ger han en ironisk-satirisk bild av femtiotalets ytliga harmoni i välståndstyskland där det "normala" livet levs liksom över en källarlucka som hotar att när som helst sprängas av det undermedvetnas oberäkneliga krafter.

Medan framför allt Schlink, Kempowski och Treichel låter det förträngda flyta upp till ytan och fördystra den tyska efterkrigsidyllen ser vi i Martin Walsers (1927-) mycket uppmärksammade roman *Ein springender Brunnen* (1998) närmast en motsatt tendens, en uttalad idyllisering och vägran att se det som faktiskt skedde under hitlertiden. Som Thomas Steinfeld framhåller är Walsers roman ett försök att "hitta det normala i en tid som aldrig kunde betraktas som normal".⁵⁰ Märkligt nog hade Walsers östtyska författarkollega Günter de Bruyn redan tre år tidigare i sin självbiografiska uppgörelsebok *Das erzählte Ich. Über Wahrheit und Dichtung in der Autobiographie* (1995) berört precis det som skulle bli temat i *Ein springender Brunnen*: "Antag att en tysk som var barn under de tolv onda hitleråren, skulle ha haft en trygg uppväxt i någon isolerad landsända som var helt avskärmd från krig och politik. Om han sedan på sin ålders höst verklighetstroget skulle beskriva denna av allt förskräckligt oberörda barndom, ja då skulle det ändå, all individuell sanning till trots, inte kunna bli annat än en falsk bild av denna tid. En sådan fullständigt opolitisk bok skulle nämligen innehålla en politisk utsaga, att det nog ändå inte var så illa under Tredje riket."⁵¹

Just så som Günter de Bruyn skriver förhåller det sig med Martin Walsers roman, men själv ser författaren inte det egna förflutna, den fridfulla ungdomstiden i en by vid Bodensjön under nazistdiktaturens tolv år som en del av ett kollektivt tyskt förflutet utan snarare som avslöjanden ur det undermedvetna. Blicken på det förflutna kan enligt detta synsätt därför heller aldrig bli "tydligare än en dröm"⁵² som Walser själv säger i romanens början. Walsers bortseende från att nutidsmedvetandet faktiskt även formar synen på det förflutna, hans "vykortsmilda bild av denna tid"⁵³ visade sig bara vara början på en nog så provokativ frondering mot det kollektiva tyska ihågkommandet av nazisttiden – det som brukar kallas "Vergangenheitsbewältigung". Detta stod helt klart när han i sitt tacktal vid utdelandet av den tyska bokhandelns fredspris talade om den "moralklubba" som den politiska vänstern använde sig av för att göra uppgörelsen med nationalsocialismen till en "pliktövning".⁵⁴ I talet ställde Walser sitt eget individuella samvete mot det offentliga och förbehöll sig rätten att liksom i *Ein springender Brunnen* betrakta nazisttiden på sitt privata sätt.

Hans tankar uppfattades som kontroversiella och rörde vid nerven för de återförenade tyskarnas politisk-moraliska självuppfattning. Den utlöste en flera månader lång debattstorm vars huvudkombattanter kom att utgöras av Martin Walser och Ignatz Bubis, ordföranden för judiska centralrådet i Tyskland.⁵⁵ Bubis huvudinvändning mot Walser var att den tyska historien måste accepteras som den är, vilket innebär att även Hitler och Himmler hör dit. Den som enligt Bubis ”inte är beredd att ta till sig denna del av historien, utan föredrar att tänka bort eller glömma den, måste också vara inställd på att historien kan upprepa sig”.⁵⁶

Det historiskt harmoniserande perspektivet finns även hos Michael Kleeberg (1959–) i den visionära romanen *Ein Garten im Norden* (1998) som författaren gett genrebeteckningen ”saga”. Den skildrade tiden sträcker sig från slutet av det tyska kejsardömet till slutet för de två tyska staterna. Ändå är boken allt annat än en historisk roman. Genom sitt alter ego, Albert Klein, skapar författaren nämligen ett slags ”parallelluniversum”⁵⁷ i vilket kända historiska personers namn, ansikten, tankar och livshändelser ses i helt nya konstellationer. Vad Kleeberg skriver är en idérik samhällspolitisk utopi, en tysk historia så som den inte var, men hade kunnat vara. Här liksom hos Walser i *Ein springender Brunnen* lurar emellertid faran för falsk försonlighet inför en förrädisk verklighet.

Allt annat än försonlig i tonen är däremot den digra minnesboken *Mein Leben* (1999) av Marcel Reich-Ranicki (1920–). Genom sin sparsmakat klara stil förenar *Mein Leben* saklig framställning med litterära kvaliteter av för genren ovanligt slag. Reich-Ranicki som på grund av sina judiska rötter fördrevs 1938 från Berlin till Polen, skildrar på ett fängslande sätt sin familjs och judarnas situation i det tyskockuperade landet, förstörelsen av ghettot i Warszawa och åren under jord före krigsslutet. Det annorlunda och fascinerande med *Mein Leben* är hur författaren boken igenom skickligt förmår interfoliera sin roll som tysk stjärnkritiker med en spegling av det egna individuella levnadsödet mot bakgrund av den tyska nittonhundratalshistorien.

En av dem som Reich-Ranicki i sin yrkesutövning utsatt för nedgörande kritik är just Martin Walser som nämnts ovan. När denne så 2002 gav ut nyckelromanen *Tod eines Kritikers* – en blandning av satir, pamflett och kolportage – som handlar om hur kritikern Ehrl-König (alias Marcel Reich-Ranicki) mördas av en författare vid namn Hans Lach vars nya bok fått förintande kritik i ett känt teveprogram,⁵⁸ ja då sprängde kultursidornas diskussionsvågor alla vallar. Skandalen var ett faktum. Anledningen var främst att man i *Tod eines Kritikers* tyckte sig urskilja ett hämndlystet antisemitiskt anslag som spädde på de klichéartade yttranden om judar som sedan en tid cirkulerade i den politiska debatten.⁵⁹ Utgivaren av *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Frank Schirrmacher, gick till och med så långt att

han i ett öppet brev kallade Walsers bok ”en exekution” och en ”mordfantasi”.⁶⁰

Om man kan säga att *Der Tod eines Kritikers* var resultatet av ett starkt känt behov att rättfärdiga sig efter alla de förebråelser och anklagelser Walsar fått utstå i den debatt som hans tal utlöste då han mottog den tyska bokhandelns fredspris (1998), så är boken ändå inte enbart att se som en privat uppgörelse, utan ett led i ett större sammanhang där den tyska skuldfrågan står i förnyat fokus.

Debatten kring denna fråga inleddes nämligen – redan en tid före Walsers tal – av den tysk-engelske författaren Winfried Georg Sebald (1944–2001), när denne vid tre provokativa poetikföreläsningar i Zürich 1997 på temat ”luftkrig och litteratur”⁶¹ framhöll att tyskarna också varit offer under kriget och att civilbefolkningen vid de allierades bombningar varit utsatta för en ”unik förintelseaktion”.⁶² Detta tema hade dock – som en följd av de illgärningar som begåtts av nazister – enligt Sebald varit så tabubelagt under efterkrigstiden att tyska författare inte vågat gestalta det tyska lidandet litterärt. Det var alltså inte återgivandet av det historiskt faktiska som i sig ansågs vara tabubrytande utan viljan till estetisk och litterär gestaltning, förhållandet att litteraturen skulle tillåtas att inte enbart vara ”information utan också imagination”.⁶³ De facto har bombningarna och följderna av dem ytterst sällan skildrats i den tyska litteraturen,⁶⁴ bortsett exempelvis från Hans Erich Nossacks (1901–77) ögonvittnesskildring av angreppet på Hamburg 1943 i *Der Untergang* (1948) och Gert Ledigs (1921–99) oförtjänt bortglömda roman *Vergeltung* (1956) som återupptäcktes när boken kom ut i ny upplaga kort efter författarens död.

Just frågeställningen huruvida den tyska litteraturen ansågs kunna få gestalta det egna folkets lidanden under andra världskriget eller inte, fick åter aktualitet genom Günter Grass senaste bok *Im Krebsgang* (2002). Där berättar Grass om hur det tyska flyktingfartyget ”Wilhelm Gustloff” med 9000 passagerare sjunker en isig januarinatt 1945, träffad av tre ryska torpeder. Berättartekniskt skildras händelsen ur tre olika generationers synvinkel och längs ett flertal berättelsetrådar som vävs samman genom användningen av ett nog så modernt internetperspektiv. Boken gick visserligen ut i åtta upplagor redan under första tre veckorna, men kritiken var för den skull – eller kanske just därför – inte nådig: ”Alltför glest har han vävt sitt stoff, snarare välment än välgjort”, framhöll t.ex. *Neue Zürcher Zeitung*.⁶⁵ Litterärt och estetiskt sågs boken på många håll som torftig och ”utan konstnärlig gestaltning”.⁶⁶ Just därför får den sägas vara ett gott exempel på Sebalds ovan anförda tes om att det tyska lidandet inte varit och uppenbarligen fortfarande inte är tillåtet att estetisera i Tyskland, inte ens av landets senaste nobelpristagare i litteratur. I den politiskt och moraliskt argumenterande debatt som följde i bokens kölvatten ifrågasattes också

huruvida Grass hade brutit mot ett berättartabu eller inte när han skildrade fartyget "Wilhelm Gustloffs" undergång och därigenom riktade uppmärksamheten mot de känsliga frågorna kring de från de gamla tyska områdena i öster fördrivna tyskarna. Om boken alltså mest var ett "samhällsterapeutiskt företag"⁶⁷ genom vilket Grass trodde sig kunna motverka det på många håll nog så reaktionära samhällsklimatet i Tyskland, ja då mynnar hans bok enligt somliga kritiker ut i tomma intet eller får rentav en helt motsatt verkan, dvs. publikreaktionen: "Äntligen en bok som handlar om det tyska lidandet!" Just detta nya synsätt på den tyska skuldfrågan ledde under våren 2002 till en bisarr litteraturdebatt kring frågan ifall böcker som Grass *Im Krebsgang*, men även Bernhard Schlinks *Der Vorleser* rentav bagatelliserar tyskarnas roll i förintelsen och under andra världskriget. Att enbart se dubiösa motiv i den litteratur som nu mer än femtio år efter krigsslutet försöker skildra andra världskriget ur ett annorlunda, men ändå självkritiskt perspektiv, vore nog som Volker Hage i *Der Spiegel* säger, en "olycka för litteraturen" i Tyskland.⁶⁸

En generation tar farväl, men berättandet fortsätter

Den tyska efterkrigslitteraturen kommer under nittiotalet till en definitiv slutpunkt i och med att många av de stora författarnamnen inte längre var i livet utan slutgiltigt gått till litteraturhistorien: Thomas Bernhard, Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt, Helmut Heissenbüttel, Ernst Jandl, Wolfgang Hildesheimer, Wolfdieterich Schnurre, Hans Werner Richter, Elias Canetti, Heiner Müller, Wolfgang Koeppen, Jurek Becker, Stephan Hermlin, Ernst Jünger, Hermann Lenz.

Men många är dock de som började skriva långt före nittiotalet och som nu tillsammans med debutanter för berättandet vidare på en hög nivå. Till de förstnämnda hör Peter Handke (1942-) som i *Versuch über den Jukebox* (1990) inledde nittiotalet med en beskrivning av denna musikmaskskins betydelse för en hel ungdomsgeneration. En avgörande läsupplevelse för många var förmodligen också Handkes tusensidiga mammutverk *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (1994) som utan egentlig handling utspelar sig "mot århundradets slut" i en förort till Paris. Det något tautologiska temat för Handkes företag lyder: skrivandet av en bok med titeln *Mein Jahr in der Niemandsbucht* i vilken författaren tillskriver sig själv rollen som krönikör. Att både vara berättare och iakttagare av sig själv i det egna skrivandet leder snabbt fram till ett tillstånd där själva iakttagandet blir ett slags handling som griper in och förvandlar det som sker på ett för Handke-läsare lätt igenkännligt och mycket karaktäristiskt vis. Det kontinuum, den reflexion och den process för poetisk insikt som utmärker Handkes böcker finns också i hans senaste roman *Der Bildverlust oder Durch die Sierra*

de Gredos (2002). Även här är författaren till berättelsen en figur i själva berättelsen och temat är denna berättelses tillblivelse: en legendariskt framgångsrik kvinna i finansvärlden som gett en författare i uppdrag att skriva en bok om henne, reser till Spanien där författaren sitter och skriver på just denna bok...

Ett liknande perspektiv med iakttagande självakttagare finner man hos en av de mest omstridda författarna i den tyska samtidslitteraturen, Botho Strauss (1944–) som i 38 episoder i *Wohnen Dämmern Lügen* (1994) skildrar en privatlivets dramatik, en inre verklighet full av känslöfvervecklingar. Vardagslivets konkreta situationer blir här utgångspunkt för en uppmärksam och närmast visionär varseblivning av världen. Med sin fantastiska prosa föll boken emellertid offer för en överpolitiserad litteraturkritik till följd av den rabiata polemik som Strauss själv hade utlöst året före med publiceringen av den kontroversiella, neokonservativa *Spiegel*-artikeln *Anschweller der Bocksgesang*.⁶⁹

Föga provocerande däremot och snarast direkt handgripligt verklighetsanknuten är Uwe Timm (1940–) med novellen *Die Entdeckung der Currywurst* (1993) om ett ovanligt kärleksförhållande där en marinsoldat tillbringar de sista krigsveckorna 1945 som desertör och kärleksfånge hos en kvinna i Hamburg. Stor berättarglädje visar Timm också i berättelserna *Nicht morgen, nicht gestern* (1999).

Den psykoanalytiskt skolade Bodo Kirchhoff (1948–) har tidigare skrivit sällsamma berättelser och dramer om kärlek. Med *Infanta* (1990) gav han ut en tropiskt frodig kärleksroman, vars otäcka förlopp utspelar sig under extrema betingelser i ett nedgången paradiset, en tröstlös filippinsk by med valkampen mellan Marcos och Aquino som politisk bakgrund. *Infanta* blev en bästsäljare liksom romanen *Der Sandmann* (1992) som även den utspelar sig ett antal exotiska flygtimmar bort, men i övrigt följer det något banala framgångsreceptet: en man, ett mord, erotik och spänning.

En stor succé var också Peter Schneiders (1940–) *Schlafes Bruder* (1992), en roman i historisk kostym om ett musikaliskt geni, en man som omedveten om sin stora begåvning, missförstådd av sin inskränkta omgivning och olyckligt förälskad, fattar beslutet att ta livet av sig genom att inte sova. Lika virtuost och lätt som huvudpersonen Johannes Elias Alder trakterar orgeln, drar Schneider sina berättarregister på ett närmast sagoartat sätt som får musik, kärlek och natur att välla över alla bräddar i en suggestiv värld av bilder.

Mera vardagsnära är Brigitte Kronauer (1940–) i romanen *Das Taschentuch* (1994) där berättandet är humoristiskt och yppigt som i en förvildad trädgård. Dystra och bittra är däremot Herta Müllers (1953–) surrealistiskt tonade romaner, t.ex. *Herztier* (1994) om självupplevt arkaiskt byliv i de gamla tysktalande områdena i Rumänien. Självbiografisk och tillbakablick-

ande är också Friedrich Christian Delius som i *Amerikahaus und der Tanz um die Frauen* (1997) med klar och distanserad blick skriver om kärlek och politik under studentprotestens dagar på sextioalet i Berlin.

Schweizaren Urs Widmer (1938-) förenar äventyr och fantasi med realistiskt berättande som fascinerat läsarna sedan 70-talet. Nyare verk av honom är t.ex. den tidsförskjutande, både djupsinniga och underhållande novellen *Der blaue Siphon* (1992) och den genreblandande rese-, spion- och äventyrsromanen *Im Kongo* (1996) som utspelar sig i Afrika, men även på ett paradoxalt sätt står i förbindelse med de mörka sidorna av Schweiz' roll i förhållande till Tyskland under andra världskriget. Till samma berättargeneration som Widmer kan man också föra hans landsman Adolf Muschg (1934-) vars roman *Der rote Ritter* (1993) är en filmatisk omdiktning av berättelsestoffet kring Wolfram von Eschenbachs medeltida Parsifalgestalt och dess väg i en brytningstid i vilken Arturshovet förlorat sin livskraft och gralsborgen sin trovärdighet.

En ny författargeneration tar vid

Även om det fortfarande är den nu äldre författargenerationens stora namn Martin Walser, H.M. Enzensberger, Christa Wolf och Günter Grass – med egna upplevelser av andra världskriget – som har stark lyskraft inom den tyska litteraturen, så är det ändå uppenbart att deras ljus långsamt börjat mattas. Ett undantag här är den något yngre Peter Handke som fortfarande har en aura av omtyckt ”arg ung man” över sig. I övrigt är de flesta författarnamn som träder fram under nittioalet nya och oprövade. Man kunde t.o.m. tala om en ”Stunde Null”, ett slags nollställning som enligt Iris Radisch får denna nya generation att till synes ”obesvärat, utan begränsning och utan förpliktelser slå upp ett nytt kapitel i litteraturhistoriens bok”.⁷⁰

En av dem som med erkänt skicklig slevföring rört om i generationsgrytan är Durs Grünbein (1962-). Ofta jämförd med Enzensberger seglade han upp som den viktigaste tyska lyrikern efter den tyska återföreningen 1989. Att som Grünbein redan i dryga trettioårsåldern få Büchnerpriset (1995) hade tidigare bara varit Enzensberger och Handke förunnat. En så snabb befordran till den litterära parnassen föregicks av debuten med samlingen *Grauzone morgens* (1988), följdes av *Schädelbasislektion* (1991) och kröntes med *Falten und Fallen* (1994). I Grünbeins poesi härskar ett högst eget koordinatsystem, synligt bl.a. i att författaren efter murfallet inte ger sig i kast med alla de frågor som pockade på svar, utan uppehåller sig kring en annan för honom lika viktig gränsdragning, nämligen den om det är möjligt att bevara en humanistisk syn på människan eller om vi måste finna oss i att bli förvandlade till ”tekniskt kompatibla mutanter”.⁷¹ Efter Büch-

ner-priset 1995 mojnade den kreativa vinden något och det tog fem år innan Grünbein gav ut samlingen med den mångtydiga titeln *Nach den Satiren* (1999). Med distans både till samtiden och till sig själv i tidigare diktsamlingar, väver Grünbein utan synbar ansträngning samman tider och diskurser, naturvetenskap, antiken och Dante. Resultatet blir en text som "elegant och full av volter" inte låter sig tyglas av varken rim eller meter.⁷²

Uppvisningsnummer av mera encyklopediskt slag framförde "minnesakrobaten"⁷³ Matthias Politycki (1955–) med sin *Weiberroman* (1997) och blev livligt applåderad för det. Romanens 70- och 80-tal förenar kärleksförvecklingar i Pink Floyd-rytmiserade ungdomsmiljöer med dubbel fikcionalisering och något i skönlitteratur så ovanligt som pedantiskt utredande fotnoter om vardagliga företeelser som t.ex. jeansmode, müsliblandningar m.m. Allt helt i stil med den textsort romanen ska placeras in i enligt den ironiska underrubriken, nämligen "Historisch-kritische Gesamtausgabe". Samtidigt med boken initierade Politycki en generationsdebatt, lanserade en "generation 78" och förfäktade den inte helt originella tesen att den "krävande" litteraturen endast kan motverka sin fullständiga marginalisering genom att använda sig av en mer underhållande strategi.⁷⁴ Just denna, den breda vägen skulle man kunna säga att Helmut Krausser (1964–) valt – och förstärkt genom den framgångsrika filmatiseringen – i romanen *Der grosse Bagarozzy* (1997) vars subtiliteter i samtal och kärlek, liksom oanade förvecklingar och förskjutningar i berättarperspektiv, utlöser spännande fiktioner som börjar leva sitt eget liv.

Ett mera pessimistiskt generationsporträtt än Politycki tecknar Christian Kracht (1966–) i romanen *Faserland* (1995). Här upplever en blaserad hedonist i Bret Easton Ellis efterföljd *American Psycho* i tysk mardröms-tappning när han sex- och drognjutande reser runt i sitt hemland. Krachts sarkasmer gäller skräp- och varumärkeskulturen, ytlighetens utbredning och förespråkare i en tid då de stora drömmarna om slutgiltig förändring hänsynslöst kuperats in i den postmodernistiska differenskortleken. Om tecknens betydelser, förvirrelser och syftningar handlar det också i Georg Kleins (1953–) debut, den bisarra agentroman *Libidissi* (1998). Libidissi är en orientalisk stad – någonstans i Västafrika, men samtidigt både en hemlighetsfullt amoralisk värld och ett slags komplext sinnlig stordator, monstruöst full inte bara av information, utan också av gåtfullhet, lockelser och utvägslös kommunikation (1998).

Den unga författargenerationens medvetande speglas även i flera andra, trendpåverkade texter såsom schweiziskan Zoë Jennys (1974–) uppmärksammade debutroman *Das Blütenstaubzimmer* (1997) i vilken en ung kvinna söker närhet hos den mor som övergett henne årtal tidigare. Med glasklart registrerande språk demaskerar författaren moderns 68-generation och tillskriver den självskhet, ansvarslöshet och livslögn. Problem med sig själv

och med föräldrarnas äktenskap har också sjuttonårige stjärndebutanten Benjamin Lebert (1982–) i den mycket uppmärksammade självbiografiska romanen *Crazy* (1999).

Rave, party och gränsförskjutningar

Avståndstagandet från vad ”generation 78” och andra ser som 68:ornas frasradikala skenvärld återfinns mer eller mindre explicit vid nittioalets slut också i en rad andra böcker med technomusik, medier, partyn och discjockeykultur i fokus. Till förgrundsgestalterna i denna mycket formmedvetna, reflekterande och experimenterande samtidslitteratur hör Rainald Goetz (1954–), vars *Rave* (1998) ger en ”superkonkret”⁷⁵ och mycket konsekvent bild av alkohol-, sex- och drogexcesserna i technomiljön. Till spjutspetsarna inom detta esoteriska pop-avantgarde hör också Andreas Neumeister (1959–) och Thomas Meinecke (1955–). Neumeisters autodiskografi *Gut laut* (1998) är med sin technoinspirerade, parataktiska berättarstil en perspektivförskjutande samtidsskildring av staden ”Mjunik” (München), en postmodern poproman som uppbyggd kring musik och partyn skildrar en ung mans socialisering in i diskotekvärldens världsfrånvända gemenskap. Än mer obekymrat excentrisk är den ”performance poetry” som Andreas Neumeister och Marcel Hartges presenterar i antologin *Poetry.Slam! Texte der Pop-Fraktion* (1996). I en miljö full av poetisk musikalitet utspelar sig också Benjamin Stuckrad-Barres (1975–) *Soloalbum* (1998) och uppföljaren *Livealbum* (1999), som med många självbiografiska inslag uppfyller alla kriterier på en ung poplitteratur dock utan att vara lika formmedveten och experimenterande som Rainald Goetz i *Rave*.

Den mest drivne av dessa litterära discjockeys är den tidigare nämnde Thomas Meinecke, som i sin roman *Tomboy* (1998) flott och lätt tar upp och jonglerar med den feministiska diskursen kring ”Gender Studies”. På ett helt oförliknligt sätt förmår Meinecke ge både ett samtidspanorama och föra över resonemanget om den socialt betingade könstillhörigheten på sina romanfigurer. De inte bara förkroppsligar teoriansatserna utan handlar också enligt dem. Teori och popmusik samplas in i varandra vilket resulterat i ett unikt litterärt sound bortom all kategorisering. *Tomboy* förskjuter gränserna mellan litteratur- och popmusikkultur i den tyskspråkiga samtidslitteraturen och har förmodligen just därför framkallat djupa, vilsna suckar hos mången äldre kulturjournalist.

Om gränsförskjutningar, röster och utmaningar från en ny kultursfär handlar också Feridun Zaimoglus (1964–) provocativa *Kanak Sprach* (1995) med undertiteln ”24 Misstöne vom Rande der Gesellschaft”. I medveten motsats till den tidigare av kulturetablissemangen paternalistiskt omhulda- de tyska ”Gastarbeiter-litteraturen” – från åttiotalet – med erfarenheter av

emigrantskapets rot- och tröstlöshet, visar Zaimoglu i *Kanak Sprak* fram okända vita fläckar på den socialmentala kartan över det tyska samhället. Genom en virtuost kreativ språkmimikry sammansatt av ungdomsjargong, turkiska vändningar och hip hop-element skildrar Zaimoglu andra- och tredjegerations invandrare vars språkbruk är det främsta tecknet på deras negativa särställning i det tyska samhället. Det språkliga förnekandet av den majoritetskultur som inte vill adoptera dem är samtidigt en krigsförklaring mot alla försök att bortse från sociala problem genom att kalla dem etniska. Med framhållandet att de som fötts och vuxit upp i Tyskland varken kan förstås endast mot bakgrund av sitt etniska ursprung eller bedömas enbart enligt de måttstockar som det tyska "majoritetssamhället" bjuder, har Zaimoglus bok bidragit till en nyansering av synen på invandrare i Tyskland.

Mindre provocerande migrantförfattare med uppmärksammade nya perspektiv på tyskt kultur- och samhällsliv är Emine Sevgi Özdamar (1946–), *Das Leben ist eine Karawanseraï* (1992), Aysel Özakin (1942–) *Zungen der Berge* (1997), Franco Biondi (1947–) *In deutschen Küchen* (1997), Aras Ören (1939–) *Granatapfelblüte* (1998), Rafik Schami (1946–), *Der geheime Bericht über den Dichter Goethe* (1999), Yoko Tawada (1960–) *Opium für Ovid* (2000) och Galsan Tschinag (1949–) *Dojnaa* (2001).

Dessa migrantförfattares verk bär alla stark prägel av multikulturalitet, interkulturalitet och hybrida identiteter. Långt från att vara något slags övergående "Gastarbeiterliteratur" kan man se dem som en respons på en realitet som med all sannolikhet kommer att bestå och även fortsättningsvis synliggöra sig i litterära texter. I allt en avancerad migrationslitteratur som inte i första hand uppfattar migrationen som förlust, utan som en möjlighet, ja t.o.m. en styrka som springer fram just ur oscilleringen mellan det främmande och det egna kulturperspektivet.⁷⁶

Litterärt "frökenunder"

Under nittioalets sista år fick så många unga begåvade kvinnliga författare spektakulära genombrott att kritikerna talar om "das literarische Fräuleinwunder".⁷⁷ Till denna överraskande och helt oväntade förändring på den litterära arenan i Tyskland har inte enbart själva litteraturen, utan i hög grad också det massmediala skenet bidragit. Det strålkastarljus som riktats mot de unga och ofta påtagligt fotogeniqua författarna har gjort dem till mediepersonligheter, något som i viss mån överskuggat själva böckerna. Personfixeringen till trots visar denna förläggardröm av kvinnligt snille och skönhet emellertid att en anspråksfull och ovanligt vital tysk litteratur på nytt vinner starkt gehör – även utanför landets gränser.

Full av absurditeter och bisarrerier är Felicitas Hoppe (1960–) i *Pick-*

nick der Friseur (1996), en debut med tjugo nära nog hermetiskt slutna berättelser som kan få den mest läserfarne att känna sig brydd och osäker om att överhuvudtaget ha förstått någonting av de närmast rudimentära berättelsesammanhangen. Sådana tvivel behöver läsaren däremot inte plågas av i Karen Duves (1961–) *Regenroman* (1999) där ett nygift par söker avskildheten på en gammal förfallen gård. Under deprimerat regnande finner de snart nog tillvaron upplöst i en sumpig väta som tränger in i både kropp och själ. Brutalt och utan en strimma av hopp sjunker paret ner i ett moras av äckel som både fysiskt och psykiskt endast genomkorsas av långdragna, slippriga snigelspår.

Likaledes på en lantgård, men nu i Sydfrankrike, långt från nordtyskt gråtunga depressionshimlar utspelar sig Birgit Vanderbeke (1956–) roman *Alberta empfängt einen Liebhaber* (1997) i vilken en kvinnlig författare skriver en berättelse om Albertas från allra första början misslyckade kärlekshistoria. På två berättelseplan som flätar samman fiktion och verklighet iscensätter Vanderbeke ett slags parodi på berömda litterära kärlekspar, samtidigt som hon iakttar vardagliga komplikationer med galghumoristisk blick som får hennes läsare att skratta, men också att snart sätta skrottet i halsen.

Skrattet sitter däremot långt inne i Jenny Erpenbecks (1967–) *Geschichte vom alten Kind* (1999) där en fjortonårig flicka med ett oformligt yttre hittas mitt på en gata i Dresden och placeras på barnhem. Det är en mångbottnad berättelse om ett barn som självmant ställer sig längst ner i hackordningen och inte vill växa varken till kropp eller själ. Det ligger nära tillhands att se Erpenbecks barnhem som en liknelse över det slutna DDR-samhället, men här finns förutom starka scener av självutplåning, mor-dotter-uppgörelser och strider som utkämpas inom triangeln kaos, trygghet och frihet också anspelningar på både Kaspar Hauser och Peter Pan.

Medan de tidigare nämnda Zoë Jennys *Blütenstaubzimmer* och Judith Hermanns *Sommerhaus später* skildrar generationsuppgörelse och desillusion i tiden efter 1989, blickar de något äldre författarkollegorna Marlene Streeruwitz (1950–) och Kathrin Schmidt (1958–) ut över kvinnors vardagsliv i Österrike respektive Tyskland. Streeruwitz *Verführungen* (1996) koncentrerar sig på en trettioårig ensamstående tvåbarnsmammas inre liv och erfarenheter under ett halvår i kvävande rutin och monoton. Ett betydligt längre tidsavsnitt är temat i Schmidts monumentalroman *Die Gunnar-Lennefsen-Expedition* (1998) som blickar tillbaka på den tyska 1900-talshistorien ur ett matriarkalt perspektiv. Med en rejäl flaska konjak sitter två stadiga kvinnor ur arbetarklassen bakom nerdragna gardiner i en liten håla i Thüringen. De berättar sin kvinnliga version av det gångna århundradet. I ett slags ”uterat grotesk”⁷⁸ av könsliv, barnsång, störtförlossningar, svettningar, bröstmjölk, ejakulationer, spyor och avföring – tankarna går

osökt till den unge Grass matzerathkosmos – sugt läsaren in i en oöverblickbar virvel av minnen och utvikningar utan egentligt orsaks- och verkanssammanhang. Bakom den anarkiska fasaden framträder dock de historiska förloppen genom det symbolraster av kroppslighet, som ger Schmidts roman en reflekterande handgriplighet och en ton som är helt ny i den tyska samtidslitteraturen.

Till den långa raden av framgångsrika unga kvinnliga författare sällar sig kring millenieskiftet Christa Hein (1955–) *Der Blick durch den Spiegel* (1998), *Scirocco* (2000); Sibylle Mulot (1950–) *Die unschuldigen Jahre* (1999), *Das ganze Glück* (2001); Inka Parei (1967–) *Die Schattenboxerin* (1999) liksom också Maike Wetzels (1974–), Elke Naters (1963–) och Tanja Dücker (1968–). Maike Wetzels fragmentariska episoder i *Hochzeiten* (2000) ger en näranog surrealistisk syn på människor i en förvirrad vardagsvärld medan Naters *Königinnen* (1998), *Lügen* (1999) och *G.L.A.M.* (2001) med stor äkthet beskriver livskänslan hos självmedvetna unga kvinnor i den berlinska storstadsdjungeln. Berlin vid nittioalets slut är också spelplatsen i Tanja Dücker *Spielzone* (2000) vars solkiga figurer lever i en bakgårdstillvaro och en partykultur inom vilken begreppen öst-väst alltmer suddats ut.

En litterär framgångsvåg

Som framgått av denna översikt över tyskt 90-tal surfar den unga tyska litteraturen på en stark framgångsvåg inte bara i Tyskland utan också utomlands. Efter att Günter Grass *Die Blechtrommel* (1959) och långt senare Patrick Süskinds *Das Parfum* (1985) under tiotals år varit de enda riktiga tyska storsäljarna, hävdar sig de unga tyskspråkiga författarna nu synnerligen väl, även internationellt. Det mest framgångsrika nittiotalsexemplet är här Bernhard Schlinks roman *Der Vorleser* (1995) som t.o.m. vunnit gehör hos den amerikanska publiken. Säkert har nobelpriset till Grass bidragit till att den tyska litteraturen på nytt fått stor internationell uppmärksamhet, men som Thomas von Vegesack framhöll 1970 med sin bok *Inte bara Grass*, bestod den tyska litteraturen redan då av så mycket mer än författaren till *Blechrumman*. Förvisso väger de unga författarnas inlägg i den tyska kulturdebatten ännu inte lika tungt som de äldres, men man kan ändå konstatera att det egentliga litterära nyskapandet under loppet av det sista decenniet avgjort skiftats över i händerna på en ny författargeneration.

Förväntningarna på litteraturen i Tyskland är nu också radikalt annorlunda än tidigare. Medan man efter 1945 sökte existentiella och moraliska svar i litteraturen, höll man kring 1968 fram en social och politisk måttstock som på sjuttioalet avlöstes av den ”nya subjektiviteten” med jaget i fokus. På åttiotalet var det så språkeexperiment och simulering av verkligheten som gällde. Slutligen ser vi under nittonhundraalets sista årtionde

självbiografiska och dokumenterande återblickar på livet i de båda tyska diktaturerna, uppgörelser med Stasisamröret, stor rådvillhet inför allt det nya i återföreningens spår, men samtidigt ett intellektuellt medvetande som är helt annorlunda än hos föregångarna. Nazismen, fadersupproret, studentrörelsen, öst-väst-problematiken liksom Förbundsrepublikens och DDR:s fyrtioåriga historia är för den riktigt sena nittiotalsgenerationen inget annat än ett slags bygglåda full med textidéer. I denna situation när det tyska förflutna mest framstår som en "grundtext i en palimpsest",⁷⁹ som något som går att skriva över och att återanvända utan moraliska, politiska eller andra betänkligheter, reagerar författarna olika. Somliga anstränger sig i sökandet efter autenticitet och direktåtergivning av den verklighet som genom de elektroniska mediernas manipuler- och masskopierbarhet blivit alltmer undanglidande. Andra däremot försöker övervinna den redan manipulerade och fragmenterade verklighetens sprickor och sammanhangslöshet genom att gå in i spelet i spelet och själva ägna sig åt maskspel och mimikry vilket resulterar i att inget längre är mer betydelsefullt än något annat, att historien blir "obsolet, identiteterna utbytbara, ja allt konfektionsvara".⁸⁰

I allt detta föränderliga ter sig den tyska litteraturen mer levande än på länge och ger oss en både omprövande och spännande blick in mot den nya, öppna medvetandehorisont som avtecknar sig i dagens återförenade Tyskland.

NOTER

- 1 En utmärkt bibliografi över litteraturen kring den tyska återföreningen är *Wende-Literatur. Bibliographie und Materialien zur Literatur der deutschen Einheit*, utg. av Jörg Fröhling, Reinhild Meinel och Karl Riha, tredje upplagan, Frankfurt am Main 1999.
- 2 Günter Kunert, "Sturz vom Sockel", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3 september 1990.
- 3 Marcel Reich-Ranicki, "Der Liebe Fluch", *Der Spiegel*, 12 februari 1996.
- 4 Den f.d. kulturministern Klaus Höpcke var den som införde formeln "Leseland" i det officiella östryska språkbruket. Se K.H., *Probe für das Leben. Literatur in einem Leseland*, Halle/Leipzig 1982.
- 5 Iris Radisch, "Deutsche Literatur der neunziger Jahre in Ost und West", *Text + Kritik, DDR-Literatur der neunziger Jahre*, nr. IX/00, München 2000, s. 23.
- 6 *ib.*, s. 25.
- 7 Ulrich Greiner, "Die deutsche Gesinnungsästhetik", *Die Zeit*, 2 november 1990.
- 8 Se t.ex. Frank Schirrmacher, "Abschied von der Literatur der Bundesrepublik", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2 oktober 1990.

- 9 Wolfgang Emmerich, *Kleine deutsche Literaturgeschichte der DDR*, Leipzig 1996, s. 462.
- 10 Greiner, "Die Deutsche Gesinnungsästhetik", *Die Zeit*, 2 november 1990.
- 11 Christoph Hein, *Die fünfte Grundrechenart. Aufsätze und Reden 1987-1990*, Frankfurt am Main 1990.
- 12 Ulrich Greiner, "Mangel an Feingefühl", *Die Zeit*, 1 juni 1990.
- 13 Klara Obermüller, *Die Weltwoche*, 28 april 1994.
- 14 Frank Schirmacher, "Dem Druck des härteren, strengeren Lebens standhalten", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2 juni 1990.
- 15 Walter Jens, "Plädoyer gegen die Preisgabe der DDR-Kultur", *Süddeutsche Zeitung*, 16 juni 1990.
- 16 Helmut Koopmann, "Tendenzen der deutschen Gegenwartsliteratur", *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur*, utg. av Hans Jörg Knoblauch och Helmut Koopmann, Tübingen 1997, s. 27.
- 17 Günter Kunert, "Zur Staatssicherheit", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6 november 1991.
- 18 Julia Kormann framhåller i *Literatur und Wende. Ostdeutsche Autoren und Autorinnen nach 1989*, Wiesbaden 1999, s. 33, anm. 49 att det under denna beteckning egentligen inte rörde sig om en gruppbildning eftersom det varken fanns någon gemensam estetisk eller politisk programförklaring t.ex. från Sascha Anderson och Rainer Schedlinski, de ledande utgivarna av underground-tidskrifterna i Prenzlauer Berg.
- 19 Citerad efter *Deutsche Literatur 1991*, utg. av Franz Josef Görtz m.fl., Stuttgart 1992, s. 94f. Se även "Wolf Biermann über Georg Büchner: Der Lichtblick im grässlichen Fatalismus der Geschichte", *Die Zeit*, 31 oktober 1991.
- 20 Se bl.a. Klaus Hartung, "Den Stein umgedreht", *Die Zeit*, 8 november 1991; Uwe Kolbe, "Offener Brief an Sascha Anderson", *Die Zeit*, 22 november 1991; Konrad Franke, "Fuchteln gilt nicht!", *Süddeutsche Zeitung*, 2 december 1991; Karl Corino, "Vom Leichengift der Stasi", *Süddeutsche Zeitung*, 6 december 1991.
- 21 Wolf Biermann, "Das war's. Klappe zu. Affe lebt", *Die Zeit*, 2 mars 1990.
- 22 Citerat efter Peter Glotz, "Das Riesenkadaverlein. Wolf Biermanns Klartexte im Getümmel", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2 oktober 1990.
- 23 Se Wolfgang Emmerich, "Die Wende, konkret. Ostalgie und Literatur", W.E., *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, Leipzig 1996, s. 498-506.
- 24 Reiner Kunze, "Für Manfred von Reiner", *Der Spiegel*, nr. 50, 1990.
- 25 Manfred Jäger, "Der Dichter und sein Spitzel", *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, 26 november 1993.
- 26 Durs Grünbein, "Im Namen der Füchse", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26 november 1991.
- 27 Hans Mayer, *Der Turm zu Babel. Erinnerungen an eine Deutsche Demokratische Republik*, Frankfurt am Main 1993, s. 188.
- 28 Christoph Hein, "Achten wir auf den Nachtfrost", föredrag den 9 februari 1992 i Dresdener Schauspielhaus, citerat efter *Deutsche Literatur 1992*, utg. av Franz Josef Görtz m.fl., Stuttgart 1993, s. 32. Hein går i sitt anförande framförallt in på avslöjandena kring de personer som spionerat för Ministerium für Staatssicherheit.
- 29 Marcel Reich-Ranicki, "...und es muss gesagt werden", *Der Spiegel*, 21 augusti 1995.
- 30 Hans Joachim Schädlich, *Tallhover*, Hamburg 1986.
- 31 Ulrich Schacht, "Ein 784-Seiten-Roman gegen die Wiedervereinigung", *Welt am Sonntag*, 21 maj 1995.
- 32 Ulrich Krellner, "Die Stasiliteratur der neunziger Jahre: Gradmesser der Geschichts-

- und Gesellschaftsbezogenheit der deutschen Gegenwartsliteratur", *Text im Kontext 4*, utg. av Edelgard Biedermann och Magnus Nordén, Stockholm 2002, s. 97.
- 33 Heiner Müller: *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*, Köln 1992, s.180.
- 34 ib., s. 61.
- 35 Wolfgang Engler, *Die Ostdeutschen. Kunde von einem verlorenen Lande*, Berlin 1999, s. 138.
- 36 Franz Josef Görtz, "Muss der Handelnde immer schuldig werden?", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3 december 1991.
- 37 Marcel Reich-Ranicki, "Der Liebe Fluch", *Der Spiegel*, 12 februari 1996.
- 38 Sibylle Cramer, "Deutsche Zustände und die offenen Felder im Gefüge der Gegenwart", *Süddeutsche Zeitung*, 5 oktober 1994.
- 39 Fritz J. Raddatz, "Ein Herz morst Dora", *Die Zeit*, 14 oktober 1994.
- 40 Jürgen Habermas i ett brev till Christa Wolf 26 november 1991, citerat efter Klara Obermüller, *Die Weltwoche*, 28 april 1994.
- 41 Charlotte Wiedemann, "Vierzig Jahre. Ein Lebensbericht", *Die Woche*, 30 augusti 1996. Litteraturpriset utdelades av Konrad-Adenauer-Stiftung.
- 42 Manfred Jäger, "Vollendung im Fragment: Volker Braun", *Baustelle Gegenwartsliteratur*, utg. av Andreas Erb, Wiesbaden 1998, s. 47.
- 43 Se Reinhard K. Zachau, "Das Volk war's jedenfalls nicht. Thomas Brussigs Abrechnung mit der DDR", *Colloquia Germanica* 30 (1997), nr. 1, s. 387f.
- 44 Christoph Dieckmann, "Klaus und wie er die Welt sah", *Die Zeit*, 8 september 1995.
- 45 Thomas Brussig, *Helden wie wir*, Berlin 1995, s. 113.
- 46 Jochen Hörisch, *Neue Zürcher Zeitung*, 13 april 1995.
- 47 Annette Brockhoff, "Spur eines akustischen Alptraums", *Süddeutsche Zeitung*, 13 maj 1995.
- 48 Rainer Moritz, *Die Weltwoche*, 23 november 1995.
- 49 Volker Hage, "Zertrümmerte Zeiten", *Der Spiegel*, 18 september 1995.
- 50 Thomas Steinfeld, "Der Wanderfotograf", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26 september 1998.
- 51 Günter de Bruyn, *Das erzählte Ich. Über Wahrheit und Dichtung in der Autobiographie*, Frankfurt am Main 1996, s. 48.
- 52 Martin Walser, *Ein springender Brunnen*, Frankfurt am Main 1998, s. 9.
- 53 Stephan Speicher, "Wortmusik für den Hund", *Berliner Zeitung*, 28 juli 1998.
- 54 Martin Walser, "Die Banalität des Guten", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12 oktober 1998.
- 55 Se Johannes Klotz och Gerd Wiegel (utg.), *Geistige Brandstiftung? Die Walser-Bubis-Debatte*, Köln 1999.
- 56 Ignatz Bubis, "Gedenkrede zur Pogromnacht 9. November 1938", citerat efter *Goethe-Institut*, Thema: Mahnmal, <http://www.goethe.de/z/50>.
- 57 Hermann Wallmann, "Die Erfindung Deutschlands", *Süddeutsche Zeitung*, 29 augusti 1998.
- 58 Det som åsyftas är det i Tyskland från 1988 till 2001 av Marcel Reich-Ranicki ledda teveprogrammet *Das literarische Quartett* i vilket några kända kritiker recenserade nyutkommen litteratur. Programmet har under alla år haft en oerhörd genomslagskraft i Tyskland vilket betytt att Reich-Ranickis välsignelse respektive icke-välsignelse av ett litterärt verk - sammanlagt 370 böcker diskuterades - alltid varit direkt avläsbar i en boks försäljningsstatistik.
- 59 Det gällde främst FDP-politikern Jürgen Möllemanns tabubrytande åsikter om judarnas förment egna roll i den tilltagande antisemitismen. Till dem som indignerat tillbaka-

- visade påståendena om Walsers antisemitism hörde bl.a. Ulrich Greiner, "Walser, der Spezialist des Undeutlichen", *Die Zeit*, 6 juni 2002.
- 60 Frank Schirrmacher, "Lieber Martin Walser, Ihr Buch werden wir nicht drucken", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29 maj 2002.
- 61 Föreläsningarna publicerade W.G. Sebald i omarbetad form under titeln *Luftkrieg und Literatur*, München 1999.
- 62 Citerad efter Andreas Isenschmid, "Deutschlands schandbares Familiengeheimnis", *Tages-Anzeiger*, 4 december 1997.
- 63 Gustav Seibt, "Sprachlos im Feuersturm", *Berliner Zeitung*, 14/15 februari 1998.
- 64 Däremot finns det ju flera kända utländska skildringar av tyska bombnätter som t.ex. Kurt Vonnegut, *Slaughterhouse-five, or The Children's Crusade*, New York 1971; Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*, New York 1973 och Henri Coulonges *L'Adieu à la femme sauvage*, Paris 1979.
- 65 Roman Bucheli, "Die verspätete Erinnerung. Günter Grass' Novelle *Im Krebsgang*", *Neue Zürcher Zeitung*, 9 februari 2002.
- 66 Hubert Spiegel, "Das mußte aufschreiben!", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 9 februari 2002.
- 67 Dirk Knipphals, "Schiffskatastrophe und andere Untergänge", *Die Tageszeitung*, 20 februari 2002.
- 68 Volker Hage, "Unter Generalverdacht", *Der Spiegel*, nr. 15, 2002.
- 69 Botho Strauss lyckades med "Anschwellender Bocksgesang" ta hem mediebranschens "Skandal-Oscar" för år 1993 (Karl-Ludwig Baader, *Hannoversche Allgemeine*, 29 december 1993). Den alltigenom medieföraktande Strauss provocerade nämligen under ett års tid mer än 50 författare och andra skribenter till engagerade tidnings- och tidskriftsartiklar för och emot *Anschwellender Bocksgesang*. Med det politiska högerbudskapet i sin skrift inrangerar sig Strauss närmast i en tänkarräcka av antidemokrater som Martin Heidegger, Carl Schmitt eller Moeller van der Bruck.
- 70 Iris Radisch, "Die zweite Stunde Null", *Die Zeit*, 7 oktober 1994. Artikelrubriken alluderar på den "nollställning" av språket man eftersträvade i den tyska litteraturen efter krigsslutet 1945, den s.k. "Stunde Null".
- 71 Eberhard Falcke, "Lyrischer Landesmeister", *Die Zeit*, 1 april 1994.
- 72 Helmut Böttiger, "Manches Wort war ein Altersfleck", *Aufgerissen. Zur Literatur der 90er*, utg. av Thomas Kraft, München 2000 s. 65.
- 73 Verena Auffermann, "Akrobat der Erinnerung", *Süddeutsche Zeitung*, 19 juli 1997.
- 74 Matthias Politycki, "Die 78er sind da", *Die Woche*, 25 juli 1997 och "Das Gequake von satten Fröschen", *Süddeutsche Zeitung*, 30 augusti 1997.
- 75 Lutz Hagestedt, "Ich war kurz kotzen, jetzt geht's wieder super", *Frankfurter Rundschau*, 2 maj 1998.
- 76 Om just tyska författare med migrantens "kluvna blick" som specifik livserfarenhet skriver Petra Thore i "Gästarbetaren blev författare", i & m. *Invandrare och minoriteter*, 6 (2001), s. 38-40.
- 77 Volker Hage, "Fräuleinwunder? Die deutsche Literatur ist wieder im Gespräch", V.H., *Propheten im eigenen Land*, München 1999, s. 336. Bakgrunden till uttrycket "Fräuleinwunder" ligger ursprungligen i den överraskande positiva förändringen som synen på tyska flickor plötsligt genomgick i sextiotalets USA.
- 78 Iris Radisch, "Der Milchfluss der Geschichte", *Die Zeit*, 8 oktober 1998.
- 79 Andreas Erb, *Baustelle Gegenwartsliteratur*, Wiesbaden 1998, s. 8.
- 80 Thomas Kraft, "The show must go on", *aufgerissen. Zur Literatur der 90er*, München/Zürich 2000, s. 16.

Debatt – genmäle

Fakta och fiktion om teorikurser

Av Göran Rossholm

I sin diskussion av teorins ställning i litteraturvetenskapen i Tfl 4/02 finner Ulf Olsson anledning att granska de litteraturteoretiska kurslistorna vid sin heminstitution, den litteraturvetenskapliga vid Stockholms universitet. Hans kritik riktar sig framför allt mot magisterkursen Litteraturvetenskapens grundbegrepp och teorikursen för doktorander. Då dessa utformats av Roland Lysell och mig själv vill jag lämna en kommentar.

I begynnelsen – för drygt 30 år sedan – infördes de första teori- och metodkurserna på institutionen, en inom forskarutbildningen och en på C-nivå. Syftet var att ge en överblick över de sex-sju metoder, teorier och ”forskningsfält” som vårt ämne då ansågs rymma. Denna uppläggning bevarades när kurser av detta slag infördes på allt fler nivåer. Sedan dess har som bekant framför allt teoriutbudet expanderat, och tonvikten har förskjutits från metod till teori. Resultatet blev att denna fåra i utbildningen – från A-nivå till forskarutbildning – tog formen av en meny bestående av fyra på varandra följande smörgåsbord, alltmer komplicerat anrättade men med samma femton-sexton grundrecept. För att råda bot på detta sakernas tillstånd uppdrogs åt Roland Lysell och mig att utforma en annan och mer varierad profil. Vi formulerade en femfaldig målsättning:

– kurserna skulle vara bättre åtskilda,

- förutom den översiktliga teoriorienteringen skulle utrymme beredas åt kurser sammanhållna kring vissa teoretiska temata och
- därmed skulle möjlighet ges till djupare förståelse av vissa teoretiska frågeställningar,
- dessa senare kurser skulle i större utsträckning vara grundade i de undervisande lärarnas kunskaper och intressen, och
- de skulle ge prov på teoretiska uppfattningar inom vitt skilda vetenskapliga traditioner.

Denna målsättning realiserades på följande vis. På B-kursen skulle tonvikten ligga på analysträning (vilket också var avsikten när denna kurs infördes för mer än tio år sedan); kursen skulle alltså i högre grad vara en kurs i litterär analys än en i litteraturvetenskaplig teori. C-kursen skulle behålla sin översiktliga uppläggning. Studenten får där ta del av ett brett spektrum av det expanderande utbud som brukar benämnas litteraturvetenskaplig teori; materialet är historiskt organiserat. De gamla kurserna på forskar- och magisterutbildning (den senare signerad UO) borde, ansåg vi, mot denna bakgrund ersättas med mer djuplodande och sammanhållna men mindre heltäckande kurser. Magisterkursen tar upp några (f.n. fyra) grundläggande begrepp i vår vetenskap, FUKursen består av fem veckors tolkningsteori och fem veckors berättel-

seteori. Då Lysell och jag har rätt olika teoretiska preferenser och sakkunskaper borgas samtidigt för att studenterna får ta del av vitt skilda teoretiska traditioner.

Denna diskussion och dessa skäl till reformen av teoriutbudet vid den egna institutionen är Ulf Olsson till synes helt okunnig om. Han kontrastställer magisterkursen mot C-kursen: "Listan innehåller fyra rubriker, vilka utgör dessa grundbegrepp: Någoting har hänt: efter den breda C-kursen har perspektivet smalnat [—] En kanon börjar alltså utkristallisera sig, och man kan notera att exempelvis kön eller samhälle inte ingår i dessa grundbegrepp, inte heller historia eller teori." Om hans nyfikenhet på den nya kursen utsträckt sig till mer än en läsning av litteraturlistan skulle han lärt att pretentionen ingalunda är att presentera ämnets fyra grundbegrepp, utan fyra *av* dess grundbegrepp. Lysell, jag själv och de övriga som varit inblandade i reformen har just diskuterat en rad olika andra förslag som genre, litterär tradition, verk och stil. Olika upplagor kan således koncentrera sig på olika begrepp. Skillnaden ligger i de kvaliteter som nämns bland målsättningarna ovan, sammanhang och fördjupning.¹ Om de moment jag ansvarar för – fiktions- och metaforbegreppet – hävdar Ulf Olsson att de "representerar [—] narratologi och språkpragmatism". I själva verket utgör den narratologiska litteraturen mindre än 10% av det totala sidantal av fiktionsdelen och den språkpragmatiska andelen i metaforavdelningen är än mer blygsam; en uppsats av John Searle hör dit, ingenting annat.

Vad gäller fördelning teori-metod finner Ulf Olsson magisterkursen motsägelsefull då två av rubrikerna, litteraritet och fiktion, "pekar [—] på

teoretiska problem som sådana" medan de två andra, tolkning och metafor, "framstår som [—] en rationalisering av teorin, där denna görs hanterlig och omsätts i metodik". Detta är rent struntprat. Centrala frågor i tolkningsteorin gäller renodlat teoretiska materier, som definitioner av själva tolkningsbegreppet och frågan om intentionens roll för meningbegreppet – vilket Ulf Olsson rimligen borde veta – och den litteratur han finner under rubriken metafor ger inte mycket vägledning för den som vill knäcka metaforer. Den återspeglar den intensiva *teoretiska* diskussion som förts om metaforbegreppet under de senaste fyrtio åren. För att inse detta kan man emellertid inte göra halt vid litteraturlistan – man tvingas läsa texterna.

Samma vantolkning upprepas när Ulf Olsson tar itu med FU-listan: "på forskarnivån blir man en fullfjädrad läsare av det som kallas 'fiktionstext'". Han summerar med påståendet att studenten "erbjuds [—] teori – men som metod". Om det finnes en kurs där jag på några veckor kunde utbilda mig till en fullfjädrad läsare av fiktionslitteratur så skulle jag omedelbart anmäla mig. Tyvärr kan jag inte förespegla doktoranderna någon sådan metamorfos. Det stoff som behandlas i det berättarteoretiska momentet är utpräglat teoretiskt. Någon "teknologi för läsning" förekommer inte.

Vidare påtalar Ulf Olsson att en del kurslitteratur från magisterkursen återkommer i kursen för doktorander, men han avhåller sig från den enkla förklaringen till detta. FU-kursen är en fakultetskurs som riktar sig till doktorander med litterära studieobjekt; den vänder sig alltså *inte* i första hand till doktorander vid vår egen institution. Vid höstens kurs utgjorde litteraturvetarna 20% av deltagarna, övri-

ga var doktorander i språk och historia. För det fåtal som läst den nya magisterkursen kompenserar Roland Lysell och jag för upprepningarna genom att utforma specialuppgifter.

Tillsammans taget är teoriutbudet vid Stockholmsinstitutionen större än det någonsin varit, ett intryck som ytterligare förstärks om man också noterar de fristående kurser i modern litteraturteori och i semiotik som institutionen ansvarar för.

I en defensiv krumbukt säger Ulf Olsson slutligen – i en not – att ”Stockholm är ointressant i sig, mitt resonemang är principiellt.” Den enda princip jag kan skönja i hans redogörelse är att man kan strunta i fakta om dessa är obrukbara för ens syften. Eller, uttryckt av den fatalistiske men i övrigt högst principlöse Jacques i Diderots *Jacques le fataliste*:

*Jag vet inte vad principer är,
om inte regler som man
föreskriver andra till sitt eget
fromma.*

Replik

Från Ulf Olsson

Göran Rossholm tror att hans arbete är granskat och kritiserat. Det är det inte. Däremot är teoriundervisningen vid den institution som jag själv arbetar vid inkallad att vittna i mitt försök att diskutera teorins ställning inom särskilt grundutbildningen. Det innebär att jag är intresserad av att diskutera ett system eller en ordning som jag själv är en del av och även delar ansvar för. Och faktum är att Rossholm inte med ett ord kommenterar det som är kärnan i min diskussion, nämligen hur förhållandet mellan teori och praktik regleras i vår undervisning. Faktum är vidare att när Rossholm framhåller att ”teoriutbudet vid Stockholmsinstitutionen [är] större än det någonsin varit” så bekräftar han bara min misstanke att vi riskerar att bjuda ut en fetischerad teori på en akademisk marknad. Jag kan inte erbjuda någon färdig modell för hur teoriundervisningen skall gå till – men jag tror fortfarande att vi bör ställa frågan om teorin på nya sätt.

1 Dock tillstår jag att just UO:s förslag på *litteraturvetenskapliga* grundbegrepp – kön, samhälle, historia och teori – inte föresvävat någon av oss. Här förefaller UO förblanda sådant som kan vara centralt i litteraturvetenskaplig forskning med för disciplinen utmärkande och grundläggande begrepp.

Kommentar

Av Roland Lysell

Självfallet är det glädjande att Ulf Olsson är intresserad av "att diskutera ett system eller en ordning" vad gäller undervisning i litteraturvetenskaplig teori och inte av att "granska och kritisera" Göran Rossholms arbete. Institutionen för litteraturvetenskap och idéhistoria i Stockholm har ägnat såväl kollegier som sammanträden i arbetsgrupper åt detta ämne, men Ulf Olsson har föredragit att inte delta, trots att institutionens samtliga lärare varit kallade. I stället blir "teoriundervisningen [...] inkallad att vittna" i *TfL*.

Vad gäller min egen insats på D-kursen i litteraturvetenskap har denna haft flera målsättningar, dock inte att utkristallisera kanon. En sådan har varit att diskutera en fundamental filosofisk syn på teori om konst och litteratur, en annan har varit att problematisera (alltså inte "rationalisera") syn på skrift, läsning och tolkning utifrån texter av bl. a. Heidegger, Gadamer, Poulet, Adorno, Derrida, Deleuze, Greenblatt, Felman, Kittler m.fl. I sin första artikel skriver Ulf Olsson: "Ingenstans på dessa listor erbjuds heller en reflektion över vad läsning är, hur

den utvecklas historiskt, vilka dess institutionella villkor är, ingenstans erbjuds en historisk och/eller teoretisk reflektion över ämnet litteraturvetenskap". Min undervisning har faktiskt fokuserat just "vad läsning är".

Min strävan är inte att erbjuda studenten "teori – men som metod", heller inte "att bjuda ut en fetischerad teori på en akademisk marknad". Däremot har en av mina tentamensfrågor alltid konstruerats så att studenten för att underlätta övergången till arbete med den egna D-uppsatsen ombetts att diskutera ett antal metoder att nalkas ett skönlitterärt verk utifrån sin teoretiska insikt. Vår nya trappstegsmodell, vad gäller teori, har till syfte att ge studenten större möjligheter att *tillägna* sig teori, d.v.s. ge honom/henne ett antal möjliga teoretiska utgångspunkter för eget arbete, inte att placera teorin på metodens Prokrustesbädd.

Sant är däremot att vidare historisk eller sociologisk reflektion lätt kommer till korta när undervisningen inriktas på studentens eget arbete med läsning och tolkning av texter. Därför har Leif Dahlberg och jag konstruerat en ny kurs med titeln "Samtida litteraturteori", som ges höstterminen 2003, för att tillgodose dessa behov.

Slutreplik

Av Ulf Olsson

Nej, inte har jag ifrågasatt Roland Lysells undervisning. Och inte kunde jag delta när kollegier och arbetsgrupper fastställde litteraturlistor: jag arbetade under ett par år på annat håll. Och

inte handlar väl detta om vilka titlar som står på våra listor? Däremot gläder det mig att Lysell ger mig rätt i åtminstone en sakfråga, nämligen behovet av en systematisk reflektion över vad läsning är, och då inte minst över vad läsning är under litteraturvetenskapens institutionella såväl som intellektuella villkor.

Styrde Ryssland politik och konst i Europa genom 150 år?

Steven G. Marks

Finns det någon som vill bestrida att Vasilij Kandinskij är en av 1900-talets största målare i världen? Hans måleri var nyskapande, koloristiskt fängslande, inspirerat, och kanske var han som allra mest spännande i det ögonblick när han omkring 1910 gav sig in på vägen från föreställande konst till det abstrakta.

En målning från just 1910, *Improvisation 12*, ja, en av de vackraste Kandinskij jag sett, pryder smutsomslaget på ett arbete som kom ut i Princeton och Oxford i januari 2003, *How Russia Shaped the Modern World*, av den amerikanske historieprofessorn Steven G. Marks. Det är en tvärvetenskaplig receptionsstudie, som bär underrubriken "From Art to Anti-Semitism, Ballet to Bolshevism", och handlar om en rad aspekter av ryskt liv, rysk politik, anarkism, konst och litteratur och hur de kommit att påverka västerlandet under tiden från 1850 till 2000. Där vill jag betrakta Kandinskijtavlan som något av en symbolisk centralbild, sammanfattande det vida inflytande som undersökningen belyser. På samma gång är Marks' analys på många punkter avslöjande och överraskande: så t.ex.

rapporterar han att Kandinskij tillhörde den stora våg av ryssar som hade en antisemitisk hållning. Och dessutom, när nazisterna hade tagit makten i Tyskland och Kandinskij arbetade på Bauhaus i Weimar, blev han tydligen hotad till sin existens och föreslog nazisternas PR-man nummer ett, Alfred Rosenberg, att överta Bauhaus - men Kandinskij hade då klassats som en konstnär som var "entartet" och tvungen att lämna hela sin institution. Märkligt är också att den berömde kompositören Stravinskij nominerade sig som "den musikaliska världens Mussolini" och bedrev en avancerad flört med den nazistiska regimen i Tyskland.

Det finns många sätt att bedriva litteraturvetenskap. De senaste åren har hos oss varit alltför proppade med teoristudier och litterär metodik. Men här möter vi en forskare som har det stora perspektivet, som med en flytande stil och en vid, svepande överblick kan sätta in i sina sammanhang så olika ting som skönlitteratur, måleri, ballett, idéhistoria, politik, revolutionsromantik. Det är ett nöje att läsa hans bok, den öppnar ständigt vyer och sammanhang.

De stora giganterna i 1800-talets ryska romankonst, Dostojevskij och Tolstoj, får var sitt kapitel. Avsnittet om den förre är rubricerat *Dostojevskij's Messianic Irrationalism* och lyckas på ett fyrtiotal sidor ge en upplysande översikt över både hans liv, hans

romankonst, hans egenart som diktare och genklang från hans verk i fem världsdelar.

Det finns tre vändpunkter i världslitteraturen, förklarade den amerikanske kritikern George Steiner en gång: det antika dramat, Shakespeare och Dostojevskij. Vilka av oss har inte, som yngre eller äldre, fascinerats av Dostojevskijs stora romaner och tagit del av hans religiösa bakgrund, hans revolutionära iver, hans fångenskap med hotet från dödsdomen över sig, hans tid i Sibirien, hans år vid spelrouletterna i Västeuropa och hans väg till den stora berömmelsen, som fick sin kulmen vid hans begravning där trettio tusen människor gick i procession och femton körer tolkade sorgen över hans bortgång, medan han hyllades som geni, helgon och profet. Det var denne store Dostojevskij som av en bland sina introduktörer i Frankrike, Eugène de Vogüé, fick etiketten "mentalsjukhusets Shakespeare". Och romanerna, skriver Marks i en av sina sammanfattningar, vibrerar av sina utblottade gestalters elände, ensamhet, skökoandel, kriminella vedervärdigheter, besatta mardrömmar, hallucinationer och psykiska sammanbrott.

Marks betraktar Dostojevskij och Tolstoj som de stora introduktörerna av den litterära modernismen i västerlandet. Som alla vet, var de båda på många punkter i uppror mot det samhälle som de levde i. Vad Dostojevskij beträffar, avvek han från den ryska statens utveckling i sitt hat till kapitalismen och till industrisamhällena med deras urartning, till den moderna rationalistiska vetenskapen, till materialismen och till det moderna Europa. Det viktigaste för honom var individens frihet, inte i demokratiens tecken utan en frihet som innebar en inre andlig frigörelse. Och bredvid denna

individens frihet var hans hjärtesak kristendomen i dess ortodoxa form tillsammans med den ryska nationalismen, den djupa tron på det ryska folket, den ryske bonden. Dostojevskij var het chauvinist: bara Ryssland kunde representera en religiös och politisk sanning.

Utan att förfalla till några uppräkningsmen med tydliga belysningar av gestalternas tankar och romanernas idéinnehåll utpekar Marks Dostojevskijs efterföljare i olika länders litteratur. De av hans verk som blivit speciellt odödliga är naturligtvis *Idioten*, med dess bild av den epileptiske furst Mysjkin, *Brott och straff* med dess kriminalintrig och stora etiska problematik, och *Bröderna Karamazov* med dess utförliga ideologiska debatter. Här får vi livliga inblickar i dessa verks betydelse för enskilda utländska författare och kulturpersonligheter över hela jorden. I Frankrike gäller det särskilt just Eugène de Vogüé som skrev en bok om den ryska romanen 1886. Denne såg med viss naivitet ryssarnas väsen som en sida av det outgrundliga Asien. För romanförfattare som Georges Bernanos och André Gide och en dramatiker som Paul Claudel betydde upplevelsen av Dostojevskij en möjlighet att ta avstånd från den naturalistiska romanen. I USA reagerade Henry James mot den tunga sidan i den ryske diktarens produktion och orkade inte läsa en hel roman, medan William Faulkner kan ses som en sydstaternas Dostojevskij, och Norman Mailer och Kurt Vonnegut under olika perioder direkt identifierade sig med hans person. I Storbritannien fängslades Oscar Wilde av den ryske författarens psykologiska kunskap, och Robert Louis Stevenson tog Raskolnikov till förebild för en egen kriminalberättelse, medan T.S. Eliots

tidigare författarskap är impregnerat med stämningar och miljöbilder från Dostojevskijs värld. År 1912 skrev kritikern Middleton Murry en bok om den ryske författaren, och tiden 1910-1912 är faktiskt en magisk period när det gäller Rysslands infiltrering av västerlandet.

En enda viktig fiende fick Dostojevskij i den engelska 1900-talslitteraturen. Det var själve D.H. Lawrence, som gärna yttrade sig oförblommerat om författare han ogillade. Han saknade sensualitet hos den ryske författaren och kallade honom drastiskt för "en rätta som krälade fram i hat" och "behändigt kunde sticka fram huvudet mellan fötterna på Kristus och vipa på stjärten i luften." Som ett bevis på Marks' strävan efter fullständighet kan nämnas att ingenting tycks fattas hos honom när det gäller redovisningen av Dostojevskij i Latinamerika. Där tar alla de främsta storheterna plats: kubanen Carpentier, argentinaren Borges, colombianen och nobelpristagaren García Márquez, brasilianen Amado - ja, alla dessa betraktade ryssen som en litterär mentor. Till och med det japanska och det egyptiska Dostojevskijberoendet visar Marks sig ha kunskaper att kartlägga. I den tyska litteraturen går han utförligt in på Sigmund Freuds beroende av den store ryssen, som resulterade bl.a. i en studie av fadermordet som motiv i *Bröderna Karamazov*, men undersöker också Herman Hesses och Franz Kafkas relationer till honom.

På den senare punkten ville jag gärna göra ett tillägg, en författare som Marks inte nämner och som tyvärr sjunkit undan när det gäller intresset för tysk 1900-talslitteratur, nämligen den judiske diktaren Jakob Wassermann, som skrev ett flertal stora romaner, med hänförelse lästa av min

studentgeneration på 1930-talet. En kulan höstsöndag satt jag som beredskapssoldat i många timmar på ett konditori i Kristianstad och läste hans fängslande bildningsroman *Christian Wahnschaffe*.

*

Dostojevskijs betydelse är världsomfattande. Det är emellertid inte min avsikt att försöka hävda en rikare kännedom om litterära beroenden på 1800- och 1900-talen. Men det kan vara viktigt att rent principiellt konstatera att i många amerikanska verk med vida komparativa överblickar saknas den nordiska litteraturen. Det förekommer verkligen amerikanska forskare som har en rik kunskap om de nordiska författarna, men hos många upplever man bara ett tomrum. I Marks' arbete nämns endast en nordisk diktare i samband med kulturvägen från Ryssland: det är Søren Kierkegaard.

Men hos oss existerar det verkligen åtskilliga andra litterära personligheter för vilka Dostojevskij haft en avgörande betydelse ideologiskt, psykologiskt, konstnärligt, något som våra litteraturhistoriska översiktsarbeten ger rika besked om. Jag tänker här på Hjalmar Bergman i hans Bergslagsromaner med deras mörka miljö och bisarra gestalter, jag tänker på den Dan Andersson som korresponderade med filosofen professor Hans Larsson i Lund och var besviken på en romanförfattare som Anatole France men ville att man skulle koncentrera sig på den litteratur som skänkte "den djupaste glädjen" där han tänkte just på Dostojevskij. Det har sagts att ryssen skänkte Martin Koch ett "psykologiskt djupgrepp" när han skrev *Arbetare*. Dessutom inträffade det att både

Vilhelm Ekelund och Moa Martinson, så grundskilda som författarnaturer de var, tog till sig Dostojevskij och hans rika budskap. Ja, och förstås: hur måste inte ångestdiktaren Lagerkvist ha funnit en frände och fascinerande förebild som själsskildrare i Dostojevskij, liksom den unge Ahlin!

I Danmark fanns det emellertid andra författare än Kierkegaard som kom att förstå Dostojevskij. Det var Holger Drachmann, det var Herman Bang i hans sökande efter "själens djupare trakter". I Norge var det Sigurd Christiansen och Ronald Fangen, den förste tydligen för sin upplevelse av skuld, offer och ansvar, den senare när han med sitt religiösa samvete insåg betydelsen av det onda och demoniska i människonaturen. Ännu en gång: detta är en principiell fråga, det lilla Skandinavien har gärna svårt att få en sittplats i världssammanhangen. Det är nog närmast ett undantag att Ingmar Bergman har analyserats med sådan intensitet vid många colleges i USA. Vi måste tydligen ropa högt för att bli hörda.

*

Leo Tolstoj, den andre av de båda stora ryska 1800-talsförfattarna, är föremål för Marks' redogörelse i det fjärde kapitlet i hans arbete, med titeln "Tolstoj and the Nonviolent Imperative". Men naturligt nog handlar det inte bara om Tolstoj utan samtidigt också om "tolstojanismen". Medan Dostojevskij i grunden var konservativ och anhängare av det ryska självhärskardömet, var Tolstoj djupare revolutionär i hela sin inställning till människan, livet och samhället. Möjligen kan man se likheter mellan dem på några olika punkter. Båda upplevde en känsla av fiendskap till den moderna in-

dustrialismen, till den vetenskapliga rationalismen och till hela den västeuropeiska civilisationen. Och båda trodde på den ryske bonden. En förbindelselänk var också att de så intensivt framhävde vikten av att individen skulle nå en fördjupning av den inre andliga friheten.

Både Dostojevskij och Tolstoj fick en oerhörd betydelse för den andliga utvecklingen i hela världen. Möjligen kom Tolstoj i detta hänseende att överträffa författarkollegan. Tolstoj blev en av världens första massmediekändisar, på samma gång som han kämpade mot den moderna världens förflackning. Hans utseende och hans röst nådde alla hörn av världen genom fotografier, filmer, fonografer och illustrerade veckotidningar. Han var den förste i Ryssland vars drag återgavs på ett färgfotografi. Hans hustru utgav en bildbiografi över honom, och hans äldriga uppbrott från hemmet och död på en liten järnvägsstation var, som Marks konstaterar, "internationella mediahändelser som filmades och föregrep alla vilda paparazzi i nutidens värld".

Tolstojanismen var kring sekelskiftet 1900 en livsåskådning som överallt diskuterades, värderades, avvisades eller beundrades. Den var byggd på de många skrifter som Tolstoj producerade under sitt verksamma liv. I hans gripande kärleksroman *Anna Karenina*, som dessutom i tidens anda lägger an på kollektivskildringar, arbetsbeskrivningar och presentationer av människor i deras miljöer, går huvudpersonen under genom att kasta sig framför ett tåg – en symbol för den moderna civilisationens ondska och fientlighet. I *Krig och fred* ger författaren en väldig tidskrönika i form av ett romanbygge som är utan riktigt motstycke i berättarkonsten, en total-

roman som söker spegla ett tidevarv med dess väldiga svep av händelser och människoöden. I *Kreutzersonaten* (1890) presenterar han sin kritik av sexualiteten och avvisar den som djurisk. I *Uppståndelse* (1899), som utgjorde ett angrepp på samtidens religiösa och etiska vanföreställningar och särskilt kritiserade domstolsväsendet, prostitutionen och behandlingen av straffångarna, blir tidens revolutionärer i stort sett sympatiska personligheter. Det var ett angrepp som chockerade en stor allmänhet, och själve tsar Alexander III fick ett utbrott av vrede: "Denne skamlige Tolstoj måste stoppas. Han är ingenting annat än en nihilist och ateist."

Också på många andra sätt vittnar Tolstojs skrifter om hans revolutionära hållning, om tolstojanismen. Den viljefrihet som Tolstoj upplevde i människans själ var inspirerad av upplevelsen av en förening med Gud. Tolstoj var också gripen av icke-våldsevangeliet, av övertygelsen om att icke göra motstånd mot våld. Han avvisade därför kriget, värnplikten i armén, dödsstraffet, men också dödandet och förtärandet av djur, så att han blev vegetarian. Även om han rekommenderade icke-motstånd mot våld, menade han att man inte kunde underkasta sig det onda, utan måste handla för att bekämpa det. Tolstojs totalpacifism ledde till ett fördömande av många sidor av en rättsstats väsen, och han nekade att betala skatter, att ta del i rättsförhandlingar och i allmänna val. Också det privata ägandet av jord och egendom förkastade han. Han tillbakavisade hela statsbegreppet, därför att stater begick våld mot sina medborgare. När han i *Uppståndelse* stödde duchoborerna, en anarkistisk, pacifistisk och ortodox sekt, och riktade ett hädiskt angrepp mot kyrkan, blev han

stämplad som kättare och bannlyst av regimen i Ryssland. Det var år 1901.

Arvinge till ett väldigt ryskt gods med trehundra livegna hade Tolstoj i sin ungdom börjat en bana som officer och levt ett ganska utsvävande liv, som han efterhand tog avstånd från, särskilt vad beträffar dess sexuella eskapader. Han drömde nu om familjen och familjebegreppet som en idealisk mänsklig tillvaro. Han hade gift sig vid 34 års ålder och efterhand fått en rad barn, men svårigheterna i hans äktenskap kom att växa honom över huvudet. Och då sökte han, efter studier av buddhistiska och hinduiska skrifter och efter en djupare orientering inom den ortodoxa kristendomen, också i sitt privata liv att förverkliga sina religiösa ideal. Han försökte leva den ryske bondens liv, arbetade med jorden och satte sig in i olika hantverk. Vid två olika tillfällen vallfärdade han till ryska kloster, iklädd pilgrimsdräkten, en rysk bondes kläder.

När det gäller Tolstojs inflytande på litteratur och kultur i världen utanför Ryssland, säger översättningarna och upplageantalen en väsentlig del. I Tyskland utkom mellan 1880 och 1920 åtminstone sexhundra översättningar av hans verk. I Frankrike var det inte minst damerna som fann det inne att läsa Tolstoj och exponerade hans böcker på sina salongsbord. I östra Europa kan man fästa sig vid Bulgarien, där det fanns hela bokhandlar som inte sålde annat än Tolstojs skrifter. I Indien trycktes på 1920-talet översättningar av hans verk till åtta olika språk, och i Japan överträffade han vida alla andra författare när det gällde översättningar under 1800- och 1900-talen.

När Robert Louis Stevenson kände igen sin egen etiskt grundade religiositet hos Tolstoj, när Vincent van

Gogh i en dröm om en allmänmänsklig utopisk rättvisa vann en känsla av andlig befrielse ur läsningen av Tolstoj, förstår man hur, med Marks' ord, den ryske diktaren blev "en moralisk herde som ledde ett oberäkneligt Europa tillbaka till religionen". Det blev en bekräftelse på denna övergripande upplevelse när själve Englands poeta laureatus, Alfred Tennyson, kallade sin hund för "Karenina"!

Man kan också uppenbart finna en skillnad mellan författare som tar intryck av Tolstoj som berättare och de som tar upp hans idéer. Så använde Hemingway den store ryssens miljöskildringar från Krim och Kaukasus som ett slags modell för att skildra sitt östafrikanska landskap, men amerikanen betonade att han i *Krig och fred* beundrade de genomträngande och sannfärdiga krigsskildringarna och människokarakteristikerna, medan han inte hade något till övers för presentationen av romanens messianska tankar. I Frankrike fanns många diktare som såg honom, liksom Dostojevskij, som ett murverk mot naturalismen, och för Romain Rolland, som i likhet med Tolstoj var pacifist och hade studerat asiatiska tänkare, var hans romaner en "underbar spegel av våra passioner, vår styrka, våra svagheter, våra förhoppningar och våra svårigheter." Men en opponent mot Tolstoj, liksom när det gällde Dostojevskij, var D.H. Lawrence. Hans roman *Lady Chatterley's Lover* är avsedd som en kritisk dialog med Tolstoj, och Lawrence tillbakavisar där Tolstojs moraliska fördömande av Anna Karenina i den stora kärleksromanen och visar hur lady Chatterley finner lycka när hon begår sitt äktenskapsbrott och blir skogvaktaren Mellors' älskarinna.

Tolstoj fick en världsberömd lärjunge, med sin pacifism, sin civila olyd-

nad, sitt program för politisk handling, sitt avståndstagande från sexualiteten. Det var indiern Mahatma Gandhi, och genom honom fick Tolstojs tankar och läror en indirekt betydelse för Indiens frigörelse från det engelska imperiet. I USA, till slut, var Tolstojanhängarna talrika, och där kom den ryske författaren att få en betydelse även som bekämpare av rasismen: när Booker T. Washington arbetade på de svartas upprättelse under andra hälften av 1800-talet, stod han nämligen i kontakt med Tolstoj.

Inte heller i fråga om Tolstojinflytandet på den nordiska litteraturen tycks vi kunna vänta oss någon utförligare kunskap i Amerika, och även här upplever man en saknad i tecknet av ett gemensamt nordiskt självmedvetande. Svenska författare som tog intryck av Tolstoj var, som man kan vänta sig, både den svenske företrädaren för kollektivromanen, Ivar Lo-Johansson, och den kommunistvänliga Moa Martinson. I Norge var det återigen den självvrannsakande Sigurd Christiansen och några essayister, i Danmark var det Henrik Pontoppidan, som i sin ungdom fick rådet att läsa Tolstoj och i inledningsscenen till nittiotalsromanen *Muld* gestaltar en intellektuell, prästen Emanuel, som direkt påminner om Tolstoj i hans arbete med jorden.

Kapitlen om Dostojevskij och Tolstoj är det tredje och fjärde i Marks' arbete. I det första och andra hade han gett en bred redogörelse för hur terrorism, anarkism och revolutionsanda föddes och utvecklades i Ryssland, under ledande själar som Bakunin, Krapotkin och Nechaev, och hur de påverkade västerlandet, där bombattentaten efterhand blev allt allvarigare. I femte kapitlet följer en utredning av den vidlyftiga ryska antisemitismen

och dess fruktansvärda utveckling. Ett år som 1881 inträffade 25 pogromer i Ryssland, åren 1905-1906 inte mindre än 650. Det har ofta sagts att det var kosacktrupper som igångsatte dessa, men Marks hävdar att det mestadels var lokala handelsmän, oroliga för konkurrens från judiska element, men också kringflyttande arbetare som ofta led brist på riktig yrkesutbildning.

Ett framstående litterärt vittnesbörd om en pogrom är en fasanfull skildring skriven av Maxim Gorkij. Det var i en liten västrysk stad, som han på 1880-talet upplevde en massaker på fjorton judar, och där en gammal man, sittande på sitt tak, blir utsatt för ett regn av stenar från pöbeln nedanför, störtar till marken och släpas bort som ett blodigt bylte.

Antisemitismen smittade av sig västerut. Det var i Ryssland som fransmannen George Valois, grundare av ett av de första fascistiska partierna i sitt land, tillägnade sig sin antisemitiska åskådning. Den nazistiske chefsideologen Alfred Rosenberg hade förvärvat sin antisemitiska övertygelse inom det dåvarande Ryssland, född i Estland samt skolad i Lettland och Moskva som han var. En oerhörd betydelse, bl.a. för Adolf Hitler, fick överallt ett obskyrt antisemitiskt arbete som föregavs vara ett slags protokoll från de visa i Sion. Och i USA var den största gestalten inom bilindustrin, Henry Ford, en uttalad antisemit, ja, skriver Marks, han "marknadsförde" föreställningen att judarna var ett hot mot Amerika lika energiskt som sina bilar."

*

Allt eftersom de ryssinspirerade terroristdådens bomber detonerade ute i Europa, briserade på front efter front

kulturella bomber särskilt under perioden från 1880 till 1920. Sergej Diaghilev var en stor kulturpersonlighet besläktad med symbolisterna, som grundade den modernistiska tidskriften *World of Arts* 1898 och med stor entusiasm för dansen skapade den rörelse som hette *Ballets Russes*. Diaghilev stod för faktorer som skönhet, tekniskt mästerskap och konstnärlig frihet gentemot en källborgerlig värld. Han menade att konstnärer var visionärer vilkas geni gav dem förmågan att omfatta hemligheterna hos en natur som var gudomlig. Han introducerade rysk musik genom stora program i Paris vid 1900-talets början. Och genom *Ballets Russes* inledde han en period av djup entusiasm för dansen. Hans dansare skapade nya danssteg för att beteckna naturens krafter och passionerade känslor, i opposition mot tidigare dansares stereotypa handrörelser. I Frankrike engagerade sig en stor del av det kulturella etablissemanget för Diaghilev, och den store kompositören Stravinskij entusiastmerades av Diaghilev när han skapade baletter som *Eldfågeln* och *Petrusjka*.

I sin tur kom i England själve T.S. Eliot att gripas av den ryska svallvågen när han i sin poesi sökte återskapa stämningen från *Våroffer*: han menade att den hade förvandlat stäppernas primitiva rytmer till tjutet från biltutor, rasslandet från maskiner, gnisslandet från hjul och dånet i tunnelbanorna. Diaghilevs danssuppvisningar blev en världsomfattande succé, Virginia Woolf hörde till dess hetaste beundrare, och i USA dansade hans främsta ballerina Anna Pavlova med en moatjé som slungade ett svärd ner i publiken så att det genomborrade huvudet på en stackars åskådare... (Som en tredje privat dansgrupp, efter Diaghilevs och Anna Pavlovas,

började Rolf de Marée med den så kallade *Svenska Baletten* i Paris år 1920. Och hur mycket har inte gått vidare till dansare i Sverige som Birgit Cullberg och Mats och Niklas Ek?)

Och så, naturligtvis, den store regissören Stanislavskij, som bröt igenom med sin teater i Moskva under 1900-talets första decennium. Hans slagord "sanning på scenen", hans stränga bannlysning av banalitet, konstgjordhet, steltnad rutin och falska känslor, hans iver att förmå skådespelarna att framföra sina karaktärs- skapelsers innersta känslor skapade en fullständigt ny anda inom världens teaterliv. Impulserna från Stanislavskij gick ut över hela världen. I USA hörde Henry Fonda och James Stewart till de skådespelare som kände sin skuld till den ryske regissören. En av de främsta konstnärliga impulsgivarna från Ryssland till västerlandet var naturligtvis Vasilij Kandinskij, som hade en uppfattning, besläktad med Dostojevskijs, att världens räddning skulle komma från hans land. Den fascinerande reproduktionen som pryder omslaget till Marks' bok var ju tillkommen just på gränsen mellan den period då målaren ägnade sig åt föreställande måleri och den fas då han övergick till det abstrakta, inledningsvis med ett sjudande hav av gestalter, djur, byggnader skymtande i färgdjupet. De konstverk som han och hans närmaste anhängare skapade ville uttrycka en universell sanning. Konstens bärare var ett slags överstepräster för skönheten, de ville tolka höga känslor som sträckte sig bortom vad ord kunde uppnå. Som de andra konstnärliga impulserna från hans land gällde det en konstlära i protest mot den reaktionära regimen i tsarväldets Ryssland. Kandinsky menade att den abstrakta konst, som han var med om att

skapa, gav upphov till ett högre kollektivt medvetande. År 1912, i en tid av intensiv konstnärlig explosivitet i hela Europa, gav han ut sin skrift *Om det andliga i konsten*, och samma år utkom almanackan *Der Blaue Reiter*, med Kandinskij själv som redaktör. Ett centralt drag i hans konst och hans teori var förkärleken för synestesi, sinnesanalogin, som är så framträdande i den symbolistiska poesin och som gör att han gärna sätter musikaliska titlar på sina tavlor: *Composition, Improvisation...*

Hela första världskrigets tid kom Kandinskij att tillbringa i sitt hemland, varpå de härskande bolsjevikerna år 1921 sände honom till Tyskland för att skapa sympati för sin regim bland tyska konstnärer, som tog mycket starka intryck av detta östliga inflytande och följde den modernistiska vägen. Vid Bauhaus i Weimar samarbetade Kandinskij med Walter Gropius, som senare skulle fly till USA och bli museichef vid Harvarduniversitetet. Både Kandinskij och Gropius var utopister, med en djup tro på den abstrakta konstens förmåga att åstadkomma en återfödsel av mänskligheten. När nazisterna hade tagit makten i Tyskland, blev Kandinskij utvisad från landet och slog sig ner i Paris, där hans måleri kom in i en period starkt präglad av geometriska motiv. Han levde där fram till krigets sista år, 1944. Snart därefter skulle hans målningar säljas för lika höga priser som själve Picasos. (Men Bauhausstolarna, de lever – vem känner inte till dem? Och man frågar sig: är deras inspiration från början rysk, eller är den bara weimarsk?)

Kandinskijns konst fick ett oerhört gensvar i väst. Mellan 1912 och 1914 utkom hans arbete *Om det andliga i konsten* i fyra upplagor i Tyskland. I

England tryckte författaren Wyndham Lewis programskriften i tidskriften *Blast*, medan i USA den berömda fotografen Alfred Stieglitz förde fram dess idéer i tidskriften *Camera Work*. Stieglitz blivande hustru målaren Georgia O'Keeffe läste Kandinskij's programskrift och tyckte att hon genom den hade lärt sig att med färg och form säga ting som hon inte kunde säga på något annat sätt. Indirekt kom hans andligt inspirerade konstsyn att få en återuppståndelse hos de abstrakta expressionisterna, som hade en så dominerande ställning vid 1900-talets mitt, Jackson Pollock, Robert Motherwell, Barnett Newman, Mark Rothko. (På vårt kulturområde har den fått ett eko i en lekfull dikt av Elmer Diktonius, "Stilleben av Kandinsky":

*Äpplet blir nästan bläckhorn
och fonden är nästan glasballong.
Det darrar två streck i lidelse
och älskar varandra i röd plump.
Ett röntgenfotografi av en hand
och ett sönderrivet spelkort -
hjärterdam! - ha! det är hon
som åsamkat rabaldret.)*

Vad man alltså kan minnas starkast av Kandinskij's verk är de från övergångstiden mellan föreställande och abstrakt måleri, med deras gytter av gestalter och ting och starka sköna färger. Vad man minns mest av hans yngre landsman Kasimir Malevitj, *suprematismens* upphovsman, är kanske hans dråpliga bild från 1907 av rysk högre medelklass på söndagsutflykt, en målning helt i vitt och ljusgrönt, med stiliserade blommor mellan de sirligt tecknade figurerna. Eller kan man tänka på *Det röda kavalleriet* från 1928-32, med ett femtiotal ljusröda ryttare i profil mot en gul himmel och med svarta, gula, röda stråk i ett slags tex-

tilinspirerad teknik som skapar en öppen slätt framför dem.

Men det är som suprematismens upphovsman vi särskilt känner Malevitj. Kommen ur en närmast proletär familj i södra Ukraina börjar han sin revolutionerande insats i första tjugårsåldern med sköna impressionistiska studier i färg, ljus och skugga. År 1915, när han är trettiosju år gammal, målar han så den märkliga tavlan *Suprematism med åtta rektanglar*: ljusröda rektanglar av olika storlek ställda på sned mot en gräddvit bakgrund. Med suprematism menade Malevitj en stil där kvadraten är grundformen och som kallar på känslornas omedelbarhet. En suprematist upplever konsten totalt genom känslorna. Liksom Kandinskij hade Malevitj en tung ideologisk ballast. Han stod teosofin nära, och han talade om en högre, en fjärde dimension inom konsten, där den sanna verkligheten var förankrad. Det blev särskilt i Holland som Malevitj fick en stark resonans, märkbar i tidskriften *De Stijl* och hos målare som Piet Mondrian och Theo van Doesburg.

Men dessutom var hela den konstnärliga stilen hos Bauhaus präglad av intryck från avantgardekonsten i Sovjet, delvis med förmedling av De Stijlgruppen. Gropius' hem i Dessau liksom Bauhausbyggnaden där återspeglade också i sin arkitektur stilen hos den ryska suprematismen. Och den besläktade riktning som kallades för *konstruktivismen* och leddes av gestalter som Alexander Rodsjenko och El Lissitzky, fick en stor betydelse för arkitektur och konsthantverk över hela Europa. Konstruktivisterna övergav stafflimåleriet och bidrog i det hänseendet också till att stimulera marxistiska muralmålare som Diego Rivera

och David Siqueiros i det fjärran Mexico.

Till sist: i de två avslutande kapitlen klarlägger Marks med stor tydlighet det politiska arv som Mussolini och Hitler tog upp från Sovjet och Stalin. Mussolini hade en fader som översatte Krapotkin till italienska, och diktatorn själv var fylld av beundran för Stalin och hans förmåga att krossa den politiska oppositionen. I sovjetpolitikernas efterföljd kunde Heinrich Himmler propagera för en repressiv politik som borde vida överträffa Stalins i hårdhet. För både Mussolini och Hitler fick det kommunistiska Sovjetunionen en oerhörd betydelse genom hela sin agitatoriska stil och PR-verksamhet. I Marks' framställning får vi också följa den kommunistiska infiltrationen av politiken i andra länder och utvecklingen i de stater som i det politiska systemet kom Sovjet närmast, t.ex. Kina, Egypten, Ghana och Saddam Husseins Irak. Det blir en intressant fond till de rika kulturella impulser som i över ett sekel utgick från tsarernas land och penetrerade den övriga världen.

Vad Steven Marks har gjort med denna utförliga undersökning är något av ett pionjärbete, i dess sammanställning av politiska, extremistiska samtidsfenomen och yttringar inom skönlitteraturens, arkitekturens, konstens och konsthantverkets, teaterns och dansens områden. Det gemensamma är att alla dessa impulser från det tsaristiska och det kommunistiska Ryssland fick en explosiv effekt i västerlandet. Det gäller i bokstavig mening fenomen som anarkismen, som Bakunins och Krapotkins samhällsomstörtande politiska läror, som revolutionärernas aktioner, och i en mera symbolisk version de stora verken av Dostojevskij och Tolstoj.

Men det finns undantag, fenomen som har en försiktigare, mildare resonans i vårt västerland. Jag tänker på författare som Turgenjev och Tjechov, som inte är bortglömda inom Steven Marks' rika perspektiv, fastän de håller sig mera i bakgrunden. Men med sin djupa psykologiska insikt, sin lyrism och sin fina konstnärliga instinkt kan de, om än i tävlan med giganter som Dostojevskij och Tolstoj, aldrig förlora sin betydelse inom det brusande vågsvall som genom etthundrafemtio år från deras land väller in över västvärlden.

Jöran Mjöberg

FOLKE NIBELIUS:

Lord Bolingbroke (1678-1751) and History. A Comparative Study of Bolingbroke's Politico-Historical Works and a Selection of Contemporary Texts as to Themes and Vocabulary (Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in History of Literature; 47) Stockholm 2003 (Diss.)

Henry St. John, Viscount Bolingbroke (1678-1751) var engelsk filosof och politiker, bl.a. krigsminister och utrikesminister under kortare perioder vid 1700-talets början. Som en följd av intriger till förmån för den Stuartska kungaätten tvingades han under en tid i landsflykt till Frankrike. Under senare delen av sitt liv ägnade han krafterna huvudsakligen åt författandet av diverse filosofiska, historiska och politiska traktater. Flera av dessa publicerades i den toryinriktade och konservativa oppositionstidskriften *The Craftsman* vid tiden runt 1730. På grund av kvaliteten i dessa skrifter

räknas Bolingbroke, vid sidan av Edmund Burke, till den engelska konservatismens klassiker.

Bolingbrokes liv och verksamhet sammanfaller med den lysande era i brittiskt samhällsliv som följde på den ärorika revolutionen 1688 och som innebar whigaristokratins och Londonborgerskapets seger över Stuartarna och lantadeln. Vid denna tid, särskilt under Robert Walpoles regeringstid 1721-1742, njöt England en fred och ett välstånd som sällan tidigare i landets historia. Här lades grunden till den stora ekonomiska och politiska framgångssaga som Storbritannien efter hand blev under resten av 1700-talet och under 1800-talet.

Men Bolingbroke själv hör inte till framgångssagan. Han blev tvärtom, genom sin konservativa toryinställning, sin fientlighet mot Robert Walpole och sitt motstånd mot samhällsutvecklingen i sitt land under 1700-talets första hälft, en historiens förloppare. Som en följd av detta blev Bolingbroke också närmast helt bortglömd av historieforskningen under 1800-talet och ett gott stycke in på 1900-talet. Först under det senaste halvsekle har inom brittisk historieforskning Bolingbroke på allvar blivit erkänd som ett verkligt intressant forskningsobjekt. Inte bara whigsidan och Walpole utan också torysidan och Bolingbroke måste, så är uppfattningen inom brittisk historieforskning numera, tas i beaktande för den fulla förståelsen av samhällsutvecklingen i England under 1700-talets första hälft. Det är mot denna bakgrund Folke Nibelius här anmälda doktorsavhandling, och värdet av denna avhandling, skall förstås och bedömas.

Nibelius avhandling (370 s.) består av fyra distinkta kapitel, vart och ett indelat i ett antal större underavdel-

ningar. Kapitel 1, avdelning 1, innehåller en tematisk analys av Bolingbrokes historisk-politiska traktat *Remarks on the History of England* (publicerad som en serie brev i *The Craftsman* omkring 1730). I kapitel 1, avdelning 2, analyseras tematiskt Bolingbrokes *Letters on the Study and Use of History* (en serie brev författade i historiedidaktiskt syfte och initerade i Frankrike 1735).

Kapitel 2 är metodiskt intressant och avhandlingens kanske bästa avsnitt. Nibelius redovisar och diskuterar här en mängd historiskt-politiska nyckelord ("historico-political keywords") som ständigt, likt mantran, dyker upp i Bolingbrokes skrifter, bland dem ovan nämnda två traktater samt dessutom *A Letter on the Spirit of Patriotism* (påbörjad i Frankrike 1736), *The Idea of a Patriot King*, (Bolingbrokes mest kända och citerade verk tillkommet 1738) och *A Dissertation upon Parties* (Bolingbrokes vid sidan av *Remarks on the History of England* viktigaste historisk-politiska skrift publicerad i *The Craftsman* 1733).

Framträdande nyckelord i dessa texter som diskuteras hos Nibelius är bl.a. "liberty", "opposition", "patriotism" å ena sidan och "faction", "corruption", "luxury" å den andra. De tre första av dessa termer är hos Bolingbroke starkt positivt värdeladdade. De knyter an till föreställningar om en urgammal och historiskt långsamt förvärvat unik engelsk frihetstanke och frihetslidelse, förenad med nationellt rojalistiskt-patriotiska värden vilka nu är hotade men just därför värda att i opposition försvara. De tre senare orden däremot äger en lika starkt negativ värdeladdning. De signalerar ett nutida nationellt splittrande parti- och fraktionsväsen, inställt mindre på na-

tionell sammanhållning och istället mer på bara enskilda grupperingars egoistiska särintressen. Bolingbroke önskade ett samhälle i vilket monarken står stark och nationellt enande över de parlamentariska parti-, fraktions- och särintressena.

Kapitel 3 är avhandlingens kvantitativt största och i rent lärdomshänseende en bedrift. Nibelius jämför här ordval och tematik i Bolingbrokes texter med en omfattande mängd andra skrifter av andra engelska författare från samma tid. Det rör sig då inte bara om texter av genremässigt samma typ som Bolingbrokes traktater, utan också om en stor mängd skrifter av helt andra slag, t.ex. dikter, essäer, predikningar, skådespel. Resultatet av det hela blir en karakteristik av den större intellektuella diskurs som kännetecknade det samhälle Bolingbroke levde i. I förhållande till denna diskurs framstår Bolingbroke inte som en apart avvikare utan istället snarare tvärtom som en betydande medaktör i ett i hans tid stort gemensamt språkligt, intellektuellt och kritiskt kraftfält. Betecknande är, vilket visas hos Nibelius, att de hos Bolingbroke framträdande nyckelorden är frekventa också i jämförelsematerialet.

Kapitel 4 slutligen ägnas inslag av historisk och historiserande karaktär i *The Craftsman*. Här, men också på flera andra ställen i avhandlingen, belyses det fenomen Nibelius benämner "the technique of the historical mirror". Med termen avses för det första Bolingbrokes och hans övervägande franskklassicistiskt tänkande tids benägenhet att behandla historien mindre som en evolutionär process och istället mer som ett oföränderligt upprepningsmönster. Historiens epoker och enskilda händelser uppfattas som speglingar av tidigare historiska

epoker och enskilda händelser. Roms historia och Englands uppfattas hos Bolingbroke som speglingar och upprepningar av varandra.

För det andra: poängen hos Nibelius är inte bara den historiska speglingstanken i sig utan också väsentligen den idén att denna tanke i Bolingbrokes tid kunde fungera som ett sätt att kringgå censuren. I Bolingbrokes samhälle var begränsningen av yttrandefriheten fortfarande en realitet. Man kunde bli åtalad för åsikter uttryckligen riktade mot makthavarna. För en oppositionstidskrift som *The Craftsman* var på grund av detta "the technique of the historical mirror" en viktig tillgång. Genom denna teknik kunde man underförstått angripa samtida makthavare genom att uttryckligen inte tala om dessa makthavare men om makthavare av samma slag i äldre tid.

Beskrivningen och analysen av "the technique of the historical mirror" hör onekligen till tillgångarna i Nibelius framställning. På avhandlingens plussida skall räknas också tidigare berörda redovisning och analys av "historico-political keywords" samt dessutom det utmärkta engelska språk på vilket boken är skriven. Vidare är i rent lärdomshänseende Nibelius arbete en imponerande prestation. Här citeras ur, och kommenteras, en utomordentligt stor mängd primärkällor från Bolingbrokes tid. Härigenom tillhandahålls en bild av Bolingbroke och hans era som alldeles avgjort måste vara ett substantiellt bidrag till Bolingbrokeforskningen. Särskilt som tidigare forskning ägnat förhållandevis litet utrymme åt det som står i centrum i Nibelius avhandling: Bolingbrokes historiska traktater.

Men Nibelius framställning är inte alldeles lättläst och klart överskådlig. Författaren står alltför ofta alldeles för

nära sitt material och sitt ämne. Han trasslar närsynt och pedantiskt in sig i små detaljer, ibland till den grad att läsaren fullständigt förlorar sammanhanget och överblicken. Nibelius saknar den distans, den vilja till övergripande syntes, som är förutsättningen för ett helt igenom fulländat forskningsarbete. Ett vidare kulturhistoriskt perspektiv, en bredare diskussion av de större politiskt historiska och idéhistoriska sammanhang i vilka Bolingbroke ingår som en mer eller mindre betydande beståndsdel, hade varit önskvärd. Den i alla Nibelius smådetaljer intrasslade läsaren frågar sig ofrånkomligen gång på gång: varför skall jag ägna mig åt detta? Varför Bolingbroke? Nibelius avhandling brister klart i pedagogiskt hänseende.

Dessutom kan man, alldeles avslutningsvis, fråga sig om Nibelius framställning verkligen är en litteraturvetenskaplig doktorsavhandling. Den vetter onekligen mer mot politisk historia och idé- och lärdomshistoria än mot litteraturvetenskap i ordets mest strikta bemärkelse.

Bo G Jansson

DAG PRAWITZ (RED.),
Meaning and Interpretation.
Conference held in Stockholm,
September 24-26 1998. Kungl.
Vitterhets Historie och Antikvitets
Akademien, *Konferenser* 55,
Almqvist & Wiksell International,
Stockholm 2002

Filosofen och semiotikern Charles Morris konstaterade för mer än ett halvt sekel sedan att termen "mening" ("meaning") haft en så tvivelaktig historia att det bästa vi kunde göra var

att undvika uttrycket. Då hade språkvetarna Ogden och Richards redan funnit tjugotre olika betydelser av ordet. Den enda term som vad gäller rymlighet och mångtydighet kan konkurrera med "mening" är förmodligen "tolkning", vilken sannolikt har lika många innebörder som det finns himlakroppar i Vintergatan. Detta har emellertid inte avskräckt det Stockholmsbaserade, tvärvetenskapliga forskningsprojektet "Mening och Tolkning", vars första gemensamma alster, *Mening and Interpretation*, nu föreligger. Det är en konferensvolym där inte bara många av projektets medlemmar – filosofer, lingvister och representanter för olika estetiska discipliner – utan även inbjudna gäster från historiska, teologiska och juridiska institutioner medverkar. Dessutom bidrar några av "mening och tolkning"-världens giganter, som filosoferna Paul Ricœur och Donald Davidson, med nyskrivna texter.

Att en tvärvetenskaplig bok om de vida begreppen mening och tolkning spreter i olika riktningar är alltså ingenting att förvåna sig över. Det går emellertid att ur de sexton bidragen vaska fram vissa genomgående temata. Ett sådant är frågan om språkets kompositionalitet, som i olika sammanhang diskuteras av både språkvetare och filosofer. För litteraturforskaren är dock två andra återkommande och med varandra förbundna frågor av större intresse: distinktionen och förhållandet mellan olika typer av mening och tolkning (och i förlängningen mellan olika typer av menings- och tolkningsteorier), och relationen mellan tolkning av icke-estetiska/icke-fiktionsella och tolkning av estetiska/fiktionsella texter.

Den första av dessa röda trådar löper i två olika riktningar: en typolo-

gisk och en mer metateoretisk. Juristen Åke Frändberg och litteraturvetaren Anders Pettersson har båda gjort till sin uppgift att skilja mellan olika grundläggande tolkningstyper. Frändberg gör en distinktion mellan tre varianter: transponerande tolkning, förklarande tolkning och pragmatisk tolkning; tre typer som i sin tur kan spjälkas i en serie subtyper. Exempelvis förväntas översättningen av ett lyriskt litterärt verk vanligtvis vara både en översättande tolkning och en avbildande tolkning (två typer av transponerande tolkning): originalets språkliga mening översätts till det nya språket, samtidigt som strukturella egenskaper hos originalet, exempelvis ett visst versmått, bevaras i översättningen. En förklarande tolkning syftar till att begripliggöra det tolkade objektet, att blottlägga dess mening, eller tillskriva det mening. Tre typer av förklarande tolkning med relevans för litterära verk och konstverk överhuvudtaget är intentionell tolkning, exempelvis litteraturhistorikerns tolkning av den litterära texten med utgångspunkt i den faktiske auktorns handlingar och intentioner, explikationen, exempelvis kritikerns eller litteraturforskarens övergripande läsning av det litterära verket, och den accentuerande tolkningen, exempelvis författarens subjektivt färgade tolkning av ett visst ämne i karikatyrens, parodins eller imitationens form. En pragmatisk tolkning, slutligen, har till skillnad från de andra två huvudtyperna, inte som mål att göra det tolkade objektet tillgängligt och begripligt. Det kan till exempel röra sig om en propagandistisk tolkning avsedd att påverka människors beteenden eller hållningar.

Anders Pettersson uppehåller sig framför allt vid skillnaden mellan den

ordinära läsarens förståelse av en litterär text och forskarens eller kritikerns analys av texten. Läsarens förståelse består av två moment: en "rekonstruktion" av textens representationer och författarens syften, och en "applikation" som innebär att texten uppfattas som en meningsfull litteraturupplevelse med relevans för mottagarens liv och intressen. Forskarens eller kritikerns analys (som exempelvis kan vara en explikation eller en intentionell tolkning) har däremot som mål att öka vår förståelse av den litterära texten och av litteraturen och konsten överhuvudtaget.

Även den danske litteraturforskaren och semiotikern Jørgen Dines Johansen och filosofen Staffan Carlshamre diskuterar olika sorters tolkning och tolkningsnivåer, dock utan uttryckliga typologiska ambitioner. Johansen kommer med hjälp av en Peirce-inspirerad teckenmodell, där betydelse ses som en relation mellan tecken, betecknat objekt, uttolkare och tolkning, fram till åtta grundläggande frågor som kan ställas rörande en text och som motsvarar åtta olika typer av mening och tolkning: vad är karaktäristiskt för det diskursiva universum texten representerar och hur är detta relaterat till det sociala universum som det direkt eller indirekt representerar, vilka språkliga regler, kognitiva modeller och diskursiva konventioner indikeras av texten själv och hur är dessa relaterade till det representerade samhällets tolkningsvanor, hur representeras "auktorn" i och av texten och hur ser förhållandet mellan den representerade och den faktiske representerande auktor ut, och till sist, hur representeras uttolkaren i texten och hur tolkar den faktiske, samtida eller sentida, uttolkaren texten?

Om tolkning, som Carlshamre

menar, generellt är en rörelse från det manifesta till ett blottläggande av det fördolda, som i sin tur förklarar det manifesta, så kan vi i tolkningen av en litterär text urskilja många sådana rörelser: från trycksvärtespåren på papperet till bokstaven, från sekvensen av bokstäver till ordet, från ordet till begreppet, från det explicit uttryckta till det implicita, från delen till helheten, från exemplet till det generella o s v. De olika tolkningsnivåerna är sammanlänkade i kedjor av hierarkiska strukturer, kedjor som kan bestå av upprepningar av samma typ av tolkning eller en ihopkoppling av olika typer. Det som är manifest i en tolkning kan vara det fördolda i en tidigare tolkning.

Carlshamre och filosofen Hans Ruin anlägger på olika sätt ett meta-teoretiskt perspektiv på mening och tolkning och ifrågasätter många tolkningsteoriers generella anspråk. Det finns, konstaterar Carlshamre, många olika typer av tolkning, många olika typer av frågor om vitt skilda objekt, och konflikten mellan tolkningsteorier är således ofta en verbal konflikt orsakad av en vilja hos forskaren att ge teorin en alltför stor räckvidd. Men det finns också olika typer av teorier om tolkning, exempelvis normativa, beskrivande eller begreppsanalyserande sådana. Vi måste alltså inte bara vara klara över vilken typ av tolkning vi talar om utan vilken typ av tolkningsteori vi har att göra med. Carlshamre avstår också från att tala om begreppet tolkning och menar sig istället diskutera hur vi gör bruk av ordet "tolkning".

Ruin ifrågasätter meningsteoriens objektifiering av mening, d v s tendensen att teoretiskt närma sig språklig och annan mening som existerande ting, och efterlyser en meningsteori

eller kanske snarare meningsteoretiker som så att säga reflekterar över sina egna typexempel och sin egen tolkningskontext. Michael Dummetts tänkande om mening är utvecklat för en beskrivning av matematiska resonemang, Donald Davidsons idéer om "radikal tolkning" förutsätter, enligt Ruin, en ideal betraktare eller åhörare som, med till synes perfekt kunskap om det egna språket, percipierar den andre, främmande språkanvändarens beteende. Det är just dylika (mer eller mindre tydligt formulerade) utgångspunkter som Ruin menar att meningforsikaren måste föra metateoretiska resonemang kring. Av tänkare som Schleiermacher och Heidegger kan vi lära att som teoretiker uppmärksamma vår egen hermeneutiska situation och ifrågasätta det möjliga i en helt och fullt systematiserad meningsteori.

Ett uppställande av tolkningstypologier och konstaterandet (upprepat med jämna metateoretiska mellanrum) att termen "tolkning" betecknar vitt skilda aktiviteter tillhör kanske inte filosoferandets mest upphetsande aspekter och resulterar ibland i rena trivialiteter. Några av antologins texter saknar tydligt formulerade vetenskapliga problem och är mer av typen "spridda iakttagelser rörande det komplexa fenomenet tolkning". Att litteraturforskaren och den "vanliga" läsaren närmar sig den litterära texten på olika sätt, eller att historieskrivning inbegriper olika nivåer av tolkning behöver man inte vara världsberömd eller ens professor för att begripa. Naturligtvis är det också så att en typologi alltid kan byggas ut med ytterligare en distinktion och ytterligare en och ytterligare en o s v ad infinitum. Men faktum är att många tolkningsteoretiska kontroverser inom litteraturvetenskap och andra discipliner

ofta handlar om en oförmåga att klargöra vad man egentligen talar om och en ständig ihopblandning av olika fenomen och aktiviteter. Ett exempel är den till synes eviga frågan om författarens intention. Ett auktorialt, intentionellt perspektiv är kanhända oftast ointressant för kritikerns eller den närstående forskarens utläggning och förklarande tolkning av det enskilda verket, men högst relevant i en litteraturhistorisk tolkningskontext.

*

Paul Ricœur berör i slutet av sitt bidrag, om historieskrivningens olika tolkningsnivåer, den gåtfulla närheten mellan historieskrivning och fiktion. Den ikoniska dimensionen är gemensam för föreställningsförmågan och minnet så till vida att båda representerar och iscensätter det frånvarande: det överkliga, respektive det förflutna. Denna iakttagelse har beröringspunkter med historikern Rolf Torstendahls text om historieskrivningens karaktär. Torstendahl tillbakavisar, bland andra, Hayden Whites uppfattning (kallad representationism) att historieskrivningen bör betraktas som en typ av fiktionslitteratur. Att historieskrivningen är konstruktivistisk, d v s ett slags mental konstruktion, innebär inte att den också med nödvändighet är fiktionell. Historiska påståenden kan istället jämföras med teorier om icke-observerbara entiteter: de syftar till att informera om verkliga förhållanden, och kan i händelse av ny evidens verifieras eller förkastas.

Förhållandet mellan fiktion och icke-fiktion står också mer eller mindre i centrum för flera av bokens filosofer och litteraturvetare. Jørgen Dines Johansen konstaterar att tolkningen av den litterära, fiktionella texten

medför särskilda komplikationer på grund av att dess universum är fiktivt (d v s refererar till hypotetiska förhållanden och medvetanden), språket karaktäriseras av poeticitet (uttryck och innehåll erhåller en viss autonomi), auktorn är befriad från många av de förpliktelser, rörande exempelvis sanning och uppriktighet, som binder författaren av den icke-litterära texten (och kan därför anlägga olika mer eller mindre tillförlitliga perspektiv på innehållet), och läsaren intar, enligt konventionen, en kontemplativ hållning till innehållet. Detta tangerar bitvis Anders Petterssons beskrivning av litteraturläsning. Litterär kommunikation karaktäriseras oftast, till skillnad från icke-litterär sådan, av det Pettersson kallar presentationalitet: vi förväntas som litteraturläsare se ett slags egenvärde i och reflektera över de litterära representationerna oavsett deras sanningsvärde.

Fiktionsreception och läsarrhållning är också ämnet för Göran Rossholms text. Rossholm diskuterar fiktionsläsning i termer av information. När vi läser fiktionsberättelser är normen att vi uppfattar oss som varande informerade (om vad som är sant i fiktionen), samtidigt som vi utgår från att det verkliga syftet med texten inte är att informera (om verkliga förhållanden). När vi läser faktiska berättelser uppfattar vi oss också som varande informerade, men tar samtidigt för givet att texten syftar till att informera om någonting i verkligheten. Mot bakgrund av den fiktionella hållningen kan sedan olika typer av pseudoinformerande litterära former påvisas, exempelvis romaner som, som helhet, utger sig för att vara faktiska berättelser.

En annan, relaterad fråga som tilldrar sig både Carlshamres och Johansens intresse är fiktionens implicita

innehåll. Hur går läsaren tillväga för att, med utgångspunkt från det som är direkt utsagt i fiktionstexten, bygga ut historien och fiktionvärlden? Vi stöter här på problem som är specifika för fiktionsreceptionen: vi kan inte skaffa mer information om innehållet, samtidigt som merparten av den generella kunskap som vi tillför texten för att kunna förstå den kommer från hypoteser om det sociala universum som är vår egen livsvärld. I många fall blockerar emellertid genomgående temata auktoriserade av författaren och vissa genremönster, exempelvis i sagor och science fiction-berättelser, denna tillförsel av verklighetskunskap. Tolkning av fiktionsberättelser är således ofta en sammansmältning av eller spänning mellan två olika tolkningsprinciper: en sprungen ur vår egen verklighet och en med förankring i fiktionvärld, aktuell genre och välgrundade hypoteser om författarens intentioner.

Flera av texterna (och textavsnitten) om fikcionalitet tillhör volymens bättre. Samtidigt kan man inte värja sig mot känslan av att många av de intressantaste frågorna om fiktion förblir oformulerade och obesvarade. Hur ska förhållandet mellan det litterära, det estetiska och det fiktionella beskrivas? Hur vet vi att det ibland är meningsfullt att fylla litteraturens luckor, medan det i andra fall är bäst att låta det utsagda förbli obestämt? Vad är det som bestämmer vilka tolkningsprinciper vi gör bruk av för att ta steget från explicita till implicita fiktionssanningar? Och hur ser egentligen spektrat av former mellan fiktion och icke-fiktion ut?

Bokens intressantaste och mest stimulerande text, Kendall Waltons bidrag, faller lite vid sidan av de genomgående temata jag ovan diskuterat. Den amerikanske filosofen, med fik-

tionsteori som specialitet, har den här gången skrivit om musik och musikreception. Walton undersöker vad för slags fenomen lyssnarens upplevelser av spänning och avslappning i musikstycken är och kommer fram till att dessa är besläktade med vår empatiska förståelse av andra människor. Den musikaliska spänningen är, menar Walton, både någonting vi hör i musiken och känslor som musiken väcker inom oss själva: vi tillskriver musiken de känslor den tenderar att väcka inom oss. Alldeles som en eller flera människors nervositet, i en viss situation, kan smitta av sig på oss kan musik smitta oss med någon viss emotion, utan att källan uppfattas som en specifik fiktiv person. Walton skriver: "my experience is simply as of there being *tension*, there being one or more things or persons or groups of persons which or who, is or are, tense. Or rather, it is an experience as of there being something or someone or other, or several such, that/who is/are in *this* state – the state I am in." Walton formulerar alltså ett intressant och specifikt estetiskt, filosofiskt problem som han sedan med fantasier och komplexa resonemang försöker finna en lösning på.

För den teoretiskt intresserade humanisten, med en faiblesse för tvärvetenskap, erbjuder *Meaning and Interpretation* ett veritabelt smörgåsbord. Men även den mer traditionelle litteraturforskaren har mycket att hämta vid en genomläsning. Samtidigt demonstrierar boken problemen med tvärvetenskap. En konferens eller en antologi blir inte automatiskt tvärvetenskaplig bara för att forskare från olika discipliner möts i samma lokal eller inom samma bokpärmar. Därutöver krävs också dialog, vilket det bitvis är så och så med i volymen. Kanske skulle en antologi av denna typ

vinna på en inledande (eller avslutande) text som syftar till att relatera olika traditioner till varandra. Är mening detsamma för en språkvetare som för en språkfilosof? Är den filosofiske fiktionsteoretikern intresserad av samma aspekter av fikcionalitet som litteraturteoretikern? Frågor av detta slag förblir alltför ofta obesvarade i dylika tvärvetenskapliga sammanhang.

Ett annat, närliggande problem med boken (vilket väl delvis är en konsekvens av den egendomliga genren konferensvolym) är de olika bidragens skiftande ambitionsnivå. Vissa forskare har tydliga tvärvetenskapliga och intermediala ambitioner, vilket blir tydligt genom rikedom av exempel och överbryggande resonemang, samt en pedagogiskt inbjudande hållning till läsaren. Andra bidrag tycks snarare förutsätta att läsaren redan är insatt i diskuterade problemställningar och aktuell teoretisk litteratur. Ojämnheten i ambitionsnivå och pedagogisk förmåga motsvaras av ett bitvis inkonsekvent och slarvigt redaktörsarbete. Vissa bidrag är försedda med utförlig notapparat och litteraturlista, andra saknar (eller har endast i ofullständig form) dessa viktiga hjälpmedel för vidareläsning och kritik. Somliga texter tycks också vara reviderade och redigerade med tanke på den tryckta boken, medan andra, genom referenser till den aktuella föreläsningssituationen, ger intryck av att ha gått till tryck i sin ursprungliga "muntliga" form.

Trots dessa brister kan en bok som *Meaning and Interpretation* förhoppningsvis introducera och inspirera ett tvärvetenskapligt förhållningssätt till menings- och tolkningsteoriska frågor och för litteraturforskaren och -studenten kanske fungera som ett slags korrektiv till litteraturteorins trendkänslighet och modenycker.

Christer Johansson

MAGNUS PERSSON:

Kampen mellan högt och lågt. Studier i den sena nittonhundratalsromanens förhållande till masskulturen och moderniteten (diss. Brutus Östlings Bokförlag Symposion 2002)

1971 utkom Ulf Durlings roman *Gammal ost*. Kanske hade en korrektare titel varit *Gammal-ost*. Ty i Durlings sällsamma roman tycks diegesen befinna sig i ett tillstånd av återkommande utträdning, en demonstrativt dekonstruktiv praktik "sous rasure".

Med underrubriken *Detektivromantiserad berättelse som sönderfaller i tre tragiska delar* presenterar Durlings roman en mordgåta kring det slutna rummet, där en bit ost tycks spela en central roll. De tre delarna fördelar sig på tre versioner och tre "språk". En samling äldre herrar roar sig med att presentera mordgåtor ur kriminallitteraturen för varandra. Denna gång har de av en svärson som är polis fått ett autentiskt fall att nysta i. Deras deduktiva process presenteras, avfattad på en ganska stolpigt akademisk prosa och en rapport levereras också till svärsonen. Del två utgörs av polisens utredning skildrad ur svärsonens lätt öldruckna perspektiv, med betydligt mer jargong, och framförallt ett illa dolt förakt för de gamla gubbarnas dåliga omdöme att lägga näsan i blöt. Den lösning som här presenteras är en icke-lösning, mordgåtan visar sig vara ett naturligt dödsfall. En tredje del, där en av herrarna i detektivsällskapet kommit på en ny idé, kulminerar med ett brev från gärningsmannen.

Samtliga dessa versioner inte bara relativiserar (i Faulkners eller Durrells efterföljd) historien, de falsifierar den. Att boken skriver in sig i en traditio-

nell kriminaltradition – mordgåtan, det slutna rummet, lösningen som drivkraft – är lika uppenbart som att Durlings roman också smälter in perfekt i den ofta metalitterära konventionskritik som 60-talets romandebatt haft som motor (om denna debatt se fr.a. Beata Agrell, *Romanen som forskningsresa. Forskningsresan som roman* 1993). Romanen visar också med önskvärd tydlighet den komplexitet som lurar i kategoriseringar av estetiska genrer som "höga" och "låga".

Just dessa estetiska, för att inte säga moraliska, kategorier står i fokus för Magnus Perssons undersökning i *Kampen mellan högt och lågt. Studier i den sena nittonhundratalets romanens förhållande till masskulturen och moderniteten* (Symposion 2002). Det är en rik och generös avhandling som med utgångspunkt i några centrala skandinaviska romaner från 80- och 90-talen diskuterar litteraturens iscensättande av masskultur och modernitet, framförallt genom dess bruk av "lägre" genrer som film och kriminallitteratur. En viktig utgångspunkt för Persson är en kritik av den postmoderna teoribildning som gärna framhållit att gränserna mellan "höga" och "låga" genrer nu är upplöst, att konstnärens frimodigt kan bruka vilket material hon vill. En huvudtes som följer ur detta är att distinktionen mellan högt och lågt inom dessa – sinsemellan tämligen olika – skönlitterära verk signerade Jan Kjærstad, Peter Høeg och Kerstin Ekman är mer komplex, prövande och i ordets egentliga mening kritisk än de teorier, alltifrån Frankfurtskolan till cultural studies och Frederick Jameson, som söker beskriva dessa fenomen.

I analysen av Jan Kjærstads *Homo falsus* (1984) står den litterära textens repetitiva och metafiktiva bruk av

filmmediet och datortekniken i fokus. Genom denna (i hög grad mekaniska) praktik iscensätts en enligt Persson mediekritisk diskussion av moderniteten. Motivet här är sålunda inte så mycket distinktionen mellan högt och lågt som medieteknologi och masskultur. Kriminalgenren som apostroferas redan i romanens undertitel (*eller: Det perfekta mordet*) har, som Persson noterar, egentligen mest en negativ funktion då den klassiska deckargåtans "who dunnit"-komplex snabbt imploderar.

Peter Høegs succéroman *Frøken Smilles fornimmelse for sne* (1992) är å andra sidan mer lojal mot kriminalgenren. Persson fokuserar här dels på hur Høegs roman använder sig av kriminalgenren, och på vilket sätt den kan sägas överskrida genrens klassiska konventioner (vilket, enligt Bo G. Jansson i en annan analys, beror på att romanen under resans gång förvandlas från deckare till science fiction), dels på vilka klassifikatoriska problem Høegs bok uppställer för en postmodern teoribildning. Utan tvekan är det thriller- och deckargenren som sätts i spel i *Frøken Smilla...*; för vissa kritiker var den "trots det" utmärkt, och för andra var det en utmärkt kriminalroman som förnyade genren. Uppenbart är att vare sig man bejakat romanen som kriminalroman eller som en seriös roman i deckardräkt så tycks den vara bärare av två diskurser, en trivial och en seriös, en "låg" och en "hög", och påfallande är att man strävar efter att *legitimera* bruket av en låg genre i en högkulturell produkt. Detta konstaterande bildar utgångspunkten för en diskussion av ett antal postmoderna teoribildningsars ambivalenta förhållande till populära, lägre genrer.

Samma problem kan iakttas i mot-

tagandet av Kerstin Ekmans "återkomst" till deckargenren med *Händelser vid vatten* (1993). Här företar Persson en ganska omfattande studie av hela Ekmans kriminallitterära författarskap från *30 meter mord* (1959) till Ekmans överskridande "farväl" till genren med *Pukehornet* (1967). Fokus här ligger främst i en analys av hur Ekman på olika sätt utvecklar deckargenren, med stigande grad av psykologisk komplexitet och metalitterära grepp som följd. Receptionen av *Händelser vid vatten* visar återigen på kritikens ambivalens inför en text som onekligen är en kriminalroman skriven av en "höglitterär" författare (alltså "är den väl egentligen något mer"). I fallet *Händelser vid vatten* argumenterar Persson för att gränsen faktiskt är upplöst – romanen är en kriminalberättelse vars iscensättande av modernitet, kollektiva strukturer och ondska inte står i motsättning till utan utvecklar genren.

Avhandlingens sista analysavsnitt diskuterar mer ingående hur den kritiska diskussionen av moderniteten och masskulturen iscensätts i de respektive författarskapen. Men i fallet Ekman är det inte längre *Händelser vid vatten* som fokuseras utan den efterföljande *Gör mig levande igen* (1996) och Perssons analys av denna utgör avsnittets huvudnummer. Också denna roman har, i Perssons tappning, en kriminalhistoria som motor, om än (bokstavligt talat) dold under händelsernas yta. Men framförallt är Ekmans roman ett gestaltande av upplysningens och modernitetens komplexa konsekvenser – texten gör egna utflykter i historisk roman, fantastisk, metaroman och politisk allegori.

Kjærstads, Høegs och Ekmans texter tycks diskutera *hur* en högteknologisk modernitet överhuvudtaget ska

låta sig representeras i en estetisk form. I tre romaner som på skilda sätt iscensätter en komplex och förnuftsvidrig samtid tycks *konspirationen* bli till ett närmast epistemologiskt verktyg. Ett gemensamt drag, menar Persson, är dessutom att romanerna kritiserar ett alltför vulgärt bruk av samtidens medieteknologier, samtidigt som de på olika sätt brukar den i deras gestaltning.

I denna diskussion av moderniteten tycker jag flera av de trådar Persson lagt ut knyts samman på ett mycket effektivt sätt. Romanerna i fråga ska *inte* främst uppmärksammas för att de laborerar med distinktionerna "högt" och "lågt". Istället argumenterar Persson för att detta gränsutforskande ska förstås i skenet av att romanerna överhuvudtaget iscensätter en diskussion om *gränser*; mellan representation och verklighet, mellan teknologi och människa, mellan modernitet och genus, mellan individ och samhälle.

Det är lätt att sympatisera med en sådan iakttagelse, i synnerhet när den framförs på en så pass läsbar och välformulerad prosa som den Persson levererar, och jag vill redan här skriva under på detta huvudargument i hans framställning samtidigt som jag vill komplicera bilden något ytterligare.

Utän tvekan är Persson inspirerad av kulturstudiets fascination inför meningsproduktion inom masskulturella fenomen. Men den intressanta metatvetenskapliga diskussionen ifall det verkligen är frågan om en Cultural Studies-avhandling lämnar jag av utrymmesskäl därhän. Jag nöjer mig med att ställa frågan. Problemsökningen fokuserar istället avhandlingens disposition och några detaljmärkningar kring avhandlingens egna gränsdragningar.

Kampen mellan högt och lågt in-

leds med en närmare 70 sidor lång genomgång av hur populärkulturens förhållande till den fina salongen beskrivits. Mycket av det som här presenteras förefaller vara sådant som Persson själv men inte nödvändigtvis läsaren av hans avhandling bör känna till. Dessutom slås jag av misstanken att denna genomgång torde stå att finna i olika handböcker, som kanske istället kunnat refererats kritiskt. En genomgång av synen på tidigare försök att etablera texter på gränsen mellan högt och lågt, från Austen och Bremer, fram till Greene, Dürrenmatt och Burroughs, hade gett mer.

Därefter kommer alltså ett Kjærstadavsnitt, ett Høegavsnitt och ett Ekmanavsnitt. På grund av den långa inledningen dröjer det ända till s. 91 innan jag får exempel på diskussionen om högt och lågt i den skandinaviska prosan. Om *Homo Falsus* heter det sålunda att romanen ställer följande fråga: "Hur kan konsten estetiskt förhålla sig till och bearbeta det som traditionellt stämplat som det kulturellt låga, i det här fallet massmedier och teknologi?" Men är massmedier och teknologi alltid "kulturellt låga"? Just film, som Kjærstads roman tematiserar, har väl tvärtom mycket hög status numera och det är helt comme il faut även inom kulturkonservativa kretsar att hylla samma Garbo-filmer som romanens Greta använder sig av för att iscensätta sina mord. Datortekniken, å andra sidan, har vid denna tid – 1984 – knappast hunnit stämplats vare sig som hot eller masskultur; däremot som ett byråkratiskt och okänsligt redskap.

Masskulturen finns där, javisst, med garbofilmerna och en rad andra referenser till massmediala fenomen, men följdfrågan infinner sig likväl: handlar *Homo Falsus* verkligen om

"högt" och "lågt"? Jag höjer också på ögonbrynet när Persson hävdar att Kjærstads roman "kritiserar" datortekniken? Hur ska jag förstå ordet "kritik" här? För något angrepp på datortekniken har jag svårt att se i Kjærstads roman, däremot har han ett kritiskt, i meningen prövande, förhållande till de nya informationsteknologierna.

Avhandlingens disposition ger upphov till ytterligare några reflektioner. När Persson ska koppla undersökningen av högt och lågt till en diskussion av moderniteten introduceras en ny Ekman-läsning (*Gör mig levande igen*). Läsaren undrar förstas varför inte undersökaren använde sig av denna roman direkt. Och varför uppehöll sig undersökningen så omsorgsfullt vid Ekmans 60-talsdeckare? Har det med den "den sena nittonhundratalsromanens förhållande till masskulturen och moderniteten" att göra? Borde inte 60-talets modernitet – med dess *mycket* komplexa relationer mellan högt och lågt! – ha diskuterats i större utsträckning i så fall? Å andra sidan är Perssons behandling av Ekmans 60-tal eminent, och det är verkligen på tiden att någon lyfter fram denna bortträngda del av författarskapet. Ett slutintryck av Perssons Ekman-läsningar blir ändå att t.ex. *Händelser vid vatten* är en gränsöverskridande kriminalroman som passar bra i en diskussion om högt och lågt men inte i den avgörande diskussionen om moderniteten.

Ett litet frågetecken reses också inför Perssons påståenden om apan i *Gör mig levande igen* – varför ses förvandlingen till apa som något nödvändigtvis deklasserande för Sigge (en kvinna med ett "manligt" smeknamn, f.ö.)? Med tanke på de gränsöverskridanden som Persson anser vara ett

kännetecken för de romaner som laborerar med populära genrer, borde det väl ligga närmare till hands att se förvandlingen som ännu ett gränsöverskridande, varken positivt eller negativt (se även Cecilia Lindhé "Världar i kollision", *Samlaren* 2002). Min poäng här är att Persson s.a.s. nedvärde- rar apan i en diskussion där han själv med rätta påpekar hur kategoriserandet i höga och låga genrer leder till tolkningsproblem.

Men detta är detaljmärkningar som inte döljer det faktum att det kommer att finnas mycket att hämta ur Perssons avhandling i framtiden. Den är som tidigare påtalats generös, möjligen för generös. På 400 sidor av kamp mellan högt och lågt finner jag: en välskriven och informerad magisteruppsats i kulturvetenskap och en spännande lic-uppsats som förtjänstfullt lyfter fram och analyserar ett tidigare förbisett material. Här finns också, och framförallt, en avhandling som visar att relationen mellan litteratur och masskultur är alltför komplex för att fångas i enkla klichéer om "högt" och "lågt".

Trots detta är det förstas ett faktum att det "höga" och "låga" i stor utsträckning ändå består som värdekategorier i det kulturella samtalet. Kanske just därför är ett "finlitterärt" bruk av populära genrer så lämpligt för att iscensätta gränsöverskridanden – sociala, estetiska, könspolitiska. Perssons avhandling har här lagt grunden för en synnerligen produktiv diskussion.

Jonas Ingvarsson

CLAUDIA LINDÉN:

Om kärlek: litteratur, sexualitet och politik hos Ellen Key, Brutus Östlings Bokförlag Symposion. Stockholm/Stehag 2002. 410 sid. Illustrerad. English summary pp. 305-312.

Claudia Lindéns doktorsavhandling om Ellen Key är inte den första som läggs fram i ämnet litteraturvetenskap men den innebär trots det att en pionjärinsats lyckligen fullbordats. Det har gått 50 år sedan litteraturhistorikern Ulf Wittrock disputerade med Ellen Keys författarskap som ämne och genom sin enastående materialredovisning lade grunden för senare forskning. Hans temastudie *Ellen Keys väg från kristendom till livstro* (1953) är idéhistorisk, gjord innan den gamla lärdomshistorien vitaliserats vid nya institutioner som gynnade tvärvetenskap och holistik. Det kalla krigets 50- och 60-tal var som alla krigs- och efterkrigstider kompakt misogyna. Det bröt man med på 70-talet. Ellen Keys pedagogik blev belyst i Thorbjörn Lengborns avhandling om *Barnets århundrade* (1976) utgiven i en serie som nådde många lärare i tider av skolreformer för demokratisering. Ronny Ambjörnsson skapade med sin avhandling *Samhällsmodern* (1974) nytt intresse för en huvudfåra i Ellen Keys verk, utvidgat i den populära antologin *Hemmets århundrade* (1976). Betydelsen av att just ideologibildaren Ellen Key uppmärksammades av en ledande, läroboksförfattande idéhistoriker i takt med tiden måste betonas. Det skedde medan kvinnoforskningen var ung. Att Göteborg blev centrum för en ny kvinnosyn var ingen slump. Marken bröts av historikerna Gunnar Qvists och Gunhild Kyles epokgörande arbeten och idéhistorikern Asta

Ekenvalls "manifest" *Manligt och kvinnligt* (1966). De samlingar hon och bibliotekarien Rosa Malmström skapade kallades av vitsiga herrar de "kvinnohysteriska", ett gott vittnesbörd om den tidsanda man bemötte.

På senare år blev den finska historikern Tiina Kinnunen den första yngre forskaren, tillika feminist, som disputerade på en avhandling om Ellen Key: "*Eine der unseren*" und "*Königin im neuen Reiche der Frau*" (Tammerfors 2000). Kinnunen har givit ett värdefullt bidrag till grundforskningen genom sina omfattande arkivstudier i Sverige och Tyskland. I en mängd tyska arkiv har hon hittat bl.a. tidningsreferat och recensioner av Ellen Keys arbeten samt pressrapporter vid hennes föredragsresor 1905, 1906 och 1908. Kinnunen har fångat upp en kör av röster i den tyska kvinnorörelsen och uttrönt dess hållning till Ellen Key. Opinionsen fördelade sig i den där som här splittrade rörelsen på en skala från devot beundran till nedgörande kritik alltefter fraktioner och ledargestalter. Kinnunen är funktionellt trespråkig och skriver på tyska, varför man kan befara att hennes bok inte får de många läsare den förtjänar. Kinnunen återupptäckte Elisabeth Auers (f. Karlberg) specialarbete i tyska om Ellen Keys Goethebild (1985). Auer disputerade 1999 i tyska på en monografi om Goethes brevroman *Die Leiden des jungen Werthers* i psykoanalytisk tolkning. Vid ett offentligt seminarium i Stockholm 2001 på dagen 75 år efter Ellen Keys död, som kunde hållas tack vare ekonomiskt stöd från Svenska Akademien, presenterade Kinnunen och Auer sina resultat på svenska. Symtomatiskt är att varken tid eller pengar har räckt till för att färdigställa en tryckt rapport som planerat.

Även om Claudia Lindén alltså verkar inom en tradition måste varje generation bryta mark på nytt, stå stark i motståndets vindar som blåser upp kring provokativa projekt. Ellen Key provocerar alltid, det är hennes styrka. Lindén provocerar i *Om kärlek* redan genom att i sitt gesällprov ta för sig vad gäller antal sidor, ämnen som utreds och rätten att polemisera. Det förutsätts annars (bl.a. av forskarutbildningsreformernas tillskyndare) att avhandlingar inte ska vara livsverk. I praktiken blir de det ändå. Dessa opus förväntas snällt hålla sig till snävt avgränsade frågor och korta tidsperspektiv. Styrkan hos Lindén (och hennes handledare Boel Westin) är att hon har mod (och får stöd i) att frångå sådana principer. De är helt enkelt inte tillämpbara på en person med ett verk och ett kringmaterial som Ellen Keys att utforska. Ifall man vill nå meningsfulla resultat vill säga och det har Claudia Lindén gjort på två sätt.

Lindén skriver tillbaka Ellen Key in i den feministiska diskurs som hon hamnat utanför, då hon - med ungdomsforskaren i Oslo Ola Stafsens ord - blivit "gömd, glömd eller utskäld" i svensk lärdomshistoria. Det gäller inte bara de motståndare Key av förklarliga skäl fick i sin livstid utan obegripligt nog även vissa av vår tids feminister. Från att själv ha tillhört oppositionen lyckas Lindén nu medla och etablera Ellen Key som den fullgoda, genomtänkta feminist Key är då hon knyter an bakåt till en tradition och framåt då hon blir läromoder för yngre kvinnor. Hon är en länk i en kedja.

Det andra Lindén vill är att sätta skönlitteraturen i centrum trots att Ellen Key aldrig skrev sådan. Det har ingen Keyforskare hittills gjort. Projektet kräver nya grepp. Lindén byg-

ger på ett brett spektrum av ny genus-teori kombinerad med nygammal litteraturteori om textanalys, textens funktioner och läsarens roll. Förkortningslistan över använda arbeten av Key upptar hela trettio nummer men *Lifslinjer*, särskilt del I 1903 som 1911 fick titeln *Kärleken och äktenskapet*, är den centrala text till vilken Lindén relaterar skönlitteratur som har kvinnors krav på kärlek som tema.

Tiden i studien är 1874-1921. Ellen Keys kända författarskap började 1874 med en uppsats om pionjären i äktenskapsdebatten Camilla Colletts roman *Amtmannens döttrar* (1851) i "damernas egen" *Tidskrift för hemmet*. Den leddes av Sophie Adlersparre, som även skapat *Kvinnornas* (med tillträde för herrar skilda tider) Läs-salong där en flora av europeiska tidskrifter fanns att tillgå. Med detta fält i åtanke kom Ellen Key att skriva hundratals artiklar. Hon skrev Ernst Ahlgrens och en rad andra författarinnors biografier med betoning på deras kärleksliv, vilket väckte pryda ramaskrin. Debatten efteråt födde i sin tur nya grupperingar.

Som bortre tidsgräns har Lindén satt 1921 och uppsatsen "Frivorden kvinnokraft" i De Nios årsbok *Vår tid*. Det är det tal Ellen Key fick som hedersuppdrag att hålla i Musikaliska akademins stora sal, då rösträttskvinnorna firade sin äntligen uppnådda seger. "Jag står ynkelig i talarstolen", står det med Ellen Keys hand på ett foto i ett skåp på Strand. (Se Ingela Bendt: *Ett hem för själen* s. 28) Kvinnorörelsen har till slut förlåtit henne för rabaldret kring de oppositionella *Missbrukad kvinnokraft* 1896 och "Torpedo under arken" 1898. Lindén har både energiskt och intelligent följt turerna i detta drama inklusive forskares olika inställning till det. Kärn-

punkten är likhet/särart där Key orättvist satts i skamvrån för att ha "en biologiserande kvinnosyn". (Kap. 5, 6) Missförstånden har i sin tur lett till att Key pådyvlats åsikter hon inte hade i den större debatten om arv och miljö. Få personer har tilltrott den egna insatsen, miljön, så stor betydelse i individens kamp för ett bättre liv som Ellen Key. Moderns roll är vital.

Ellen Keys politiska kamp började 7 december 1865 vid beslutet om riksdagsreform. Ståndsriksdagen föll i Ridarhuset där Ellen bl.a. som dotter till grevinnan Posse hade fränder. Det skulle hon på ålderns höst kalla sin ungdoms viktigaste ögonblick, livligt skildrat i hennes biografi över sin partigrundande fader riksdagsmannen Emil Key. Visst var hon även sin fars dotter, Keyan! 1887 blev Ellen Keys kamp offentlig. Hon inbjöds till Finland av dess kvinnorörelse och kunde i en serie föredrag sopa igen spåren efter Gustaf af Geijerstams blamageaktiga inhopp i debatten. Striden gällde gift kvinnas lika rätt att äga och vara myndig. Ellen Key ingick i styrelsen för den svenska föreningen när den var ny. Hon deltog utan eget intresse då hon själv som ogift blev myndig redan 1874. Sveriges gifta kvinnor däremot fick vänta till 1921 (för dem som gift sig före 1921 gällde gamla lagen!). 1889 talade Ellen Key som första kvinna för kvinnlig rösträtt och valbarhet på "ett manligt möte" säger biografen Louise Hamilton Nyström 1904. Key beklagar 1921 att Sveriges kvinnor fick sin rösträtt som fallfrukt efter första världskriget och inte i rätta skördetiden, när frågan var mogen. När Finlands Helena Westermarck och Sveriges Selma Lagerlöf talade på den internationella kongressen i Stockholm 1911 hade de finska kvinnorna haft sin rätt sedan 1907. Nobelpristagaren dä-

remot var politiskt omyndigförklarad. Liksom den likaledes världsberömda Ellen Key.

Styrkan i Claudia Lindéns avhandling är att visa inte bara att utan också hur kvinnokampen för medborgerliga och mänskliga rättigheter fördes av författarinnorna. Underrubrikens "sexualitet och politik" analyseras genom litteraturen. Slagkraftigt vrider och vänder Lindén på kvinnans problem att vara definierad av majoriteten av män som kropp till förfogande för mannens sexualitet, i prostitutionen för hans lust, i äktenskapet för hans avkomma. Enda möjligheten att som kvinna få definiera sig själv som människa var att få komma med och stifta lagarna. Litteraturen var politisk. Därför var Ellen Keys dubbla roll som politisk ideolog och mångsidig litteratör så verkningsfull. Utan att förstå det politiska går det heller inte att förstå litteraturen och tvärtom. Det är Lindéns budskap och det går hem.

Utän att förstå kvinnorna kunde och ville männen inte förstå deras litteratur. Det gäller också manliga forskare. Deras tillkortakommanden är rent pinsamma i vissa fall. Jag delar Lindéns betänksamhet mot John Landquist, Axel Forsström och bedömningen av Urban von Feilitzen hos t.ex. Wittrock. Kapitel 3 "Ellen Key - en manlig myt" visar stort mod hos en stridbar doktorand. Som en vinst får hennes efterföljare räkna synvändan från det patriarkalt självklara synsättet att Ellen Key var ett mottagande svagt käril till att hon i själva verket var den dynamiska, innovativa och givande parten. Lindéns diskurs om Strindberg och "den monstruösa lesbianen" innebär att någon äntligen driver in en vanvördigt vital kil i den Strindbergforskning som med få undantag (t.ex. Ulf Olsson) blivit näst-

intill sakrosankt självupprepande. Kapitlet tål att diskuteras men att skapa något att reagera på är ett av forskningens syften. Däri ligger en del av Lindéns pionjärsats.

1970-talets dödförklaring av Ellen Key (som Ronny Ambjörnsson inlade protest mot) kan ha en grund i att det då blev förbud för intellektuella att tala om "kärlek" och "själ", just det som är huvudteman hos Ellen Key. Det är förtjänstfullt att Lindén med frisk blick ser variationer av möjliga läsarter. I *Om kärlek* får vi följa Ellen Keys väg från det att hon som bokslukande nybliven tonåring lär sig om vuxenlivet i *Amtmannens döttrar* tills hon i sjunde och sista kapitlet är medskapande, kvinnoerfaren samtalspartner och litterär rådgivare till den Ernst Ahlgren som skrev *Fru Marianne* (1887). Colletts bok var skänkt av mamma, mormor lärde Ellen läsa när hon var fyra år. Lindén inskräper det väsentliga i att kvinnokunskapen, också den erotiska, gick från mor till dotter i generationer och att skönlitteraturen tjänade som utbildning för unga kvinnor i deras samhällsgrundande värv att i hemmen bygga en värld av kärlek som innebar ansvar för det hela och för framtiden. Key lade en utopi i kvinnohänder och förbluffande många lyckades förverkliga åtminstone delar av den. Idag besöker vi många av dessa hem som museer men möblerna tycks spela större roll för besökarna än tankarna som präglat husets folk. Nyttänkande behövs, där har Claudia Lindén hjälpt till.

Slutkapitlet är utmärkt. Genom *Fru Marianne* visas varför Ellen Key inte behövde skriva skönlitteraturen själv och hur författarinnorna gestaltade de idéer som var också hennes. Lindéns sätt att analysera text kan anbefallas. Birgitta Neys antologi *Synd*

(1993) har tydligt inspirerat. Anne Charlotte Lefflers, Amalia Fahlstedts och andras noveller är exempelsamlingar på hur tidens debatter fördes med stöd i Ellen Keys teori. Många noveller tillkom säkert efter samtal i de kvinnokotterier i Stockholm som Strindberg fann så farliga. Själv skulle jag ha föredragit mindre av feministiska teorier och mer av litteraturens kvinnovardag i *Om kärlek*. Kärleken är ju, då som nu, inte bara sexuell. Beklagligt är att just Claudia Lindén tvingats avgränsa ämnet så att denna centrala fråga hamnar utanför hennes diskurs som människorättskämpen Josephine Butler sammanfattade: "Det finns inga fallna kvinnor, det finns bara fallna män". Man kan inte begära allt och Claudia Lindén har utstått en berömvärd strid i de valda aspekterna. Andra röster kommer tids nog, ty som man ropar i skogen får man svar.

"Tvärvetenskap" är ingen modeklyscha. Det krävs flerdubbel kompetens för att studera ett skrivet och oskrivet livsverk som Ellen Keys på djupet. Alltför många som tidigare skrivit om Ellen Keys läror har godtagit motståndarnas vinklade snabbreferat av dem. Lindén gör som filosofikunnig tvärtom. Hon skapar en motbild mot den bild som filosofen Vitalis Norström befäste stödd av den kristlige ickefilosofen Wirséns etikett "patentfjolla" och den Strindberg som med sitt Hanna Paj-invektiv nog ville och troligen lyckades med att underminera Keys ställning på den gemensamma tyska bokmarknaden.

Som sammanfattande omdöme kan sägas att Lindén har bemödat sig om att åstadkomma "re-enactment", för att använda den i Åbo uppskattade historiefilosofen RG Collingwoods kärnbegrepp. Återskapandet sker i tankens värld. Att Ellen Key integre-

rar sina teorier om kärlek i sina studier om författarinnor och i recensioner av deras arbeten är en genomgående tes hos Lindén. I sin Nietzschestudie (kap. 4) visar hon vad sakkunskap kan åstadkomma genom en stringent analys inom ramen för en avgränsad fråga. Ellen Key slipper stå till svars för piskan mot kvinnan och krigsförhäriligandet, som var enbart Nietzsches idéer, inte hennes. (Själv ämnar jag som kunnig i medicinsk idéhistoria skriva fram Ellen Keys och ingen annans diskurs om rashygien. Den var inte av vare sig Lundborgs eller nazisters märke utan även den förankrad i en lång kvinnotradition.)

I bedriften att fullfölja intentionen (om än som alltid anpassad efter nödvändighetens lag) ingår att i tid rädda sig undan drunkningsdöden i den enorma sekundärlitteratur, med betydande tidigare forskarinsatser, som finns om epoken. Sven Delblancs ord om Olof Lagercrantz och hans Strindbergsbiografi 1979 kan gälla nådens år 2003:

*"Kring diktens ortagård spirar
lärdomens tropiska regnskog i
skrämmande fruktsamhet. Man
kan irra länge där inne, snubbla
på skelett efter förolyckade
vandringsmän, höra skriken från
vilsegångna som gått ner sig i ett
eller annat moras och skatta sig
lyckelig om man äntligen kommer
ut med några friska blad i nypan.
Och man kan se med kollegial
avund på /Claudia Lindén/ som
någorlunda väl bibehållen har
kommit ut ur djungeln, medtagen
och sliten kanhända, men med en
stor, tjock bok under armen."*

Siv Hackzell

BIBI JONSSON

*I den värld vi drömmer om.**Utopin i Elin Wägners trettiotalsromaner*

Werstam Media, Löderup 2001

Att skriva en doktorsavhandling om Elin Wägners trettiotalsutopier är en lysande idé. Med en sådan utgångspunkt hamnar man mitt i en korseld av brännande tankegods, djärva idébyggen samt hetsiga debatter om kärlek, kön, litteratur och livsåskådningar. Trettiotalet är med andra ord litterärt och politiskt en ytterst intressant period, vilket bland annat visar sig i flera studier av både författarskap och idéer under de senaste två decennierna.

I den värld vi drömmer om. Utopin i Elin Wägners trettiotalsromaner heter Bibi Jonssons doktorsavhandling och den ställer sig mitt i denna eld med ambitionen att fånga upp Elin Wägners unika bidrag. Navet i Bibi Jonssons undersökning är Wägners viktigaste trettiotalsromaner: *Dialogen fortsätter* (1932), *Mannen vid min sida* (1933) samt romansviten *Genomskådad* (1937) och *Hemlighetsfull* (1938). Syftet är att undersöka romanernas utopiska visioner om en bättre värld, skrivna i ljuset av det patriarkat som både för Wägner själv och i hennes romankonst framstår som en bromskloss för fredlig och jämlik samhällsutveckling. Uppläggningsen är tematisk; främst är det i skildringen av relationen mellan man och kvinna och i moderlighetsmotivet som utopin utforskas och från dessa huvudfåror förgrenar sig sedan studien mot de litterära verkens gestaltning av bland annat det konstnärliga skapandet, moderlighetens sociala och individuella aspekter, synen på kamratskap och kärlek samt mystiken som en både andlig och social kraft. Med en rik ex-

empelflora visar Jonsson att motiven har en framskjuten plats även i andra romaner och idéverk under perioden. Elin Wägners röst bryts mot alla dessa röster och i många stycken, menar Jonsson, var hon både radikalare och mer djuplodande i sin analys av de existentiella frågorna om frigörelse och samlevnad. I Wägners utopi inryms en icke-förtryckande och likställd gemenskap mellan könen och hennes vision om den nya människan formulerar en utbildad, självförsörjande kvinna som bryter sig fri från en skuldbelagd sexualitet och könsmässigt konventionsbunden moralsyn. En sådan utopi träder tydligt fram i både *Pennskaftet*, *Genomskådad* och *Hemlighetsfull*. Tidigare forskning har lyft fram modersmakten och kvinnan som vänder sig bort från mannen, men denna bild reviderar Jonsson. I stället betonar hon författarskapets inriktning mot försörjningstanken och den jämlika gemenskapen. I Wägners utopi ingår dessutom kärleken mellan man och kvinna och moderskärleken en förening som trotsade en rådande uppfattning om att de är omöjliga att sammanjämka.

Men avhandlingen är inte bara en utforskning av dessa trettiotalsromaner utan också en studie i kulturbildning, i idéernas vägar under ett omvälvande skede av svensk nittonhundratalshistoria. En stor förtjänst med avhandlingen är dess lyckliga kombination av en strävan att knyta Elin Wägners utopiska tänkande till både hennes föregångare och till den tid i vilken hon verkade. Därigenom visar Jonsson övertygande hur pragmatism och gränslös vision flätas ihop i Wägners idévärld till en egenartad och uppfordrande livsåskådning. Den handlar, tycks Wägner säga, på samma gång om den värld vi är i och den vi drömmer om.

Därför kan det ses som en förtjänst att Bibi Jonsson spänner över ett enormt material i sin presentation av det litterära trettioåret. Avhandlingen flödar över av citat ur såväl Wagners författarskap som andra romaner och fackverk och det har varit Jonssons uttryckliga syfte att ställa Wagners författarskap mot hennes kvinnliga kolleger i tiden, flera av dem debuterande. Mångfalden röster vittnar om tidens rörlighet och de ger till yttermera visso en bild av tidens retorik.

Metoden har emellertid också sina uppenbara svagheter. Bibi Jonssons avhandling är en guldgruva att ösa ur för den som är intresserad av trettioårets litteratur och kulturklimat. Men ofta får man kliva ned i gruvan och gräva själv; författaren bistår i alltför liten utsträckning med att sortera klimparna i överskådliga rader. (Med tanke på den inte sällan svåröverskådliga uppläggnings hade ett verkregister varit till stor nytta för läsaren.) Det är en imponerande rad verk och tänkare Bibi Jonsson arbetat med i sin undersökning men de tenderar att försvinna i en deskriptiv exempelsamling i stället för att tjäna som fördjupande kommentarer till Wagners idévärld. Avsnittet om den sociala förklädnaden och maskraden (s. 84-90) är ett exempel på hur Jonsson initierar en höginträsant diskussion men i sin analys förlitar sig mer på teorierna än på de skönlitterära verken. Avståndet mellan teorin och skönlitteraturen är inte sällan alltför kort, vilket leder till att de litterära citaten reduceras till ideologiska utsagor som bekräftar teorierna.

Det leder dessutom till att Wagner själv kommer i skymundan. Hennes litterära särart styckas upp och blir överskådlig. Jag hade hellre sett en sammanhållen analys, kanske rentav på traditionellt vis av en roman i taget, där

verken tilläts framträda mer konturskarpt. Jag saknar med andra ord ett tydligare fokus kring *hur* Wagner egentligen framställer sin utopi, en undersökning av det skönlitterära berättandet om utopin. Med Jonssons metod är det som om Elin Wagners texter får bistå med lämpliga illustrationer till de resonemang Jonsson för. Wagner försvinner därigenom paradoxalt bortom alla de exempel Jonsson ambitiöst tillhandahåller för att styrka sina teser. Det är olyckligt eftersom Wagner i sin egen rätt bär på en så profilstark och tydlig röst – vilket Jonsson verkligen visar i somliga avsnitt. Ett sådant är kapitlet "Skaparkraft och tradition", där den litterära processen står i centrum och en fruktbar balans uppstår i Jonssons analys av Wagners syn på skapandet som både konstnärlig verksamhet och samhällsarbete. Där uttrycker Jonsson också en sund skepsis mot tanken på ett specifikt kvinnligt skapande och kvinnliga symbolsfärer och understryker vikten av att granska sådana element i sitt historiska sammanhang. Elegant konkluderar Jonsson att hon framför allt intresserar sig för "föreställningen om den kvinnliga traditionens betydelse [...] i Elin Wagners texter" (s. 266, min kurs.). Det visar sig vara ett produktivt förhållningssätt.

Men Jonsson utnyttjar alltså inte de möjligheter författarskapet erbjuder i tillräcklig utsträckning. Det är som om hon inte riktigt vågar låta Wagner tala för sig själv. Kanske hänger denna dunkelhet samman med att avhandlingen egentligen inte opererar med någon klar definition av begreppet utopi. Den omfattande diskussion som föreligger kring begreppet ur litteraturvetenskaplig synvinkel sätter få spår i Jonssons studie.

Jag finner vidare att Bibi Jonsson ibland läser slarvigt. Ett illustrativt

exempel kan hämtas från en analys av trettitotalsförfattarnas och särskilt Agnes von Krusenstjernas förhållande till primitivismen. Jonsson understryker övertygande att de kvinnliga författarna i hög grad lät sig "provoceras och inspireras" av sina manliga kollegers trettitotalsprimitivism. Moa Martinson illustrerar hur den födande kvinnan reduceras till djur och natur. En liknande koppling formulerar Krusenstjerna i Pahlen-romanen *Älskande par*, där, skriver Bibi Jonsson, "en barnlös kvinna [...] liknas vid 'en obetäckt kvinnokviga som aldrig fått kalva'" (s. 129). I Jonssons tappning får man intrycket att orden läggs i berättarens mun. I själva verket är det den vegeterande och improduktive stockholmsbohemer Stellan von Pahlen som får tänka denna tanke om den ofruktsamma kvinnan i ett utbrott mot sitt hatobjekt Alexandra, vilken förhäxat hans mor så till den grad att hon förskjutit sin egen make ur deras gemensamma sängkammare och i stället släppt in Alexandra. Denna kontext adderar, menar jag, en rad intrikata nivåer till resonemanget och skärper på många plan Krusenstjernas kritik. Det är synd att Bibi Jonsson här förbigått tillfället att med ganska enkla medel fördjupa analysen genom en mer noggrann läsning.

Självklart kan man inte begära att andra författarskap än Elin Wägners skall bli föremål för djuplodande studier i avhandlingen, men ofta får citat och kortare referat tjäna som ytliga illustrationer tagna ur ett mer komplicerat sammanhang. Med tanke på att Jonsson medvetet valt att jämföra Elin Wägners romankonst med så många andra författarskap ställer jag mig helt enkelt skeptisk till metoden. Ett antal djupdykningar i ett färre antal romaner hade blivit betydligt mer överty-

gande och en samlande presentation av det litterära fältet Wägners agerade i hade gett överblick och dessutom gett Jonsson möjlighet att utnyttja de bourdieuska förklaringsmodeller hon nu bara snuddar vid. Då hade med all säkerhet även Jonssons egna viktiga iakttagelser kommit mer till sin rätt.

"I utopin är kärleken icke-hierarkisk i en könsöverskriden gemenskap", sammanfattar Bibi Jonsson (s. 357) visionen i *Mannen vid min sida*, och avhandlingen igenom understryker hon, delvis i polemik mot tidigare forskning, den försoningstanke som hon menar genomsyrar Wägners författarskap – vilken förutsätter ett nytt samhälle. Wägners utopi hisnar. Det framgår också av Jonssons avhandling hur komplicerad utopin framstod i det trettioital som omskakades av social förändring. Men kanske var det just därför den kunde prövas i sin orimlighet. Yvonne Hirdman har understrukit att omkastningar eller glipor i genuskontrakten och de system som ordnar relationen mellan könen ofta uppträder i sådana dramatiska förändringsfaser. Mycket av det intressanta utopitänkande som Bibi Jonsson kartlägger hos en rad skarpsynta debattörer tror jag har sin upprinnelse i den turbulensen. Bibi Jonsson har i sin digra studie förtjänstfullt demonstrerat den mångfald och litterära rikedom som kännetecknar det litterära, utopiska trettioitalet, inte minst vid sidan om huvudfärorerna. Uppenbart är att utopin oroar, inspirerar och överlever.

Anna Williams

Avhandlingen som byggsten

Så har då den första avhandlingen om Lars Gustafssons lyrik kommit, Hans Söderströms *Bilden som byggsten. Om Lars Gustafssons poetik och lyriska praktik* (Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 2003) som försvarades i februari i år. Uppgiften Söderström ställer sig är inte liten. Utifrån den poetiska bildens perspektiv ska den teoretiska grundvalen för Lars Gustafssons hela lyriska produktion rekonstrueras, d.v.s. 40 år och 16 diktsamlingar. Han väljer dock att förlägga tyngdpunkten till Gustafssons två första samlingar *Ballongfararna* (1962) och *En förmiddag i Sverige* (1963). Men i och med att Söderström även intresserar sig för "bildernas kapacitet att förändra sitt semantiska innehåll" över tid, analyseras ett längdsnitt av två bildstrukturer i det avslutande kapitlet.

I arbetet med att vaska fram denna poetik har Söderström använt sig av den fortgående självförståelse Gustafsson låtit trycka i inledningar, efterskrifter, kommentarer och sakupplysningar som fogats till de samlingsvolymerna han under åren utgivit, liksom ett antal poesiteoretiska essäer. Han har också gått igenom de arbetsböcker som Gustafsson låtit deponera i Carolina Rediviva. Men den främsta kunskapskällan har varit dikterna själva och arbetssättet närläsning av ett stort antal av dem.

"Bilden" är alltså central i avhandlingen. Söderström ansluter sig till ett bildbegrepp som betonar bildens referentiella förmåga, d.v.s. att den avbildar ett sakförhållande. Till bilden kopplas även hörselintryck, taktila förnimmelser, smak och lukt. Metafo-

ren däremot är ett figurativt uttryck.

Med hjälp av diktarens arbetsböcker från 60-talet visar Söderström att Gustafsson medvetet försökte övervinna högmodernismens bildflöde och skruva ner dess siarambitioner. Istället vill Gustafsson skriva en semantisk orienterad poesi. Dikten ska vara åskådlig och konkret, ofta används ekfratiska tekniker. Gustafsson försöker också modernisera dikten genom att dra in nya ämnen som filosofi, teknik- och vetenskapshistoria. Men där finns också en spänning mellan mystik och klartext som avhandlingen avser att förklara.

I närläsningen av dikterna ser Söderström en konstruktion som liknar emblemets. De består ofta av titel (*inscriptio*), en tydlig "bild" (*pictura*) och en kommentar (*subscriptio*). I emblematiken ligger en didaktisk ambition och en pragmatisk inriktning i skrivandet, de medel som används syftar till att bibringa läsaren något. Söderström kopplar den emblematiske tekniken till vad som i avhandlingen kallas symbolism – att i dikten suggerera fram något fördolt under den synliga ytan, något som inte kan utsägas klart vilket i *Ballongfararna* sammankopplas med en längtan efter överblick. En annan aspekt av den mystiska underström Söderström tar upp kopplas till en orfisk tradition: Gustafsson börjar, enligt Söderström, skriva efter att den orfiska reträtten har fullbordats och hans författarskap förberedar den återkomst som diskuteras utförligare i Lena Malmbergs *Från Orfeus till Eurydike* (2000). Det är i dikterna inte fråga om en semantisk, tematisk, existentiell och formell reduktion, snarare ett försiktigt återtagande. Det är *Förmiddag i Sverige*, inte *sent på jorden*, skriver Söderström träffande. Ett annat orfiskt drag är

Gustafssons, eller hans diktjags, försök att återupprätta ett försvunnet paradys, d.v.s. barndomen, och tron på att detta är möjligt i diktens form under slagordet "Rädda bilderna". Även Gustafssons uttalade önskan eller försök att hålla liv i de döda föregångarna och i traditionen kopplas till det orfiska.

Dikternas förnuftsorientering visas tydligt i avhandlingen. Men Söderström vill gå längre; Gustafsson avsåg att ge nytt vetande i dikterna. De skall vara "kognitiva". Nu hävdar Söderström att den tidigare metaforfientligheten har vänts i sin motsats. Men då har "metafor" omdefinierats till att vara en kunskapsform, en förmåga att se likheter; att "se något som något". Det betyder dock inte att "symbolismen" försvinner: "Den modell för kreativitet, konstnärlig och teknisk, som Gustafsson formulerat lyder 'att se något som något', vilket betonar dubbelheten i det presenterade. Metoden ligger i själva verket nära symbolismens dubbel exponering av själ och landskap." Det framgår dock inte när detta brott inträder i författarskapet, diktexemplen är från 1966 och 1982.

Troligtvis anser Söderström att detta brott är korrelerat med det som kallas Gustafssons "objektivism". Såvitt jag förstår avses två saker, dels ett avvisande av värderelativism: 'en dikts värde är *inte* beroende av vad majoriteten av läsarna anser om den', dels en ontologisk objektivism: 'det poetiska är en *autonom* entitet', dikter görs inte utan uppträcks. De friläggs av dikta- ren på samma sätt som arkeologen försiktigt tar fram sitt objekt. Söderström relaterar objektivismen till Ezra Pounds vorticism.

Objektivismen åskådliggörs genom analys av två bildstrukturer:

"Tunna hinnor, dubbla djup" respektive "Sammanflätningar". De "Tunna hinnorna" analyseras ur tre olika aspekter: "Existentiella", "Etiska" och "Kognitiva". Analysen av "Sammanflätningar" är mer kortfattad. Söderström säger om bildstrukturen att den "uppträder med en sådan variation att dess semantiska kapacitet inte kan summeras". Resultatet av analysen är att Gustafssons bilder återkommer i nya kontexter där de gamla konnotationerna laddas med nya betydelser, alldeles som Karl Gerhards "ökända häst från Troja" har berikats av de strofer den färdas igenom innan den till synes sig lik dyker upp i refrängen. Bilderna saknar bestämda betydelser men genom att varieras och ingå i nya kontexter fylls de ändå med mening. Gustafsson flätar ständigt nya bilder av sina gamla som då får nya betydelser och funktioner. Dessutom löses dilemmat med hur man behåller sin egenart, utan att upprepa sig. Söderström avslutar med att konstatera att detta återbruk av bilder och genomgående bildstrukturer "är så frekvent att det måste beskrivas som en grundmetod i författarskapet".

Avhandlingen är välgörande saklig och håller sig nära de litterära texterna istället för fritt associera kring den hos Gustafsson så frekventa filosofiska eller romantiska rekvisitan. Närläsningen av dikterna går dock inte alltid på djupet, ibland blir de faktiskt något summariska och enbart kommenterande, men ändå övertygande. Söderström är lyhörd för dikternas olika nivåer, även visuella/typografiska, och deras bidrag till meningsproduktionen.

De problem som ändå uppstår i avhandlingen emanerar antagligen från användningen av termerna "symbolism" och "metafor". Symbolismen

får ingen tydlig definition, termen verkar ha hämtats från Hans Ruins *Poesiens mystik*, men i avhandlingen svävar "symbolism" mellan den "kontemplativa" (försjunkande i tinget) och den "rena" poesin (ordlös upplevelse). Den poetik Söderström analyserar fram ur arbetsböckerna ligger dessutom långt från de symbolistiska idealen. När sedan dikterna sägs vara "symbolistiska", ja t.o.m. bygga på ett i grunden symbolistiskt tänkande som emblematiken, saknar jag en problematisering av förhållandet mellan Gustafssons teori och praktik, men även av de egna begreppen.

Ett sätt att upplösa dessa problem vore en fördjupning av det emblematiska. Emblemets *pictura* pekar mot något den inte kan framställa ensam, men i samspel med *inscriptio* och *subscriptio* framträder denna emblemets mening (*significatio*) hos läsaren. Avtäckandet av emblemets sanning kan liknas vid aspektskiftet vid betraktandet av en fixeringsbild. Sanningen finns i emblemet, det pekar *inte* mot något utanför sig själv, mot något utsägligt. Att emblemet använder symboliskt laddade motiv gör det inte symboliskt. Avhandlingens främsta exempel på det emblematiska, dikten "Eld- och luftmaskin", får dock en alltför allegoriskt översättande läsning; diktens ord "syftar av allt att döma på...", "handlar sannolikt om...", "står för...". För att lyfta fram det emblematiska vore det kanske lämpligare att utgå från den faktiskt, en gång existerande ångmaskin för läns-pumpning av gruvor, som omtalas i första raden och visat hur det ur den växer fram en luftballong och en diktmaskin.

Den "kognitiva" poesins grund sägs vara metaforens jämförelser och förmåga 'att se något som något'. Mer

klargörande hade dock varit att knyta an till det Wittgensteinska 'aspektseendet'. Att se något under en aspekt är att se något *som* något och Wittgenstein exemplifierade gärna med fixeringsbilder såsom 'ank/haren', där 'samma' bild omväxlande är hare och anka. Det handlar alltså om förmågan att se något *annat* i det givna. Att aspekttanken varit viktig för Gustafsson visar Söderström indirekt när han analyserar anteckningarna från läsningen av Ulf Lindes *Spejare* (1960). Linde hävdar där att det konstnärliga består i att se något *som* ett konstverk, att se ett föremål under 'aspekten konst'. Då kan en soptunna bli något annat än ett kärl för skräp eller en flaskkorkare ett konstverk.

Emblematiken och aspektseendet kan dessutom komplettera Söderströms utmärkta analys av bildstrukturerna i Gustafssons författarskap. Den *significatio* som emblemet framställer, den idé emblematisten utgår från, är den ideella motsvarigheten till det litterära perspektivets betonande av bildstrukturen. I dikten får strukturen kläder, i emblemet blir ordet kött.

En sista invändning rör det som kallas "objektivism". Att överge värderelativismen är inte detsamma som att lämna en pragmatisk diktsyn. Det är mycket som talar för att Söderström har hittat något väsentligt när han hävdar att dikterna inte längre är något som görs utan upptäcks. Men inte heller detta är oförenligt med pragmatismen. Det krävs fortfarande att dikterna verkar på läsaren. Söderström anför några sidor senare ett citat av Gustafsson (från 1973) där man kan läsa att "Dikten kan, i likhet med det matematiska beviset, *lyckas* eller *misslyckas*. När den lyckas är det *som om* en sanning hade blivit *uppdagad*"

(kurs här). Det tar jag som ett tecken på att det fortfarande är viktigt att diktet gör något med läsaren och citatets andra mening framhäver aspektskiftet och i förlängningen att konsten är ett utväljande.

Trots de framförda invändningarna är Söderströms på flera sätt en utmärkt avhandling. Att koppla de åskådliga och ofta deskriptiva dikterna till emblematiken öppnar upp för ett helt nytt perspektiv på Gustafssons poesi. Den utförliga, och övertygande, analysen av bildstrukturerna leder till en intressant och insiktsfull förklaring till Gustafssons syn på diktskapande och förståelse för hur en grund-

läggande problematik varierar. Analysen av "Tunna hinner" kastar även ljus över sina gustafssonska motivkusiner "Muren" och "Spegeln". Att Söderström dessutom har ett distanserat litterärt och pragmatiskt perspektiv och citerar flitigt, leder till att läsaren själv får möjlighet att ta ställning till det sagda. Att avhandlingen är den första om Gustafssons lyrik gör därutöver dess nyktra närläsningar dubbelt värdefulla. De lägger den grund som kommande avhandlingar har att bygga vidare på. En utmärkt första byggsten som stimulerar till nya undersökningar. Tag och skriv!

Björn Andersson

MEDARBETARE I DETTA NUMMER

Björn Andersson är doktorand i litteraturvetenskap vid Göteborgs universitet

Rikard Apelgren är fil. mag och doktorand i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet

Kristina Fjelkestam är lektor i litteraturvetenskap med genusinriktning vid Södertörns högskola

Carin Franzén är forskarassistent i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet

Siv Hackzell är doktorand i litteraturvetenskap vid Åbo Akademi

Anna Victoria Hallberg är fil.mag. i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet

Heidi Hansson är forskarassistent i engelska vid Umeå universitet

Jonas Ingvarsson är fil. doktor i litteraturvetenskap, bosatt i Göteborg

Bo G. Jansson är universitetslektor vid Högskolan Dalarna

Christer Johansson är fil.mag. och doktorand i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet

Gunlög Kolbe är fil.dr. i litteraturvetenskap vid Göteborgs universitet

Roland Lysell är professor i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet

Jöran Mjöberg är pensionerad universitetslektor vid Högskolan i Växjö/Växjö universitet med professors namn

Maria Nikolajeva är professor i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet

Ingela Nilsson, Göteborgs universitet, är fil. dr. i grekiska och är för närvarande gästforskare vid Freie Universität Berlin

Ulf Olsson är docent och universitetslektor i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet

Sture Packalén är professor i tyska vid Mälardalens högskola

Göran Rossholm är docent och universitetslektor i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet

Anna Williams är docent och universitetslektor i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet

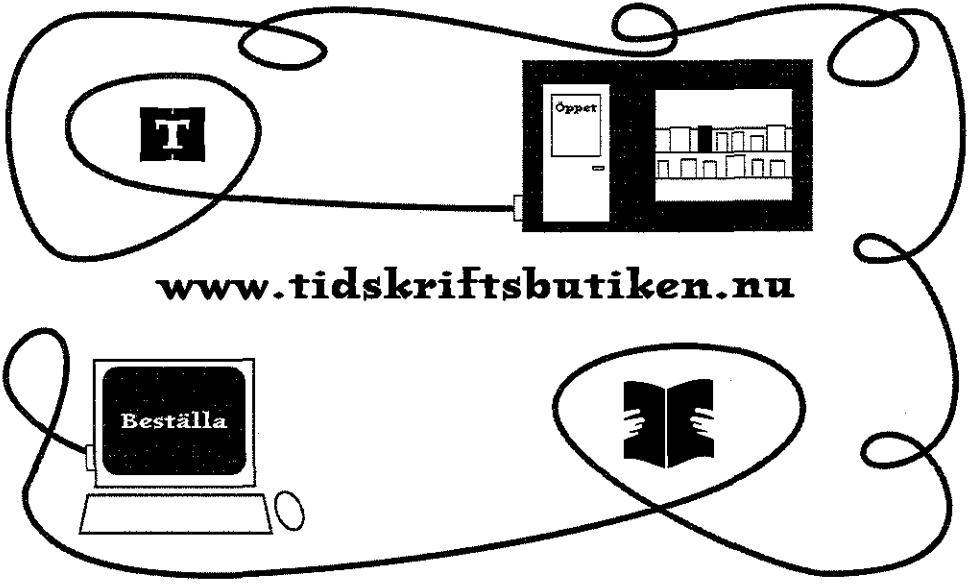
TFL

Institutionen för litteraturvetenskap och idéhistoria
106 91 Stockholms universitet
tfl@littvet.su.se

Betala för hela 32:a årgången nu!
I kommande nummer bl a:

Den svenska invasionsberättelsen
Barn- och ungdomsklassiker
Harry Potters hemlighet
Rätt och litteratur
Franz Kafka inför domstolen
Plotinos – ord och bild i Enneaderna
Skrivandets sublimitet hos Wordsworth

Prenumerationspris för 2003 180 kr (stud 140), Pg. 63 90 65 - 2



www.tidskriftsbutiken.nu

ISSN: 1104 - 0556

I detta nummer bl a:

Vad är en läsare?
Hövisk kärlek
Crossvokalisering
Nymaterialism
Romanens förhistoria och tidrum
Tysk litteratur efter murens fall
Debatt
Recensioner

Posttidning: 100 kronor