

Nya perspektiv
för litteraturstudiet

Tidskrift för litteraturvetenskap

2/02

Tidskrift för litteraturvetenskap

Redaktör och ansvarig utgivare: Anders Mortensen

Kassör: Karin Nykvist

Redaktion: Kerstin Bergman, Karin Nykvist, Magnus Persson, Daniel Sandström, Cristine Sarrimo, Paul Tenngart

Redaktionens adress:

Tidskrift för litteraturvetenskap
Litteraturvetenskapliga institutionen
Lunds universitet
Helgonabacken 12
223 62 Lund
Tel: 046 – 222 84 82
Fax: 046 – 222 42 31
E-mail: tfl@litt.lu.se

Bidrag på upp till 25 A4-sidor (radavstånd 1,5) eller 60.000 tecken (inkl. blankslag) välkomnas av redaktionen. Noter bör vara samlade i slutet av artikeln och utformade så att separat litteraturförteckning inte behövs. Titlar och citat bör vara väl kontrollerade. Bidragen levereras först i utskrift, efter referentgranskning och eventuell antagning också som Word/Macintosh-dokument på diskett eller som attachment till e-mail. 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 50 kronor, dubbelnummer 75 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.

Tidskriften 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), Peter Luthersson (Stockholm), Anders Pettersson (Umeå), Torsten Pettersson (Uppsala), Boel Westin (Stockholm)

Tidskrift för litteraturvetenskap utges med bidrag från Vetenskapsrådet.

Omslag: Johan Laserna

Grafisk formgivning: Anders Mortensen

Tryckning: Fyris-Tryck AB, Uppsala

ISSN: 1104 – 0556

TfL

Tidskrift för litteraturvetenskap

Trettioförsta årgången • nr 2 2002

Håkan Sandgren Lyssna till jordens sång. Ekokritiska och ekofeministiska
ståndpunkter i den litteraturteoretiska diskussionen 3

Torbjörn Forslid Mansforskningen – uppstickare och förnyare i genusfältet 18

Stefan Helgesson Om att vara eller inte vara global 26

Lena Malmberg Samtidslyrikern som vandrare och nomad 34

Daniel Sävborg Kjartan och Guðrún – en kärlekssaga? 41

Daniel Möller Dock är vi alla som ett gräs. Om Erik Lindegren och barock-
poesin 69

Nils Olsson Störningssändaren som självframställning. Om konversabla missför-
stånd i Arne Sands *Väderkvarnarna* 81

DEBATT *Johan Lundberg*: Om pedagogisk anpasslighet (94)

RECENSIONER N. J. Lowe: *The Classical Plot and the Invention of Western Narrative*
(96) – Anders Öhman: *Populärlitteratur. De populära genrernas estetik och historia*
(101) – Annika Olsson: *Att ge den andra sidan röst. Rapportboken i Sverige*
1960–1980 (104)

Från redaktionen

Inför vår snart stundande konferens om Teorins ställning i svensk litteraturvetenskap, vars föredrag kommer att samlas i nr 2002:4, har vi bitt tre välinformerade forskare att kommentera några kritiska perspektiv som får allt större uppmärksamhet i den internationella litteraturforskningen: ekokritiken, ekofeminismen, mansforskningen och den postkoloniala kritiken. Här öppnas för nya forskningsfält, metoder och tolkningar av försummade eller redan välkommenterade verk - och för förnyad diskussion om vårt ämnes inriktning och gränser.

Till vår serie om litteraturvetenskapliga work in progress välkomnas den här gången Lena Malmberg, som presenterar sitt projekt om den s.k. nomadfilosofin och uppbrottets estetik hos några betydande svenska och danska lyriker. Även här erbjuds som synes nya perspektiv för litteraturstudiet, liksom i vart och ett av numrets övriga bidrag.

Anders Mortensen

Lyssna till jordens sång

*Ekokritiska och ekofeministiska ståndpunkter
i den litteraturteoretiska diskussionen*

I den provinsstad där jag jobbar finns ett litet men välarrangerat regionmuseum. En av de fasta utställningarna skildrar landskapets utveckling. Man strövar genom epokerna: från den tid då inlandsisen långsam släpper sitt grepp och människor först vandrar in, till nutiden då det moderna jordbrukslandskapets monokulturer helt tagit över och de stora åkrarna brer ut sig mot horisonten. Utställningen är tydligt inspirerad av den miljömedvetenhet som präglar vår tid. Landskapets historia är inte längre godsägarnas och uppfinnarnas, utan jordens och miljöns, och människan är lika mycket del av ett problem som hon är den faktor som driver utvecklingen framåt. Den miljömedvetna attityden inskräps av Erik Blombergs lilla dikt, "Människans hem", som elegant handtextad återfinns på en prominent plats i utställningen:

Nu är det natt över jorden.
Darrande stjärna, gläns!
Världarna vandra så fjärran.
Mörkret är utan gräns.

Marken och mullen och mörkret,
varför älskar jag dem?
– Stjärnorna vandra så fjärran.
Jorden är människans hem.¹

Ett vackert budskap, kan man tycka. Människans plats är på planeten Jorden. Vi ska inte förhåva oss och sträva efter de avlägsna stjärnvärldarna. Tvärtom finns det mycket i vår jordiska tillvaro, trots att det inte är direkt vackert eller storslaget, som vi faktiskt kan älska just därför att det tillhör vår värld. Valet av dikt är begripligt. Budskapet verkar enkelt, det stämmer väl överens med utställningens uttalade syfte, och det tycks oss idag så självklart att det knappast går att säga emot.

Men är det något litteraturteorin lärt oss är det att inta en misstänksam hållning när vi tolkar en dikt. En text har också en baksida, något dolt eller underförstått

som kräver en skeptisk läsare för att framträda. Kan man då vara skeptisk mot Blombergs dikt? Naturligtvis. Någon skulle säkert säga att den är banal och estetiskt ointressant. En kristen läsare menar kanske att den alltför mycket betonar vår jordiska tillvaro på bekostnad av den himmelska belöning som tillkommer de troende. Men man kan ju också fundera över varför Blomberg så bestämt hävdar att jorden just är *människans* hem och att *jaget* i dikten älskar det jordiska mörkret, mullen och marken. Varför begränsas jordehemmet till att hysa blott människan? Är det nödvändigt att lyrikern måste inta det mänskliga perspektivet, när det finns så många andra möjligheter? Mörkret är till exempel också en förutsättning för att nattjagande djur, som fladdermöss och de flesta ugglor, framgångsrikt ska kunna fånga sina byten. Mark måste till för att svinmålla ska växa och daggmasken ska kunna leva. Och nämnda daggmask är – tillsammans med nedbrytande svampar och bakterier – en förutsättning för att den svinmålla man rensat bort ur rabatterna ska omvandlas till näringsrik mull. Om man läser dikten med dessa tankar i bakhuvudet blir den snävt antropocentrisk, det vill säga dess bärande idé visar sig bygga på föreställningen om att människan intar en särställning i den jordiska tillvaron. Jorden är hennes hem i första hand – inte ugglans, maskens eller rötsvampens. ;

Blomberg ville med sin dikt säkert poängtera det nödvändiga i att människan känner omsorg om sin hemvist. Men hans jord är inte bara uttalat antropocentrisk, den får också en närmast metafysisk status i och med att den kontrasteras mot stjärnorna – ett mer traditionellt metafysiskt element i det slags lyrik som på olika sätt konnoterar strävan efter och möjlighet till transcendens. Blombergs motsättning kan ses som en aktiv positionsväxling. I stället för att i konventionellt högstämmd ton hylla det fjärran bortom, tilldelar texten i stället jorden samma höga värde. Jorden blir, som Jhan Hochman har uttryckt det, del av de "highly suspect realms of the otherworldly or transcendental".² Hochman gör en distinktion mellan "Nature" och "nature" som kan appliceras på Blombergs dikt. Det förra begreppet kan sägas täcka det tematiska bruk dikten gör av "jorden" eftersom texten inverterar den traditionella dikotomin himmelskt-jordiskt, vilket får till följd att det bortomvärldsliga och transcendenta står att finna just i det som Blomberg säger är vårt hem, jorden. Vad som i själva verket betonas i dikten är människans exklusiva position i förhållande till hennes jordiska hem. Den transcendens som underförstås är en kulturell och exklusivt mänsklig tankefigur som vi inte kan föreställa oss att någon annan organism överhuvudtaget kan tänkas hysa.

När Hochman talar om "nature", med litet n, gör han det för att kunna fånga in och beteckna något mer jordbundet: enskilda växter, icke-mänskliga djur och andra naturliga element som också lever på och bebor vår jord och vars överlevnad beror på just denna jords ekologiska tillstånd. Hochman är en av de forskare som är anknuten till det forskningsfält som går under namnet "ecocriticism". Försöket till läsning av Blombergs dikt utgår från "ecocriticism", från ett möjligt kritiskt och

ekologiskt perspektiv vars målsättning är att avtäcka de antropocentriska inslagen i människans syn på jorden och miljön.

Det första ledet i termen "ecocriticism" kommer naturligtvis av "ecology" ett ord som i sin tur har sitt ursprung i grekiskans "oikos", vilket betyder "hem" eller "boning". Sammansättningen betecknar en kritisk verksamhet som ofta går utanför den traditionella litteraturvetenskapens domäner och på ett eller annat sätt intresserar sig för förbindelsen mellan litteraturen och den fysiska omgivningen. Att översätta termen är inte så lätt, men jag har för enkelhets skull stannat vid "ekokritik". Skribenter som sysslar med denna typ av forskning blir således "ekokritiker". Lite längre fram introduceras också begreppet "ecofeminism" som i analogi med förslaget bruk alltså försvenskas till "ekofeminism". Ett alternativt svenskt namn hade kunnat vara "ekologisk litteraturkritik" och "ekologisk feminism", men de förra alternativens enkelhet gör dem i mina ögon mer hanterliga.

Ett tecken på detta forskningsfältets genomslagskraft är att den ärevärdiga tidskriften *New Literary History* ägnar ett helt nummer (30: 3, 1999) åt denna nya skolbildning. Till begreppet ekokritik har bidragsgivarna lyckats hitta anknytningspunkter till samtidens centrala litteraturvetenskapliga och ideologiska frågeställningar. Den verksamhet som framträder är sålunda en litteraturvetenskap med stark vilja att visa hur vår tids politiska och etiska problem kan gestaltas i skönlitterära texter och hur kritikern i sin verksamhet kan sträva efter ekologisk medvetenhet. I viss mån får man se denna teoretiska infallsvinkel som en särpräglad försättning på de etiska frågeställningar som aktualiserades i samband med avslöjandet av Paul de Mans nazistiska förflutna.³ En annan viktig förutsättning för ekokritiken är naturligtvis att de ekologiska frågorna under de senaste decennierna kommit att stå i den politiska blickpunkten. Framför allt är denna politiska utveckling ett resultat av en framgångsrik ekologisk rörelse som sedan 1960-talet fått allt större inflytande, eftersom det vid denna tidpunkt inte längre gick att blunda för västvärldens accelererande miljöproblem. Rachel Carsons *Silent Spring* från 1962 anses allmänt vara en startpunkt för det nya miljömedvetandet. Andrew Jamison, som i sin *The Making of Green Knowledge* kallar Carsons bok för ett stycke "scientific poetry", inrangerar henne i den så kallade arkadiska ekologin, alltså den typ av ekologiskt tänkande som har en antiimperialistisk syn på människans bruk av jorden och förespråkar ett slags återgång till ett förmodernt stadium präglat av strävsamt, lantligt liv.⁴ Ekokritiken är i allmänhet civilisationskritisk, och inte sällan ser ekokritiker kulturella och teknologiska framsteg som de största riskerna för en hållbar ekologisk ordning. Detta faktum gör att ekokritiken i hög grad kan tyckas romantisk, nostalgisk och konservativ i sin syn på samhällets utveckling.

Av stor betydelse för ekokritiken har naturligtvis också andra vetenskapliga rön i frågor som rör ekologi varit, och överhuvudtaget kan man nog säga att ekokritiken i högre grad än till exempel den feministiska litteraturkritiken eller

queer- och lesbian/gay-criticisim, följer den naturvetenskapliga utvecklingen, alltifrån nyvunna kunskaper om djurs familjebildning till tungmetallernas inverkan på olika biotoper.⁵ Överlag är den således gränsöverskridande och tvärvetenskaplig.

Flera av skribenterna i det nämnda numret av *New Literary History* finner bakgrunden till dagens litterärt inriktade ekokritik i den amerikanske biologen och litteraturvetaren Joseph W. Meekers studie *The Comedy of Survival*, ett verk som betonar vikten av att komma till insikt om att litteratur och natur är oskiljaktliga storheter och som hävdar att litteraturen måste ses som en för människan arttypisk uttrycksform med grund i hennes evolutionära utveckling. Meekers bok, vars senaste upplaga utkom 1997, tar bland annat avstamp i etologiska studier för att förklara litterära karaktärers handlingar och attityder.⁶ Meeker betonar att komedin är den litterära form som står naturens ordning närmast, och att den genretypiska leken och lekfullheten förenar människa och djur. Ja, leken kan rentav ses som litteraturens källa, eftersom litteratur är något vi "leker" fram i samspelet med våra artfränder.

Meekers argumentation är inte alltid kristallklar, men den går i stort sett ut på att litteraturhistoriens sätt att hålla tragedin för den mest värdefulla och förnäma genren, är ett resultat av människans syn på sig själv som den mest högtstående arten. Detta är en synpunkt som bland annat stöder sig på vår artspecifika förmåga att göra etiskt motiverade val. Eftersom tragedi förutsätter ett etiskt förhållningssätt som bland annat ser offer och död som tragiska men nödvändiga resultat av människans felaktiga livsval, heroiserar hjältens stoiska livshållning och dennes slutgiltiga accepterande av sitt öde. Hjältarna i komedier kan däremot, liksom framgångsrika djurarter som råttor, kackerlackor och bofinkar, tillåta sig vara opportunisterna och bortse från allt vad moralisk ståndaktighet heter bara för att saker och ting i slutändan kan leda fram till minsta möjliga ont för alla inblandade. Exempel från kulturrens område finns det onekligen gott om. Hela den komiska genren från Aristofanes till Charlie Chaplin tycks bygga på förmågan att anpassa sig till rådande omständigheter. Anpasslighet och amoralisk opportunistik är alltså egentligen inte etiskt förkastliga hållningar utan de smartaste sätten att hålla sig vid liv. Den tragiske hjälten dör för en i grunden meningslös moralism. Komedianten kan strunta i allt vad etik heter, så länge etiken inte råkar vara den för tillfället bästa överlevnadsstrategin.

En annan central händelse i utvecklingen av ekokritiken, inträffade 1988 då forskaren Cheryll Glotfelty, på den tiden ordförande för "The Association for the Study of Literature and Environment" tilläts leda en konferenssession under titeln "Ecocriticism: Trajectories in Theory and Practice". Vid denna session deltog bland andra Scott Slovic, en av redaktörerna för tidskriften *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* och författare till studien *Seeking Awareness in American Nature Writing* (Salt Lake City 1992). I sin egenskap av redaktör för *ISLE* hade Slovic lyft upp de ekokritiska frågorna på den litteraturteoretiska agendan och med sitt

breda, tvärvetenskapliga perspektiv noggrant genomlyst dem.⁷ Cheryll Glotfelty är å sin sida en av de centrala figurerna vad gäller att systematisera och organisera ekokritisk forskning. Hon tjänstgör vid University of Nevada, Reno, och bär den lite ovanliga titeln "associate professor of literature and the environment". Hennes arbete med att samla ihop texter vars gemensamma nämnare var just litteraturens förhållande till naturen och miljön, ledde till ett samarbete med professor Harold Fromm, verksam vid University of Illinois, Chicago, och resulterade i antologin *The Ecocriticism Reader* 1996. Glotfelty försöker sig i antologins inledande kapitel på en definition av begreppet "ecocriticism" som på ett litet trevande och tentativt sätt försöker avgränsa termen och beskriva den forskning som kan aktualiseras av dess företrädare. Hennes förslag på verksamhetsområden är mycket omfattande och sträcker sig från frågor om hur naturen har beskrivits i sonetten, till vilken betydelse vetenskapen ekologi kan ha för litteraturstudiet.⁸ Hur som helst tycks hennes strävan vara att inkorporera frågor som rör hela ekosystemet i litteraturstudierna. Därmed skulle litteraturvetenskapens frågeställningar kunna vidgas och en relevant etisk hållning formeras hos litteraturforskaren, en process som i förlängningen torde skapa öppningar gentemot fält som av tradition har varit förbehållna naturvetenskaperna. Ett av de begrepp som Glotfelty ofta använder för att beskriva sin egen teoretiska och ideologiska position är holism – en helhetssyn på tillvaron som utgår från tanken på att allt hänger samman i en större helhet. I förlängningen av denna holistiska hållning ligger också ett krav på engagemang hos forskaren som i de flesta fall leder till en social eller åtminstone pedagogisk aktivism.

Glotfelty gör också ett försök att teckna den teoretiska utvecklingen inom ekokritiken och tar då Elaine Showalters, från den feministiska litteraturkritiken välkända, trestegsmodell till sin hjälp.⁹ Det första utvecklingsstadiet, som Showalter kallar "images of women"-stadiet, inriktar sig på hur kvinnor skildras i kanoniserad litteratur. För ekokritikens del handlar detta stadium om att upptäcka och framhålla naturstereotyper av karaktären "Eden", "arkadien", "locus amoenus", "det orörda landet", "den skrämmande vildmarken", men också visa hur andra företeelser och ting som befinner sig utanför det mänskliga psyket skildras – kroppen, teknologin, sopor (!) och så vidare. Ekokritikerna som arbetade under detta stadium, var ofta marginaliserade och de kände heller inte till varandra eftersom det inte fanns något gemensamt forum för dem att verka inom. I antologien *The Green Studies Reader: From Romanticism to Ecocriticism* (red. Laurence Coupe, London & New York 2000) inryms i konsekvens med detta sökande efter ett ursprung, också äldre proto-ekokritiska artiklar. Texter som på ett eller annat sätt behandlar litteratur som skildrar landskap och natur och samspelet mellan människan och yttervärlden, utan att nödvändigtvis vara influerade av ett modernt miljötänkande. Till dessa artiklar hör också uppsatser som uppmärksammar den genre som på engelska benämns "Nature writing", alltså skildringar av människors interaktion med sin

naturliga miljö vilka inte har några skönlitterära ambitioner, men som förmår säga något betydelsefullt om vårt förhållande till omgivningen. I svensk litteraturhistoria har vi ju sedan Linné en livaktig tradition av detta slags naturessäistik.

I Elaine Showalters andra utvecklingssteg handlar forskningen om att framhålla en glömd, kvinnlig tradition för att öka den feministiska medvetenheten hos forskaren. För ekokritikern gäller det att framhäva författarskap och verk som på olika sätt hamnat i skymundan och ge dem legitimitet, till exempel just naturessän. Men det handlar också om att söka i mer traditionella genrer för att där finna författare som på ett eller annat sätt uppvisar ett slags ekologisk medvetenhet avant la lettre. Man kan också studera betydelsen av författarens fysiska plats eller "miljö" och hur denna påverkat hennes skrifter. Mycket av den forskning som rör platsen poesi anknyter till detta ekokritikens andra utvecklingsstadium.

Det tredje stadiet är det teoretiska stadiet. Med utgångspunkt från de texter som väckt uppmärksamhet i tidigare utvecklingsstadiet, sker nu en teoretisk kritik och programbildning som bland annat strävar efter att undersöka och underminera de traditionella dikotomier vilka strukturerar det mänskliga tänkandet. Hur definieras det mänskliga? Är natur och kultur motsatser i ett dualistiskt spel? Vilken roll har det rationella, västerländska tänkandet spelat då det gäller skildringar och värderingar av djur och miljö? På många sätt blir denna teoretiska infallsvinkel en parallell till dekonstruktionens ifrågasättande av de dualistiska strukturer som tycks styra vår tankevärld. Den har också likheter med genusforskningens diskussioner om hur förtryckande system uppbärs av den traditionella uppdelningen av tillvaron i polära kategorier.¹⁰ Min inledande tolkning av Erik Blombergs dikt är ett sådant – om än mycket rudimentärt – försök att ur ett speciellt teoretiskt perspektiv utvinna nya och förhoppningsvis oväntade betydelser ur en text.

Trots många försök att skapa ett slags teoretisk grund för ekokritiken är det svårt att se hur den skulle kunna jämföras med den kritiska verksamhet som till exempel semiotiker och psykoanalytiskt inriktade forskare bedriver. Bakom deras verksamhet finns teorier som säger något om tecknens förmåga att skapa betydelser respektive det mänskliga psykets konstruktion. Ekokritiken saknar denna fasta bakgrund.¹¹ Visserligen förutsätter ekokritiken, liksom ekologin i allmänhet, Ernst Heinrich Haeckels studier från senare hälften av 1800-talet, där ekologin först namnges och definieras som den vetenskap som studerar sambanden mellan levande organismer och yttervärlden. De etiska insikter denna vetenskap under 1900-talet gav upphov till, utvecklades under 60-talet till en "ekosofi" utarbetad av norrmännen Arne Naess och Sigmund Kvaløy. Denna filosofiska skola kunde ge tankarna i Carsons programmatiska skrift en intellektuell dimension och påverkade också den tidiga miljörörelsen. Men den teoretiska bakgrunden är alltså vag, och många ekokritiker kan ha helt andra utgångspunkter, som Heideggers varandefilosofi eller Horkheimers och Adornos ideologikritik.

Vad som däremot faktiskt gör denna kritiska skola till ett radikalt nytt alternativ är dess interdisciplinära prägel. Som bland andra Glen A. Love uppmärksammat, finns inom ekokritiken en möjlighet till aktivt samarbete mellan humaniora och naturvetenskap.¹² Ekokritiken kräver kunskap om naturen, men också insikter om ekologi och biologi på ett mer påtagligt sätt än i andra humanistiska discipliner. Dessutom är de ekologiska förhållningssätten starkt anknutna till Darwins evolutionslära, och till sentida forskning beträffande människans plats i de ekologiska systemen.¹³

Mer tydlig än den eventuella teoretiska grunden är uppdelningen i en amerikansk och en brittisk variant av ekokritiken. De amerikanska forskarna lyfter gärna fram de författare som skildrat den vilda naturen, enkannerligen H. D. Thoreau och J. Fenimore Cooper. Den amerikanska civilisationen har också i högre grad än den brittiska stått i nära relation till vildmarken och den helt okontrollerade och av människor opåverkade naturen. Enligt den myt som så gärna omhuldas av amerikanska författare, uppstår civilisationen i mötet med och kampen mot de väldiga landområden som en gång utgjorde merparten av den nordamerikanska kontinenten. Amerikas förhållande till det vilda accentueras också av att nationalparkerna i USA ofta består av rester av mer eller mindre orörd vildmark, snarare än kulturmark av historiskt intresse.

Den brittiska ekokritiken är av historiska skäl mer inriktad på det rurala landskapet. Beteshagar, buskage, små bäckar som rinner genom böljande landskap präglar den naturanknutna lyrik som skrivits i Storbritannien. Ett betydelsefullt bidrag till kartläggningen av den brittiska naturlyriken har lämnats av Terry Gifford, lektor vid Bretton Hall College, Leeds University och välrenommerad bergsbestigare, som i sin *Green Voices* studerat ekologiska aspekter av 1800- och 1900-talets poesi.¹⁴ Bakgrunden är delvis polemisk, eftersom Gifford riktar sig mot en tendens inom den sentida litteraturkritiken att använda termen "naturlyrik" på ett förklemmande sätt, och att se denna sorts lyrik som naivt beskrivande och teoretiskt ointressant.¹⁵ För att definiera och begränsa sin undersökning väljer Gifford att kalla en viss form av naturlyrik för "green poetry". Denna typ av lyrik skulle, enligt hans sätt att resonera, vara en lyrik som på ett tämligen explicit sätt behandlar ekologiska frågeställningar.¹⁶ Genom att hänvisa till den pågående ekologiska debatten, betonar Gifford vikten av en "literary ecocriticism", vilken på ett aktivt och ideologiskt övertänt sätt skulle ta på sig uppgiften att avtäcka samband mellan litterära texter och den natur de förhåller sig till.

Trots att tanken på naturen som något i högsta grad problematiskt och svårdefinierbart faktiskt aktualiserats inom den poststrukturalistiska filosofin, är Gifford kritisk till detta strängt intellektuella sätt att förhålla sig till begreppet natur. Framför allt är han skeptisk till poststrukturalisternas vilja att uppfatta den litterära texten som radikalt avskuren från den "yttre" verkligheten och texten som ett spel av skillnader snarare än en samling tecken som refererar till något slags verklighet. I

stället vill Gifford diskutera det litterära språkets reflexiva sidor och därmed i förlängningen formulera en etisk diskussion om litteraturens sätt att beskriva och metaforiskt göra bruk av naturen. Detta förhållningssätt delar han med många andra av den ekokritiska riktningens företrädare.¹⁷ Dialog är ett honnörssord i dessa sammanhang, liksom läsartilltal. Det är den poesi som på ett tydligt vis knyts till det verkliga, som förmår gestalta naturens mångfald och människans dialogiska förhållande till sin omvärld, som i första hand intresserar ekokritiken.

En forskare som Gifford anknyter till, Leonard M. Scigaj, har bland annat fördjupat den teoretiska diskussionen om förhållandet mellan värld och text och riktat kritik mot Derridas begrepp "différance".¹⁸ Som Dana Phillips påpekar i en kritisk artikel, ligger dock mycket av dessa invändningar i närheten av de neokonservativa och reaktionära riktningar inom litteraturvetenskapen som fått visst utrymme under senare år och som på ett ganska snävt sätt avvisar teoretiska spekulationer till förmån för etiska ställningstaganden. Avvisanden som ofta utlöses av en pliktmoraliskt präglad rädsla för att det myckna teoretiserandet och ifrågasättandet banar väg för en tygellös relativism.¹⁹

I vissa fall samordnas det teoretiska intresset inom ekokritiken med nya litteraturhistoriska perspektiv. Jonathan Bates studie *Romantic Ecology* är ett försök att hitta nya vägar för romantikstudiet, bortom de senaste decenniernas dekonstruktiva riktning, personifierad av framför allt Geoffrey Hartman, som bland annat problematiserat just begreppet "natur" i Wordsworths diktning. Bate, professor vid University of Liverpool, vill också försöka hitta en väg bort från starkt ideologikritiska forskare, i stil med Jerome McGann, vilka undersökt dåtidens historiska och sociala kontexter och den implicita ideologi som det eskapistiska "romantiska projektet" gav upphov till.²⁰ Som ett alternativ gör Bate en medvetet "grön", politisk läsning av Wordsworth, och betonar diktarens kunskaper om naturens processer och deras betydelse för människans liv. En sådan läsning får dubbel effekt, menar Bate. Den placerar forskaren mitt i den romantiska världsuppfattningens kärnpunkt och ger honom/henne insikt i ett speciellt historiskt skeende.²¹ Men den insikt läsningen ger kan också överföras till vår samtid och de ekologiska problem vi ställs inför i nutiden.²² Den romantiska ekologi som Bate talar för och säger sig upptäcka i Wordsworths lyrik, vördar jorden och framhåller att människan omöjligen kan leva utan det obrutna, allomfattande sambandet, ekosystemet, av vilket allt levande på jorden är en del. Bate ställer denna ekologiska medvetenhet (en anakronistisk beteckning, naturligtvis) i kontrast till den romantiska ideologi, vars uttalade vilja det var att fly undan den materiella världen, och menar att ekologismen var, och är, "an attempt to enable mankind the better to live in the material world by entering into harmony with the environment".²³

I sin senaste studie, *The Song of the Earth*, utvecklar Bate sina tankar, och myntar begreppet "ecopoesis", en term som hänvisar till sambandet mellan det kreativa

medvetandet som förmår skapa en text och den natur medvetandet är en del av. Han bemödar sig i denna studie att skildra hur olika författare skapat det han kallar "öppningar" i sina texter, där naturens odelbara helhet avslöjas av poetens sensibilitet. Resonemanget utgår från att poesin är ett särskilt slags skrift vars energi skänks till och återvinns av läsaren, och att poesin – för att tala med Heidegger – har en särskild förmåga att tala fram tingen, "bringing-forth into presence", som Bate översätter Heideggers begrepp.²⁴ Människan är ett "språk-djur" begåvad med denna förmåga. Hon har kraften att i det poetiska språket "conjure up conditions such as dwelling and alienation in their very essence, not just in their linguistic particulars".²⁵ Det poetiska språket skänker ett slags påtaglighet åt abstrakta känslor och livshållningar, vilket förtingligar dem och gör dem möjliga för oss att förhålla oss till och bearbeta. Slutligen förtingligas också människan själv, något som gör henne kapabel att bättre förstå sin relation till omvärlden: "[b]y bethinking us, it makes us care for things. It overrides dualism and idealism; it grounds us; it enables us to dwell".²⁶ Vad det innebär "to dwell", att bebo, att vara på en plats, är den frågeställning ekokritikern ska fundera över i sin intellektuella gärning. Vad medför det att skapa sig en plats på jorden och vilket ansvar har vi för de andra tingen? Att läsa ekopoetiskt blir en kritisk aktivitet som söker efter "'clearings' or 'unconcealments'"²⁷ i vilka de naturliga tingen träder fram, inte som metaforiska representationer av mänskliga själstillstånd utan i sin egen essentialitet. Som ingen annan äger poeten förmågan att fånga just "the essential orchidness of an orchid".²⁸

Studiet av romantikens författare har bl.a. lett till att Bate och andra forskare sökt sig bakåt i tiden för att försöka fånga de litterära grunderna till medvetenheten om naturen. En av de viktigaste bidragen i denna historiska kartläggning är antologin *A Century of Early Ecocriticism* (red. David Mazel, Athens, GA & London 2001) som i hög grad är inriktad på den så kallade School of Concord och de däri ingående författarna, enkannerligen R. W. Emerson och H. D. Thoreau. Framför allt den senare har givit många bidrag till den amerikanska litteraturens särskilda natursyn, med dess betoning på det vilda, och i Mazels antologi kan man på ett intressant sätt följa hur hans författarskap har kommenterats under en lång följd av år. *A Century of Early Ecocriticism* avslutas dock, helt följdriktigt, med ett utdrag ur Leo Marx *The Machine In the Garden*, ett centralt verk, ursprungligen publicerat 1964, som visar hur inslagen av modern teknologi gör sitt intåg i den amerikanska 1800-talslitteratur som präglades av en *pastoral* livssyn.

Pastoralen är för övrigt en av de genrer som flitigast studerats utifrån ett ekokritiskt perspektiv. Den tidigare nämnde Terry Gifford bidrar med sin bok *Pastoral* till en fortsatt diskussion om genren.²⁹ Gifford visar hur pastoralgenren, som framför allt i Storbritannien har varit föremål för omfattande forskning, kan kopplas till den sociopolitiska utvecklingen. Han betonar bland annat hur genren tematiserar flykten undan storstadens och kulturens realiteter, men också hur pastoralen fram-

ställer livet på landet som ett slags ideal för hur samhället bör vara organiserat. Dessa utopiska versioner av pastoralen har under de två senaste seklen kommit att ses som förfalskade. Ett flertal diktare har skrivit så kallade "antipastoraler" för att motarbeta den idealiserade bilden av landsbygden som ett konfliktfritt paradiset, och i stället pekat på den misär och sociala inskränkthet som blir ett resultat av att bygden stått utanför moderniseringsprocessen.

Det ur ekokritisk synvinkel mest intressanta med Giffords bok är att han avslutar sin genomgång av pastoralens historia med ett kapitel om något han kallar "post-pastoral". Det Gifford gör är att koppla denna nyuppfunna genre – som dock främst är resultatet av den tolkningsposition som intas av honom – till just ekokritiken. För att ett litterärt verk ska kunna benämnas post-pastoralt, måste det visa respekt för naturen, det måste se naturen som en plats där liv och död samverkar, det måste betona att den mänskliga naturen inte kan förstås utan referenser till den "yttre" naturen, det måste besitta en förmåga att se naturen som ett slags kultur och i motsvarande grad kulturen som ett slags natur (i något slags essentialistisk mening), och vidare bör dess ekologiska medvetenhet omsättas i ett motsvarande ansvar för naturen.³⁰

Som en sjätte och sista aspekt av Giffords postpastoral återfinns en förmåga att påvisa ett "falocentriskt" förhållande till naturen, vilket leder oss in på ekofeminismens område. Banbrytande i diskussionen om relationen mellan genus och miljö har antologierna *Healing the Wounds* och *Reweaving the World* varit.³¹ Här konsolideras termen "ekofeminism", ett förhållningssätt som lägger tonvikten på likheterna mellan det patriarkaliska samhället och dess undertryckande och utnyttjande av kvinnan, och missbruket av naturresurser. Centrala frågeställningar som diskuteras i antologierna är bland andra de följande: Finns det skillnader i hur kvinnliga och manliga författare förhåller sig till naturen i sina verk? Är det så att medvetenheten om jordens alstrande och givande förmågor framförs med större självklarhet, eller på ett annat sätt beroende på om författaren är kvinna eller man?

Vad gäller utvecklingen inom ekofeminismen är det idag befogat att tala om en veritabel teoriexplosion. Ett gemensamt drag som jag tycker mig finna i dessa texter, är att riktningen i än högre grad än ekokritiken är ett tvärvetenskapligt fält, som inte bara engagerar litteraturvetare utan också psykologer, teologer, sociologer och pedagoger. Viktiga bidrag till denna tanketradition har på senare år givits i antologierna *Ecofeminism. Women, Culture, Nature* (red. Karen Warren & Nisvan Erkal, Bloomington 1997), *Ecofeminist Literary Criticism. Theory, Interpretation, Pedagogy* (red. Greta Gaard & Patrick D. Murphy, Urbana & Chicago 1998) och *New Essays in Ecofeminist Literary Criticism* (red. Glynis Carr, Lewisburg 2000). Ett centralt problemkomplex som diskuteras här är frågan om hur begreppet "kvinna" av tradition kopplats samman med begreppet "natur" och därmed hamnat i motsatsposition till "man" och "kultur", samt hur dessa dikotomier både kan upplösas och

utnyttjas, bland annat i studiet av kvinnliga författares skildringar av natur och miljö. I inledningen till *Ecofeminist Literary Criticism* citerar också redaktörerna Ynestra Kings centrala principer för den ekofeministiska teorin. King, en av bidragsgivarna till de skolbildande *Healing the Wounds* och *Reweaving the World*, listar ett flertal punkter, vilka spänner över vida teoretiska och empiriska fält, och man undrar i sitt stilla sinne om det finns några gränser för vad en ekofeminist kan ta sig före. Men just denna eklekticism är en av poängerna med den ekofeministiska praktiken. Koherens och centralisering ses generellt som destruktiva maktpositioner medan decentralisering, heterogenitet och en allmänt frågande attityd på ett positivt sätt hindrar verksamheten från att bli ett instrument för exkludering och dominans.³²

Ekofeminism tycks som beteckning söka sitt ursprung tillbaka till Francoise d'Eaubonne som myntade termen "ecological feminism" 1974 för att visa på nödvändigheten av en miljöpolitisk revolution ledd av "det andra könet".³³ Huvudpoängen är att kvinnan har ett annat förhållande till naturen än mannen, dels beroende på hennes traditionella historiska position som – liksom naturen – underordnad och utnyttjad. Dels beroende på hennes livgivande förmåga, en förmåga som verkar ge henne en särställning i förhållande till de naturliga processerna. Orsakerna till att det förhåller sig på detta sätt kan sökas på många håll. Enligt en tanke, framlagt av Riane Eisler, går förtrycket av kvinnan tillbaka till den Indo-europeiska invandringen till Europa, 6000–3000 f.Kr, då effektivare teknologi och en ny militaristisk kultur fick överhanden över en mer fredlig och jämlik.³⁴ Andra är inte fullt så spekulativa utan låter den stora förändringen till androcentrismens fördel då den tekniska och vetenskapliga utvecklingen under renässansen ledde fram till "the death of nature".³⁵ För litteraturens del har detta bland annat inspirerat författaren Susan Griffins, hos vilken vi hittar följande manande passage:

We are the bird's egg. Bird's eggs, flowers, butterflies, rabbits, cows, sheep; we are caterpillars; we are leaves of ivy and sprigs of wallflower. We are women. We rise from the wave. We are gazelle and doe, elephant and whale, lilies and roses and peach, we are air, we are flame, we are oyster and pearl, we are girls. We are women and nature. And he says he cannot hear us speak.

But we hear.³⁶

Hur känns det att vara en mätarlarv? Ja, för Ariel Salleh, som bestämt hävdar att "environmental struggle is socialist struggle is feminist struggle" verkar den lilla insektens undergrävande men livsnödvändiga verksamhet kunna kopplas samman med kvinnans essentiella förståelse för de naturliga processerna. Kvinnans "life-affirming orientations" gör henne inte bara till en syster i kampen för en bättre värld utan också en "re/sister" till den fördärvliga manliga dominansen.³⁷

En forskare som uttalat försöker närma sig ekofeminismen ur ett mer traditionellt filosofiskt perspektiv är Karen J. Warren vars syfte är att avslöja de samhälleli-

ga hierarkierna och maktrelationerna över huvud taget eftersom kvinnans traditionella roll som dominerad har likheter med förtrycket av den som Warren kallar "the other Other". Termen omfattar allt från "human Others", exempelvis "native americans", till så kallade "earth Others", alltså djur, växter och rentav hela ekosystem. Hennes förhållningssätt är framför allt empiriskt. Genom att visa hur ekologiska katastrofer, som t.ex. ökenspridning i Afrika och trädavverkning i Indien, faktiskt kommit att drabba kvinnorna värst och försvåra deras redan förtryckta position, kan hennes faktagrundade undersökningar synas övertygande.³⁸ Men hennes studie är också aktivistisk – strävande efter att visa hur den ekofeministiska filosofin bör ses som en progressiv kraft och en knutpunkt mellan feminism, naturvetenskap och teknologi.³⁹ Det är viktigt att betona, då vi talar om ekofeminism likaväl som när vi ger oss i kast med ekokritik, att dess teoretiska grundsatser aldrig är okontroversiella. I många fall, som t.ex. i William Howarths och John Elders essäer i *New Literary History*, liksom hos Ariel Salleh i hennes *Ecofeminism as Politics*, är forskningen helt klart inriktad på att politisera litteraturvetenskapen, och särskilt för Elder är kritiken starkt förbunden med den lite exklusiva uppfattningen att en faktisk erfarenhet av till exempel höskörd gör att förståelsen för den naturbundna lyriken blir större än den annars skulle ha varit.⁴⁰

Vad är då slutligen ekokritik för slags teori och vilka möjligheter till nytänkande kan den ge oss? Den är definitivt inte "ett antal sammanhängande påståenden eller antaganden avsedda att förklara företeelser av ett visst slag samt bringa ordning och system i vår kunskap om dem".⁴¹ Ekokritikernas infallsvinklar och metoder är alltför disparata för att kunna betecknas vara en teori enligt en sådan snäv definition. Men som bekant är "teori" i sig självt ett svårfångat begrepp. Och ekokritiken stämmer mycket väl in på Jonathan Cullers förklaring av "theory" som en verksamhet vilken "succeed in challenging and reorienting thinking in fields other than those to which they apparently belong". Ekokritikens idéer härstammar ytterst från naturvetenskapen och överför alltså modeller och metoder från ett helt annat forskningsfält till litteraturstudierna. Ekokritiken är vidare ett område som ifrågasätter "common-sense views about meaning, writing, literature, experience" genom att den på ett så radikalt vis avviker från den traditionella, ofta språkcentrerade litteraturvetenskapen och så att säga vänder de senaste decenniernas teoretiska resonemang mot frågeställningar som på många sätt måste sägas ligga *utanför* språket, diskurserna eller de historiska processerna.

Bortsett från denna förmåga hos ekokritiken att få oss att tänka i nya banor och brottas med intellektuella spörsmål vi antagit vara oförenliga med litteraturvetenskapen, tror jag det mest positiva är dess strävan efter att lyfta fram tidigare förbisedda eller rent av föraktade litterära genrer. Jag tänker då framför allt på naturesän, som ofta ansetts vara litterärt ointressant, en kleinkunst utan särskilt betydelse.

Men den kan också på ett nytt sätt belysa det som i traditionell svensk littera-

turforskning kallas miljöskildringar. Oftast har miljöskildringarna bara ansetts vara av vikt om de spelat en roll som analogier med till exempel diktjagets sinnestillstånd, eller som civilisations- eller ideologikritiska metaforer. Ekokritikerna kan visa på de mimetiska och ekologiska aspekterna av dessa passager utan att för den skull begränsa deras metaforiska potential, studera hur det poetiska och ekologiska medvetandet samverkar och i bästa fall visa hur litteraturen får oss att se livet på jorden med nya ögon.

Noter

- 1 Erik Blomberg, *Jorden*, Stockholm 1920, s. 15.
- 2 Jhan Hochman, *Green Cultural Studies. Nature in Film, Novel, and Theory*, Moscow, ID 1998, s. 2.
- 3 För en översiktlig diskussion om och historik av begreppet etik inom litteraturteorin, se Geoffrey Galt Harpham, "Ethics" i *Critical Terms for Literary Study*, red. Frank Lentricchia och Thomas McLaughlin, Chicago & London 1995, s. 387–405.
- 4 Andrew Jamison, *The Making of Green Knowledge: Environmental Politics and Cultural Transformation*, Cambridge 2001, s. 76ff. Jamison nämner det inte, men tydliga arkadiska inslag har i olika ekokritiska sammanhang uppmärksammats hos F. R. Leavis och hans idéer om "the organic community" vilka diskuteras i *Culture and Environment* (London 1934) och hos Raymond Williams i *The Country and the City* (London 1973).
- 5 En kort och användbar historik över ekologin, ekologisk filosofi och dess förhållande till ekokritik återfinns i Anne Odenbring Ehlerts avhandling "*There's a bad time coming*". *Ecological Vision in the Fiction of D. H. Lawrence*, Uppsala 2001, s. 25–35. Så vitt jag vet, är detta den enda avhandling från svenska lärosäten som konsekvent använder sig av ett ekokritiskt perspektiv.
- 6 Joseph Meeker, *The Comedy of Survival: Literary Ecology and a Play Ethic*, Tucson 1997. De två tidigare upplagorna utkom 1974 och 1980 och hade undertitlarna *Studies in Literary Ecology* respektive *In Search of an Environmental Ethics*.
- 7 Laurence Coupe, "Introduction" till avdelningen "Ecocritical Principles" i *The Green Studies Reader*, red. Laurence Coupe, London och New York 2000, s. 157.
- 8 Cheryll Glotfelty, "Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis" i *The Ecocriticism Reader*, red. Cheryll Glotfelty och Harold Fromm, Athens, GA & London 1996, s. xviiiif.
- 9 Showalters modell återfinns i hennes *A Literature of Their Own*, Princeton 1977.
- 10 Glotfelty 1996, s. xxiiff.
- 11 Anne Odenbring Ehlert påpekar denna brist på teoretiska grundvalar i 2001, s. 34.
- 12 Glen A. Love, "Ecocriticism and Science: Toward Consilience?" i *New Literary History*, 30:3, 1999, s. 561–576.
- 13 Framför allt betonar Love, och andra skribenter, inflytandet från Edward O. Wilson och Jared Diamond, båda värdekommerade biologer. Vad gäller den intressanta kopplingen mellan litteraturhistoria och darwinistiska evolutionstankar hänvisas till Joseph Carroll, *Evolution and Literary Theory*, Columbia 1995.
- 14 Terry Gifford, *Green Voices: Understanding Contemporary Nature Poetry*, Manchester & New York 1995.

- 15 W. J. Keith gjorde redan på åttiotalet en liknande reflektion vad gäller den negativa värderingen av naturlyrik i inledningen till sin *The Poetry of Nature*, Toronto 1981.
- 16 Gifford 1995, s. 15f.
- 17 Viktigast av dessa är Lawrence Buell, som i sitt för ekokritiken centrala verk *The Environmental Tradition: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge, MA 1995 framhåller de "icke-antropocentriska" aspekterna av en text.
- 18 Leonard M. Scigaj, "Contemporary Ecological and Environmental Poetry: Différance or Référan-
ce?" i *ISLE (Interdisciplinary Studies in Literature and Environment)*, 3, 1996, s. 1–25, samt *Sustainable Poetry: Four American Ecopoets*, Lexington, KY. 1999.
- 19 Dana Phillips, "Ecocriticism, Literary Theory, and the Truth of Ecology" i *New Literary History*, 30:3, 1999, s. 577–602.
- 20 Jonathan Bate, *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition*, London & New York 1991, s. 5ff.
- 21 Den romantiska natursynen har dock också klandrats av ekokritiker. En central kritisk punkt är risken för en alltför idealiserad bild av de ekologiska processerna som springer ur synen på naturen som en "Stor Moder" eller allgod livgivarska. De genuspolitiska implikationerna av denna idealisering och feminisering av jorden är ett viktigt inslag inom ekofeminismen. Idealismens faror betonas bland annat av Chaia Heller i "For the Love of Nature: Ecology and the Cult of the Romantic" i *Ecofeminism: Women, Animals, Nature*, red Greta Gaard, Philadelphia 1993, s. 219–242.
- 22 Bate 1991, s. 9.
- 23 Bate 1991, s. 40.
- 24 Jonathan Bate, *The Song of the Earth*, London 2000, s. 253. För Heidegger är begreppet "bringing-forth into presence" enligt Bate synonymt med "poiesis", "skapande". När Bate talar om "ecopoe-
tics" utgår han från de två ordledens ursprungliga betydelser – "hem" eller "hemvist" respektive "skapande". En ekopoet är alltså någon som med sina ord skapar ett hem, ett viste. Bate 2000, s. 245 och passim.
- 25 Bate 2000, s. 260.
- 26 Bate 2000, s. 262.
- 27 Bate 2000, s. 268.
- 28 Bate 2000, s. 272.
- 29 Terry Gifford, *Pastoral*, London & New York 1999. Giffords studie ingår i den inflytelserika serien *The New Critical Idiom*, och är en modern uppföljare till Peter V. Marinellis, *Pastoral*, London 1971. Här kan också hänvisas till svenska studier i pastoralgenrens historia av Tore Wretö och Bengt Lewan (*Det förklarade ögonblicket: studier i västerländsk idyll från Theokritos till Strindberg*, Sthlm 1977 respektive *Arkadien: om herdar och herdinnor i svensk dikt*, Nora 2001).
- 30 Gifford 1999, s. 146–174.
- 31 *Healing the Wounds. The Promise of Ecofeminism*, red. Judith Plant, Philadelphia 1989 och *Reweavin the World. The Emergence of Ecofeminism*, red. Irene Diamond & Gloria Feman Orenstein, San Francisco 1990.
- 32 Greta Gaard och Patrick D. Murphy, "Introducion" i *Ecofeminist Literary Criticism*, red. Greta Gaard och Patrick D. Murphy, Urbana & Chicago 1998, s. 1–13. Patrick D. Murphy, professor i engelska vid Indiana University of Pennsylvania, är en av de mest produktiva skribenterna inom området ekofeminism. I nyss nämnda antologi bidrar han med en uppsats, "The Women Are Spe-

- aking': Contemporary Literature as Theoretical Critique", s. 23–48, i vilken han visar hur författare av facklitteratur, romaner och poesi kan anta ekofeministiska ståndpunkter. En studie som också bör nämnas i detta sammanhang är hans *Literature, Nature, and Other*, New York 1995, där just de teoretiska diskussionerna om kvinnans position som "den andra" kopplas till naturen som det stora "andra", befinnande sig i ett slags opposition mot "kultur" och "civilisation". Med dekonstruktivt lynne söker Murphy upplösa dessa dikotomier och i stället visa på det dialogiska förhållande som han menar råder mellan de blott förment antagonistiska polerna i detta dualistiska spel.
- 33 Françoise d'Eaubonne, *Le Féminisme ou la mort*, Paris 1974, s. 213–52. För en presentation av d'Eaubonnes verk *Le Féminisme ou la mort* och *Ecologie féminisme: Révolution ou mutation*, Paris 1978, se Barbara T. Gates, "A Root of Ecofeminism" i *Ecofeminist Literary Criticism*, red. Greta Gaard och Patrick D. Murphy, Urbana & Chicago 1998, s. 15–22.
- 34 Riane Eisler, *The Chalice and the Blade: Our History, Our Future*, San Francisco 1988.
- 35 Carolyn Merchant, *The Death of Nature: Women, Ecology and the Scientific Revolution*, San Francisco 1980.
- 36 Susan Griffin, *Woman and Nature: The Roaring Inside Her*, New York 1978.
- 37 Ariel Salleh, *Ecofeminism as Politics: Nature, Marx and the Postmodern*, London & New York 1997, s. xi, 13 och passim. En mer sansad identitetspolitisk ställning intar Catriona Sandilands i *The Good-Natured Feminist. Ecofeminism and the Quest for Democracy*, Minneapolis & London 1999.
- 38 Karen J. Warren, *Ecofeminist Philosophy: A Western Perspective on What It Is and Why It Matters*, Lanham etc. 2000, s. 1–21. Det empiriska perspektivet är också viktigt i den antologi Warren redigerat, *Ecofeminism: Women, Culture, Nature*, Bloomington & Indianapolis 1997.
- 39 Warren 2000, s. 43ff.
- 40 William Howarth, "Imagined Territory: The Writing of Wetlands" och John Elder, "The Poetry of Experience" båda i *New Literary History*, 30:3, 1999 (s. 509–539 respektive 649–659) samt Ariel Salleh, *Ecofeminism as Politics*, New York 1997.
- 41 Definition av begreppet "teori" i Staffan Bergstens "Från litteraturhistoria till litteraturvetenskap" i *Litteraturvetenskap – en inledning*, red. Staffan Bergsten, Lund 1998, s. 14.
- 42 Jonathan Culler, *Literary Theory: A Very Short Introduction*, Oxford 1997, s. 3.
- 43 Culler 1997, s. 4.

Mansforskningen

– uppstickare och förnyare i genusfältet

För den växande mans- eller maskulinitetsforskningen innebar uppmärksamheten kring Susan Faludis *Ställd. Förräderiet mot mannen* (1999) något av ett massmedialt genombrott. Symbolvärdet i att Faludi – vars förra bok *Backlash. Kriget mot kvinnorna* (1991/1992) blev en internationell bästsäljare – här inte längre sätter kvinnans utan *mannens* utsatta situation i centrum kan nog inte övervärderas.

De män som växte upp i USA efter andra världskriget fick ett symboliskt löfte av sina fäder, menar Faludi: om fortsatt överhöghet i familjen, ekonomiskt välstånd och solida värden. Sedan kom 60-talet med Vietnam, nedskärningar, kvinnofrigörelse och ändrade familjestrukturer. De tidigare förutsättningarna ändrades radikalt. Männen var ”stiffed”, blåsta, och reagerade med våld och sexism.¹

Att det skulle bli feministen Faludi som satte mansforskningen på den massmediala kartan kan tyckas paradoxalt. Men i själva verket har mansforskningen vuxit fram i nära anslutning till feministisk genusforskning. I *Nordisk mansforskning – En kartläggning* (2000) konstaterar Per Folkesson att närmare 60 % av alla nordiska arbeten inom området är skrivna av kvinnor:

Detta resultat talar för stånpunkten att det i Norden framförallt är kvinnor som uppfattat könsrelaterade problem i tillvaro, kultur och samhälle, formulerat könsrelaterade frågeställningar och undersökt dem och därmed formerat mansforskning som en konsekvens av en könsmedveten kvinnlig position och vetenskaplig verksamhet.²

Om mansforskningen under 70- och 80-talen förde en relativt marginell tillvaro har den under 90-talet närmast exploderat internationellt. Med viss fördröjning växer nu fältet kraftigt också i Sverige och Norden.³

Ett av mansforskningens huvudsyften är att motverka den könsblindhet som hittills rått i förhållande till män. Detta kan låta absurt. Nästan all historieskrivning handlar ju om *männens* historia. Men då inte om männen i deras egenskap av just män, utan som könsneutrala representanter för mänskligheten. Michael S. Kimmel citerar i artikeln ”Manlighetens ’osynlighet’ i amerikansk samhällsvetenskap” fyra textavsnitt från respektive Tocqueville, Marx/Engels, Weber och Freud.

Citaten används inom samhällsvetenskaperna traditionellt för att beskriva borgerlighetens villkor i det kapitalistiska samhället – ängslan och den ständiga strävan. Han fortsätter:

Var det någon som påpekade att teoretikerna i alla de nämnda fyra fallen beskrev män? Och inte bara män som genus, utan en speciell typ av manlighet, en beskrivning av det manliga som skapar sin identitet utifrån sin delaktighet i den offentliga sfären och från samverkan med andra män i denna sfär – kort sagt en bild av manlighet som har grundat sin identitet på homosocial tävlan.⁴

Den generella bilden av människans villkor i borgerlighetens era beskriver i själva verket en mycket speciell typ av manlighet, offentlighetens man.

Trots att mansforskningen vuxit fram i nära anslutning till kvinnoforskning och feminism – och trots att få personer i dag bestrider genusperspektivets generella relevans – är det nya forskningsfältet inte okontroversiellt. Som Folkesson påpekar är relationerna mellan genusforskningens olika perspektiv ofta laddade: "Mansforskning utgör i vissa avseenden 'et könnspolitisk minefelt'".⁵

Och visst är det så att det tidigare feministiskt dominerade genusfältet påverkas av mansforskningens framväxt. Michael Kimmel tecknar i *Manhood in America. A Cultural History* (1996) det amerikanska mansidealets utveckling. Han skriver inledningsvis att han påbörjade undersökningen styrd av den feministiska tanken att maskulinitet definieras av en drift efter makt, dominans och kontroll. Vad han i stället fann var att manlighet mindre styrs av viljan till makt än av rädslan för att bli dominerad och kontrollerad *av andra*.⁶

En annan av Kimmels huvudpoänger är att mannens självbild mindre styrs av relationer till kvinnor än av relationer till *andra män*.⁷ Detta är också tydligt i forskningen. Medan feministisk forskning vanligen fokuserar relationen kvinna–man, domineras mansfältet av relationen man–man. Som David Tjeder understryker bekräftar emellertid detta – att konstruktionen av manlighet är en *homosocial* snarare än heterosocial företeelse – bara kvinnors underordning genom historien. Och även om maskulinitet inom vissa grupper huvudsakligen bygger på manliga relationer går Kimmel "förmodligen för långt", menar Tjeder, "när han påstår att manlighet är en nästan uteslutande homosocial konstruktion".⁸

Mansforskningen är till övervägande del profeministisk (undantag finns dock, bl.a. i den amerikanska, utomakademiska mansrörelsen). Så har fältet också utvecklats i nära anslutning till feministiska modeller och teorier. Trots detta skiljer sig själva utgångspunkterna för genusforskningen om män respektive om kvinnor. Thomas Johansson skriver i antologin *Rädd att falla. Studier i manlighet* (1998): "Till skillnad från feminismen formuleras den [mansforskningen] inte från en underordnad position. Den utgår inte från en upplevelse av brist på makt, utan baseras snarare på en utopisk längtan efter ett mer jämlikt samhälle."⁹

Som en följd av detta ingångsläge – mannens traditionellt överordnade ställning – har forskningen ägnat mycket kraft åt att problematisera, för att inte säga dekonstruera, den traditionella mansbilden. Detta framgår redan av en titel som *Rädd att falla* på den svenska antologin ovan. En uppföljande antologi utkom förra året med titeln *Sprickor i fasaden. Manligheter i förändring* (2001). Redaktörerna skriver i inledningen att de i denna volym försökt motverka en ensidigt negativ bild av mannen och det manliga. I stället har man uppmuntrat skribenterna att lyfta fram mer erkännande och konstruktiva sidor. Trots detta är, som de själva framhåller, problematiseringen av och ambivalensen gentemot mannen tydlig i de flesta bidragen.¹⁰

Benägenheten att (över)problematisera manligheten är tydlig också inom historisk mansforskning. Som Claes Ekenstam skriver finns det en tendens att ”upp-
tacka kriser för manligheten i snart sagt varje historisk period”.¹¹

*

På samma sätt som genusforskningen i övrigt skiljer mansforskningen mellan ett essentialistiskt och ett konstruktivistiskt förhållande till manlighet.¹² Och liksom i feministisk debatt är polariseringen tidvis hård. Inom akademien dominerar det konstruktivistiska synsättet. R. W. Connell visar i sin inflytelserika *Maskuliniteter* (1995) att man svårligen kan tala om en homogen manlighet utan måste skilja mellan flera maskuliniteter, vilka förhåller sig olika till bl.a. makt, sexualitet, klass och etnicitet.

Mansforskningens första massmediala genombrott är annars förbundet med 80-talets och det tidiga 90-talets sökande efter en autentisk (essentialistisk) manlighet, främst uttryckt i Robert Blys myto-poetiska *Järn-Hans. En bok om män* (1990). Bly anser att den moderne mannen måste ta avstånd från 70-talets mjukisideal och i stället frigöra den obändige ”vildmannen” inom sig.¹³

Blys föreställning om en arketypisk ur-manlighet är vetenskapligt problematisk. Samtidigt synliggör han, liksom senare Faludi, den känsla av sorg och förlust som präglar många amerikanska män. Och trots kritiken från akademiska forskare har hans tankar om en ”vild” manlighet haft stort inflytande. Inte bara i den utomakademiska, amerikanska mansrörelsen utan också, och kanske viktigare, i modern populärkultur. En kultfilm som *Fight Club* (1999), med Brad Pitt och Edward Norton i huvudrollerna, är svår att tänka sig utan Bly. I *Fight Club* återerövrar moderna, alienerade män sin värdighet och självkänsla genom att träffas i mörka källarlokaler och kämpa man mot man.

I det ideologiskt laddade mansforskningsfältet har Bly, med Folkessons ord, kommit att utgöra ”den politiska korrekthetens rundningsmärke”. Genom sin attityd till Bly markerar man helt enkelt sin position inom genusfältet.¹⁴ Som Diana Fuss visar i en skarpsinnig analys är emellertid den absoluta boskillnaden mellan essentialism och konstruktivism en förenkling. I själva verket förutsätter de båda

begreppen varandra och uppträder ofta inflätade i varandra. Kategorier som "män" och "kvinnor" är exempelvis svåra att tänka sig utan någon form av essentialism. Likaså är den radikalt anti-essentialistiska ståndpunkten *i sig* essentialistisk: "Att hävda att essentialismen alltid och överallt är reaktionär betyder för konstruktivisten att bli delaktig i essentialismen genom själva denna anklagelse; *det är att handla som om essentialismen har en essens.*"¹⁵ Snarare än ett ensidigt fördomande av den ena positionen bör forskningen rimligen sträva efter att identifiera och möjligen förena relevanta aspekter av båda riktningar.

*

Maktaspekten är en annan central fråga inom mansforskningen. Feminismen har tydliggjort det manliga patriarkatets överordning. Samtidigt är det givet att det finns olika grader och nivåer av makt. Alla män är helt enkelt inte lika överordnade. Faktorer som klass, etnicitet och sexualitet spelar en avgörande roll.

I det teoretiskt relativt utvecklade mansfältet är R. W. Connells tanke om "hegemonisk manlighet" det i särklass mest använda begreppet. Även om man skiljer mellan manligheter utifrån ett klass- eller etnicitetsperspektiv är det en förenkling att tala om *en* svart maskulinitet eller *en* arbetarklassmaskulinitet, menar Connell. I stället utvecklar han en matrismodell, i vilken man kan analysera multipla maskuliniteter. Den första axeln avser maktaspekten och skiljer mellan hegemonisk, delaktig och underordnad manlighet. Hegemonisk maskulinitet kan sägas vara den idealbild av manlighet som dominerar och förmedlas i ett visst samhälle. Massmedier och populärkultur är viktiga i detta sammanhang. En skådespelare som Harrison Ford behöver inte vara en hegemonisk eller mäktig man i sitt privatliv. I sina filmroller sprider han emellertid västvärldens mansidel över hela världen.

Enligt Connell utgörs den underordnade manligheten i västvärlden främst av homosexuella män samt de män som av andra skäl betraktas som omanliga eller feminina och således befinner sig längst ifrån den hegemoniska idealbilden. Den delaktiga manligheten, slutligen, är vardagslivets man, som drar fördel av männens patriarkala överordning men i det dagliga livet tvingas till kompromisser och förhandling med de kvinnor han möter i äktenskap, samhällsliv och faderskap.

Genom att med en andra axel tillföra variablerna klass och etnicitet – där han skiljer mellan auktoriserade och marginaliserade positioner – skapar Connell ett ramverk inom vilket man kan urskilja och analysera olika typer av maskulinitet. Som han framhåller rör det sig dock långtifrån om några slutgiltiga kategorier:

Jag vill trycka på att termer såsom "hegemonisk maskulinitet" och "marginaliserad maskulinitet" inte betecknar några fixerade karaktärstyper utan är konfigurationer av praktiken. De är skapade i särskilda situationer i en föränderlig relationsstruktur. Varje maskulinitetsteori värd namnet måste kunna redogöra för denna förändringsprocess.¹⁶

Även om mansforskningen befinner sig i en starkt expansiv fas, nationellt såväl som internationellt, är det mesta fortfarande o gjort. Folkesson visar i sin kartläggning att nordisk mansforskning hittills främst varit knuten till samhällspolitiskt prioriterade områden. Den överlägset största delen av forskningen har gällt faderskap och papparoll, men även manlighet i förhållande till arbetsliv och homosexualitet har varit viktiga områden. Vad gäller klass, etnicitet, ålder, regionala avvikelser, religiositet – alla grundläggande komponenter för konstruktionen av skilda manligheter – finns det fortfarande stora luckor. Också mer specialiserade studier efterlyses av Folkesson, t.ex. om asfältläggare, legosoldater, förförare, munkar, svindlare, uppfinnare, coacher, börsklippare, frimärkssamlare och fiskare.¹⁷

Inom universitetsvärlden har särskilt historikerna varit aktiva på området. Genom att belysa mansbildens förändringar i olika epoker har de verksamt bidragit till den konstruktivistiska synen på genus.¹⁸ Till ofta refererade översiktsverk hör Anthony Rotundos *American Manhood. Transformations in Masculinity from the Revolution to the Modern Era* (1993), liksom Kimmels tidigare nämnda *Manhood in America*. Även George L. Mosses *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity* (1996) har fått stort genomslag. Mosse beskriver hur det borgerliga samhällets framväxt kring 1800 etablerade ett nytt mansideal, eller en manlig stereotyp, vilken kombinerade kraft och driftskontroll. Enligt Mosse utvecklades denna mansstereotyp i relation till olika mottyper, marginaliserade män såsom zigenaren, juden, den homosexuelle, galningen och den kriminelle. Även kvinnan – om än hon hade sin givna plats i samhällsordningen – tjänade med sin påstådda känslsamhet och passivitet som en kontrast mot vilken mansstereotypen växte fram.¹⁹

I den omfattande litteraturen om manlighet och homosexualitet ges för övrigt en likartad bild av hur homofobin och föreställningen om ”den homosexuelle” växer fram som en kontrollerande motbild för de övriga männen.²⁰

Internationellt är litteraturvetenskapen väl representerad inom mansforskningen. I Sverige har än så länge de historiska och sociologiska bidragen dominerat. Litteraturvetenskapens potential är dock uppenbar – inte minst med tanke på den feministiska genusforskningens starka ställning inom ämnet. En idéhistoriker som Ronny Ambjörnsson använder exempelvis populärkulturella texter från Faust till James Bond för att belysa mansidealets historiska förändringar i *Mansmyter. James Bond, Don Juan, Tarzan och andra grabbar* (1999).²¹ Litteraturvetaren Klaus Theweleit koncentrerar sig istället på en specifik epok, när han i storverket *Mansfantasier* (1977) – utifrån en Reich-inspirerad psykologisk modell – analyserar den nazistiska manskulturen och dess grundläggande rädsla för kvinnan och det kvinnliga.²² Även mer specifika studier av manliga roller och beteenden, sådana specialanalyser som Folkesson efterlyste, lämpar sig emellertid väl för litteraturvetenskapen. Som

Martha C. Nussbaum framhåller i *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature* (1990) besitter skönlitterära berättelser den nödvändiga komplexitet eller "täthet" som krävs för en mer nyanserad diskussion av mänskligt agerande.²³

Möjligheterna är obegränsade. Framtida svenska arbeten skulle exempelvis kunna behandla machomannens utveckling från Tegnér och Runeberg till Guillou; den åldrade mannen hos Ingmar Bergman eller Stig Claesson; 70-talsmannen hos Ulf Lundell eller Lars Gustafsson; den av kvinnoemancipationen påverkade mannen hos Thorild, Almqvist och Strindberg; arbetarmannen hos Lars Ahlin eller Moa Martinson; borgerlighetens man hos Olle Hedberg eller Hjalmar Bergman; homomannen hos Gardell; olika regionala mansbilder, norrlänningen hos Mikael Niemi eller Sara Lidman, den malmöitiska mannen hos Jacques Werup eller Fredrik Ekelund; jägaren men också ingenjören hos Per Olof Sundman; broderskapet hos Torgny Lindgren. Möjligheterna är som sagt obegränsade.

Själv har jag i en tidigare artikel i *TfL* närmast mig den frånvarande faderns gestalt i Peter Kihlgårds *Anvisningar till en far* (1996).²⁴ Thomas Johansson diskuterar i *Det första könet? Mansforskning som reflexivt projekt* (2000) den moderna deltidspappans villkor och levnadsförhållanden. Johanssons studie bygger på intervjuer med ett antal deltidspappor födda på 50-talet. Som det visar sig brottas dessa deltidspappor själva – liksom många andra män i deras generation – med den frånvarande faderns skugga. En av Johanssons poänger är emellertid att den i intervjuerna återkommande sorgen och vreden över faderns bristande engagemang delvis är en täckbild, vilken döljer fadersgestaltens mer positiva sidor: "Bakom bilden av den frånvarande fadern döljer sig inte så sällan en fader som har stimulerat sin sons kunskapssökande och som har fungerat som någon form av jagideal."²⁵

Johanssons resonemang utgår från faktiska intervjuer. Själv granskar jag den likaså på 50-talet födde Kihlgårds *gestaltning* av denna problematik i *Anvisningar till en far*. Boken skildrar den vuxne sonens strävan att närma sig minnet av den ofta barnslige och ansvarslöse fadern. Även om boken vilar på självbiografisk grund rör det sig om en berättartekniskt komplex text, vars uppbrutna, (post)modernistiska framställningsform understryker bokens huvudmotiv: på ett metaplan ställs läsaren inför samma undflyende fadersgestalt som sonen i boken.

Liksom i Johanssons intervjuer lyser emellertid berättarens ambivalenta hållning till fadern igenom. I mycket har han svikit sonen, inte tagit sitt fulla föräldraansvar. I faderns – den store idrottshjältens – speciella rörelsemönster på plan eller i hans långsamma frisim läser sonen samtidigt ett annat budskap. Här når han slutligen kontakt med pappans inre personlighet, med den känslsamhet och sensualism som vanligen döljs bakom den hurtfriska attityden. Dessa avslutande scener skildrar inte länge utanförskapet, sonens respektive faderns ensamhet. Istället framträder bilden av en delad gemenskap, en möjlig försoning mellan far och son.

Noter

- 1 Susan Faludi, *Ställd. Förräderiet mot mannen* (1999), Stockholm 2000.
- 2 Per Folkesson, *Nordisk mansforskning – En kartläggning*, Karlstad 2000, s. 53. Det faktum att de mest framträdande forskarna i fältet likväl är män (s. 55) är i sig genusvetenskapligt intressant och kunde vara värt en egen studie.
- 3 Folkesson mäter bl.a. ökningen av svenska titlar i Libris vid sökning på ord som manlighet, maskulinitet, mansforskning etc. Folkesson, s. 28.
- 4 Michael S. Kimmel, "Manlighetens 'osynlighet' i amerikansk samhällsvetenskap", *Manligt och omanligt i ett historiskt perspektiv*, red. A. M. Berggren, Stockholm 1999, s. 37.
- 5 Per Folkesson, "En kartläggning av nordisk mansforskning", *Hegemoni och mansforskning. Rapport från nordiska workshopen i Karlstad 19–21 mars 1999*, red. P. Folkesson, M. Nordberg, G. Smirthwaite, Karlstad 2000, s. 76. Det norska citatet är hämtat från Øystein Gullvåg Holter, "Om menn og mannsforskning", *Forskning om manligheter. Bidrag från mansforskningskonferensen i Karlstad i oktober 1995*, Karlstad 1996.
- 6 Michael Kimmel, *Manhood in America. A Cultural History*, New York & London 1996, s. 6.
- 7 Kimmel, *Manhood in America*, s. 7 f.
- 8 David Tjeder, "Maskulinum som problem: Genusforskningen om män", *Historisk tidskrift* 2002:3 (in print).
- 9 Thomas Johansson, "Från mansroll till maskuliniteter: en inledning", *Rädd att falla. Studier i manlighet*, Stockholm 1998, s. 15.
- 10 *Sprickor i fasaden. Manligheter i förändring*, red. Claes Ekenstam, Thomas Johansson, Jari Kuosmanen, Stockholm 2001, 7 ff.
- 11 Claes Ekenstam, "Historisk mansforskning", *Rädd att falla. Studier i manlighet*, s. 24.
- 12 För en vidare diskussion av dessa två perspektiv se t.ex. Ulf Mellström, *Män och deras maskiner*, Nora 1999, kap 1 samt Thomas Johansson, "Från mansroll till maskuliniteter: en inledning".
- 13 Robert Bly, *Järn-Hans. En bok om män* (1990), Västerås 1995, s. 15 ff.
- 14 Folkesson, *Nordisk mansforskning – En kartläggning*, s. 199, not 49.
- 15 Diana Fuss, "Den essentiella risken", *feminismer*, red. L. Larsson, Lund 1996, s. 145. Som Andrew Michael Roberts påpekar i *Conrad and Masculinity* (London & New York 2000) är trenden inom naturvetenskaperna, paradoxalt nog, tydlig mot en alltmer biologisk och genetisk förklaring av mänskligt beteende (s. 5).
- 16 R. W. Connell, *Maskuliniteter* (1995), Göteborg 1996, s. 100–105, citatet från s. 105. För en genomträngande diskussion och problematisering av Connells hegemonibegrepp se Maria Nordberg, "Hegemonibegreppet och hegemonier inom mansforskningsfältet", *Hegemoni och mansforskning. Rapport från nordiska workshopen i Karlstad 19–21 mars 1999*.
- 17 Folkesson, *Nordisk mansforskning – En kartläggning*, s. 56 f.
- 18 För en introduktion av den historiska mansforskningen se t.ex. David Tjeder, "Maskulinum som problem: Genusforskningen om män"; Claes Ekenstam, "Historisk mansforskning"; David Gaunt, "Manlighet: en historisk agenda", *Manligt och omanligt i ett historiskt perspektiv*.
- 19 George L. Mosse, *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity* (1996), New York & Oxford 1998, särskilt kap 4.

- 20 Se t.ex. Arne Nilsson, "Forskning om homosexualitet som mansforskning", *Rädd att falla. Studier i manlighet*, s. 171 ff.
- 21 Ronny Ambjörnsson, *Mansmyter. James Bond, Don Juan, Tarzan och andra grabbar*, rev. utgåva, Stockholm 1999.
- 22 Klaus Theweleit, *Mansfantasier* (1977), Stockholm/Stehag 1995.
- 23 Martha C. Nussbaum, *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, New York 1990. För en vidare diskussion av Nussbaum och litteraturvetenskapen se bl.a. Lisbeth Larsson, "The Ethical Turn", *TfL* 2000:3–4 samt Anders Tyrberg, "Estetik och etik: kommunikation och läsarposition", *TfL* 2001:1.
- 24 Torbjörn Forslid, "Faderskap, idrott och manlighet. Peter Kihlgårds *Anvisningar till en far*", *TfL* 2001:4.
- 25 Thomas Johansson, *Det första könet? Mansforskning som reflexivt projekt*, Lund 2000, s. 160. För övrigt inleds och avslutas Johanssons diskussion med citat från Kihlgårds *Anvisningar till en far*.

Om att vara eller inte vara global

I en nyligen publicerad essä bjuder Gayatri Spivak på en glimt ur sin vardag som lektor på Columbia University:

As part of my History of Literary Criticism Part 1, I was hesitantly teaching some Bhartrhari to my undergraduates. Typically, in a premodern History of Criticism course, English Literature students start with Greek antiquity: Aristotle, Longinus, Plotinus. But since there are many kinds of English-speaking Americans today, it seemed appropriate that my class should read pre-Columbian, Arbi-Farsi, ancient East Asian, African; hence Bhartrhari, the seventh-century philosopher of grammar. (There is some hostility to this in my department. I don't get to teach this course often.)¹

Bortdribblad? Jag blev det. Citatet kastar ett bjärt ljus på det västerländska litteraturstudiet, och inte minst på svensk litteraturvetenskap där den i sig rimliga fokuseringen på svenskspråkig litteratur – vem ska annars måna om svenskan? – kombineras med en inte lika rimlig föreställning om att ämnet är ägnat ”allmän litteratur”. Om det på Columbia finns ett visst motstånd mot att läsa Bhartrhari, får det på svenska institutioner anses vara radikalt om ens García Márquez får plats bredvid Balzac och Södergran. Något vitare och mer västerländskt än en litteraturvetenskaplig institution i Sverige får man leta efter, och detta i en tid då var tionde invånare i landet är utlandsfödd (var tjugonde utanför Europa). Jag försöker inte misstänkliggöra någon, jag konstaterar fakta.

Desto märkligare då att det var just litteraturvetare som drev på när något vid namn ”postcolonial studies” såg dagens ljus. Givetvis den splittrade trojkan Edward Said, Gayatri Spivak och Homi Bhabha, men också mindre kända namn som Helen Tiffin, Gareth Griffiths, Gauri Viswanathan, Sara Suleri, Elleke Boehmer, Abdul JanMohamed, Stephen Slemon, Simon Gikandi med flera.

Den litterära tyngdpunkten hängde samman med ”den språkliga vändningen” inom anglosaxisk humaniora, mer specifikt poststrukturalismen. Efter Marx och Althusser: Derrida och Foucault. Anförtrodda sedan tidigare att förvalta samhällets texter, befann sig litteraturvetarna plötsligt i den upphöjda positionen att få läsa samhället som text. Upplagt för självöverskattning, möjligen, men så såg det teoretiska läget ut cirka 1980.

För forskare med intressen utanför Euroamerika öppnade sig nya möjligheter. En Said kunde framgångsrikt driva tesen att europeiska representationer av orienten uppvisade konsistenta drag vars grund låg i diskursiva maktstrukturer snarare än i en empirisk verklighet.² En Bhabha kunde, med Lacan som förmedlande länk, koppla samman *différance* med det psykoanalytiska jagets främlingskap inför sig självt. Genom denna manöver framträdde en ny idé om den koloniala skriftliga auktoritetens instabilitet och det koloniala subjektets möjlighet att utnyttja densamma.³ En Spivak utvecklade finförgrenade dekonstruktiva läsningar. Inbyggt i kolonialismens språkliga och epistemiska processer, hävdade hon, fanns ett våld som möjliggjorde endast en version av "människan" – en europeisk nationalstatlig medborgare – och omöjliggjorde "den underordnade" – "subalternen" alternativt "the Native Informant".⁴

Räknat därifrån förgrenade sig diskussionen snabbt och togs över av sociologer, filosofer, statsvetare, historiker. Jag brukar envist framhålla att man inte kan tala om postkolonial teori eller forskning i singularis, inte heller om någon enhetlig postkolonialism. Vad som finns är en postkolonial problematik och ett dito fält där denna problematik dryftas av sinsemellan tämligen oense aktörer. Två grundläggande inriktningar bör pekas ut: den ena fokuserar på de institutioner (skolsystem, vetenskaper, förvaltningar) som format kolonialismens och postkolonialismens diskursiva betingelser, den andra siktar in sig på identitetsformeringens processer, där subjektets befintlighet i olika språk och värderingssystem frambringar nya, hybridiserade jag-konstruktioner. Dessa aspekter av det postkoloniala fältet har hunnit introduceras grundligt i Sverige av framförallt en del sociologer och idéhistoriker.⁵ Inom den akademiska litteraturvetenskapen har den emellertid gjort ett svagt avtryck, enstaka individer undantagna.

Men låt oss byta fot. Vad motiverar idag att vi som litteraturvetare intresserar oss för detta fält? Är det alltid självklart att just postkoloniala forskare står för en global utblick? Först *pro*. Genom att läsa samman den koloniala epokens symboliska ordning – dess litteratur, dess pedagogik, dess kunskapsproduktion – med själva kolonialismen som historisk företeelse har man dels visat hur hegemonins kulturella och språkliga effekter sträcker sig långt in i vår samtid, dels hur formad också antikolonialismen var av kolonialismens begreppsliga horisont, det vill säga dess definitioner av civilisation och barbari, av rättigheter och medborgarskap. Man har vidare – och detta sträcker sig rakt in i litteraturvetenskapens hjärta – problematiserat framväxten av romangenren och det moderna litteraturbegreppet. Snarare än att se den som en avskild, nationell och europeisk genre, har den moderna romanen kommit att betraktas som den första globala genren, där *Robinson Crusoe* och *Mansfield Park* syns genomkorsade av det maktspel och de ambivalenser som uppkommit genom mötet med "de andra" och upplösningen av gamla territoriella vissheter. Att Europas modernare litteratur som sådan – räknat från Cervantes,

Montaigne och Shakespeare – är jämnårig med den europeiska imperialismen ses inte längre som någon oskyldig slump, utan tvärtom som en inneboende del av Europas särpräglade expansion. Detta dels med avseende på vad författarna skrev – Sancho Panzas drömmar om svarta slavar, Montaignes kannibalessä, Shakespeares Caliban –, dels med avseende hur författarna och deras språk användes för att befästa den koloniala auktoriteten. Imperialism och kolonialism var, som Elleke Boehmer har uttryckt saken, i hög grad textuella företeelser:

The Empire in its heyday was conceived and maintained in an array of writings – political treatises, diaries, acts and edicts, administrative records and gazetteers, missionaries' reports, notebooks, memoirs, popular verse, government briefs, letters "home" and letters back to settlers. The triple-decker novel and the best-selling adventure tale, both definitive Victorian genres, were infused with imperial ideas of race pride and national prowess.⁶

Denna besatthet med att markera skillnad och makt genom text kan förstås i termer av en fundamental ängslan:

[W]ith the onset of European migration and colonization, people experienced an intense need to create new worlds out of old stories. On few other occasions in human history did so many encounter such diversity of geography and culture in so short a time-span. It was necessary to give that diversity conceptual shape: known rhetorical figures were used to translate the inarticulate.⁷

I den mån litteratur föds av andra texter kan man alltså med framgång hävda att det under imperialismens epok byggdes upp ett arkiv som litteraturen inte kunde undgå att förhålla sig till; samtidigt är detta arkiv på intet vis frikopplat från imperialismens historiska processer utan delaktigt i formandet av desamma. Boehmercitatet fångar därmed något av den omprövning av i synnerhet anglosaxisk litteraturhistoria som postkoloniala forskare har tvingat fram. Omprövningen kan bokföras som en regelrätt hermeneutisk vinst: aldrig mer en historiskt eller geografiskt naiv läsning av vare sig Austen eller Orwell; aldrig mer att man "glömmer" Kamau Braithwaite eller Rabindranath Tagore. Det som tidigare stoppades i nationella fack har placerats i sitt rätta globala sammanhang.

Formulerat på det viset framstår det postkoloniala fältets framväxt som en tämligen självklar och nödvändig utveckling av litteraturvetenskapen. Men det är också denna hermeneutiska expansivitet – och nu kommer *contra* – som har ådragit sig hårdast kritik inom det postkoloniala fältet. Aijaz Ahmad, Neil Lazarus och Benita Parry hör till dem som ljudligast protesterat mot vad de uppfattar som en nymornad idealism. Istället för att som på 60-talet utveckla kritiken av kapitalismen-som-kolonialism, hävdar de, ägnar sig akademikerna numera åt världsfrånvända analyser av tecknen som producerats inom imperialismens hägn. Därvid inträffar en omkastning som gör att eventuella mångtydigheter på det semiotiska

planet tas som intäkt för att också den koloniala dominansens materiella verklighet var instabil.⁸

Kritiken är ideologiskt motiverad och handlar delvis om en intern uppgörelse inom den akademiska vänstern: Ahmad, Lazarus och Parry arbetar inom en marxistisk tradition och anser sig vara trogna den emancipatoriska antikolonialismen sådan den tog sig uttryck i 60- och 70-talens befrielseströrelser. De intellektuella övergivande av historiematerialismen är ur deras synvinkel oförlåtlig. Detta perspektiv medför samtidigt att deras kritik är garanterat inopportun och manar till vaksamhet. Utan att låta mig övertygas av deras hävdande av marxismens primat, bidrar deras anklagelse om idealism till att ringa in en problematisk tendens: vi kan kalla den reproduktionen av kunskapsimperialismen.

En uppenbar paradox är att om nu imperialismen hade så genomgripande effekter på text- och kunskapsproduktion, och om den nu genomsyrade världen till den milda grad, då måste det kritiska studiet av imperialismen efterbilda sitt föremåls världsomspännande famntag. För litteraturvetenskapens del dubblas denna effekt genom att diskussioner som ursprungligen fördes av litteraturforskare så raskt har spritt sig till andra discipliner.

Till en del är denna paradox ofrånkomlig. Genuint globala kulturprocesser är en produkt av imperialismen och kolonialismen, alltså måste den postkoloniala kritiken följa dem i spåren likt en mörk skugga. Men detta kan endast fungera ihop med en radikal medvetenhet om de totaliserande perspektivens maktanspråk. Gayatri Spivaks skrivande är kanske det mest drastiska exemplet på hur globalitet och respekten för singularitet kan kombineras. Inget är henne främmande, själv gör hon sig främmande inför allt. Därför är hon både så angelägen och så svårläst.

Men eftersom den sortens filosofiska vågspel är svår att upprätthålla tenderar två saker att ske. Det ena är att anspråken begränsas. De partikulära studierna tilltar, fältet splittras upp i en rad delfält: den svarta atlanten, diasporastudier, afrikanska kulturstudier, etc. Det andra är att "postkolonialism" som akademisk vara saluförd på framförallt den amerikanska undervisningsmarknaden förflackas. Den gör anspråk på att tala om världen, men reducerar denna värld till det engelska språket och en handfull författare, främst Conrad, Forster, Rushdie, Soyinka, Ngugi och Coetzee. På en afrikanist-konferens i Berlin i maj hörde jag Simon Gikandi – placerad vid University of Michigan – berätta hur studenter som lärt sig analysera hybriditeten i Rushdies romaner kunde anklaga gästande afrikanska författare för att inte vara postkoloniala "på riktigt".

Sådant är givetvis förkastligt och hotar att omvandla den postkoloniala diskussionen till (endast) ett symptom på det den kritiserar. Närvaron av och kunnigheten i exempelvis arabiska, bengali, isizulu eller wolof i det postkoloniala fältet är förskräckande bräcklig – och inte heller tidigare koloniala språk som portugisiska eller nederländska lyckas bryta igenom fältets barriärer. I det perspektivet framstår

Vetenskapsrådets pågående forskningsprogram "Litteraturen i världsperspektiv" (LIV) – där jag själv är involverad – som föredömligt: där samsas språkvetare med litteraturvetare i ett försök att inventera förutsättningarna för att skriva en världslitteraturhistoria. Ett trettiotal forskare har fördelats på grupper som tematiskt bearbetar frågor rörande litteraritet, hermeneutik och genrer, samt därutöver en grupp som genomför fallstudier av kulturella konfrontationer och möten i olika litteraturer under 1800- och 1900-talen. Resultaten är tänkta att publiceras i fem antologivolymer inom de närmaste åren.

Jag må vara jävig, men man kan enkelt se att LIV är det djärvaste försöket på år och dag att bryta svensk litteraturvetenskaps eurocentrism. Genom den tunga kompetensen i bland annat arabiska, persiska, turkiska, spanska, kinesiska och japanska finns här utsikter till en mer trovärdig "global" litteraturdiskussion än vad som ofta presteras av postkoloniala forskare i Angloamerika. (Vilket inte hindrar att programmets externa granskare ironiskt nog alla har hämtats från England och USA, delvis av språkskäl.) Här finns samtidigt substantiella problem, varav den främsta är själva koncipieringen av projektets globala blick. Utifrån vilken litterär horisont jämförs – och anser man sig ha rätt att jämföra – olika språks litteraturer med varandra? Är inte vetenskapens panoptiska privilegium i sig en produkt av den imperialismens nivellering av världen till ett *terra nullius* redo att intas av europeiska vapen och europeisk kunskap? Hårda frågor, fjärran från de samtal om Strindberg som brukar föras inom svensk litteraturvetenskap. Men de är nödvändiga att ställa i en epok då en majoritet av alla universitetsstudenter finns i den så kallade tredje världen, alltmedan de humanistiska vetenskaperna fortsätter att vara organiserade enligt en europeisk 1800-talsmodell.

Svaret på frågorna kan inte vara att isolera sig, att också i fortsättningen endast samtala om Strindberg. Däremot ställs vi här inför en regelrätt *double bind*. Också framöver behöver de globala perspektiven i en dubbel rörelse både anläggas och ifrågasättas. Den som för min del har rett ut detta dilemma med störst åskådlighet är den indiske historikern Dipesh Chakrabarty. Redan titeln på hans omdiskuterade bok *Provincializing Europe* antyder grunddragen i hans resonemang: "Europa" är för honom en virtuell plats, en spökgestalt som fortsätter att andas genom samhällsteori och historieförståelse även i ett land som Indien. Endast "Europa", menar han, har varit *teoretiskt* möjligt att skapa sig kunskap om; att skriva andra världsdelsars historia har varit fråga om att limma fast empiriska rådata vid en ram som i allt väsentligt är "Europa".⁹ "Historien" i Indien, i Australien, i Sydafrika, är något som redan har hänt en gång tidigare.

Det Chakrabarty syftar på är såväl liberalismens som marxismens historiserande samhällsförståelse, enligt vilken framväxten av å ena sidan den borgerliga offentligheten, å andra sidan kapitalismens reduktion av alla värden till bytesvärde, följer ett bestämt schema med en bestämd uppsättning aktörer. Arbetarklass och natio-

nella medborgare hör enligt ett sådant schema till historiens agenter. Fenomen som religion och bönder beskrivs däremot gärna som "kvardröjande" från ett tidigare skede och förnekas en självständig, pådrivande roll i den moderna nationalstaten – trots att både religionen och bondeklassen är ytterst verksamma delar av dagens indiska offentlighet.

Detta är inte fråga om ett ytfenomen, om eventuell "okunnighet" hos europeiska historiker, utan är tvärtom en genomgripande aspekt av också indiska historikers sätt att narrativisera Indiens historia. Det finns helt enkelt ett antal haltande begrepp och kategorier – sådant Spivak har benämnt katakreser – som inte går att "tänka bort" utan som i sig har bidragit till att forma det vi känner som det moderna Indien. Chakrabarty föreslår således ingen "nativistisk" lösning. Någon förmodat obefläckad, förkolonial samhällsform kan inte utgöra en oproblematiserad referenspunkt idag. Däremot är han mån om att finna verktyg för att begreppsliggöra de "andra" moderniteternas särart.

Den metod han skisserar är grundlig och arbetskrävande. I utgångsläget handlar det om att upprätta ett spänningsförhållande mellan det han kallar ett analytiskt och ett hermeneutiskt perspektiv, mellan fågel- och grodperspektiv. Det analytiska perspektivet innefattar det "Europa" jag har talat om; det behandlar framväxten av nationalstatliga institutioner, relationer mellan arbete och kapital, offentlighetens funktioner. Det hermeneutiska perspektivet vill däremot uppmärksamma det han kallar affektiva aspekter av samhällslivet, människors vara-i-världen, medborgerlighetens fenomenologi. I kontrasten mellan dessa angreppsvinklar framträder så produktiva skevheter.

En av de intressantaste skevheterna – vad litteraturstudiet beträffar – gäller det binära paret privat/offentligt. Framväxten av en privat respektive offentlig sfär i 1700-talets Europa hade avgörande betydelse för det moderna europeiska litteraturbegreppet. Bildningsromanens paradigmatiske mönster – Wilhelm Meister blir ansvarskännande vuxen – är svår att föreställa sig utan behovet av att upprätta en balans mellan ett offentligt, manligt, borgerligt jag och ett privat, intimt, kvinnligt jag. Romantikens expressiva estetik approprierade litteraturen å den privata sfärens vägnar, medan realismen kan sägas åter ha slagit en bro mellan sfärerna. Jag formulerar mig schematiskt, men är man västerländskt skolad klingar resonemanget bekant.

I fallet Indien visar Chakrabarty hur tudelningen mellan privat och offentligt även inverkar på hos författare som Naurid Chaudhuri och Rabindranath Tagore. Inverkar men fallerar. Chaudhuri försöker vid ett tillfälle i sin 1500-sidiga självbiografi skriva fram sitt "privata" liv, närmare bestämt i en skildring av sin bröllopsnatt, men avviker från det intima tilltalet med hjälp av ellipser – "jag vet inte", "jag minns inte".¹⁰ Det är inte det att Chaudhuri, en av 1900-talets viktiga offentliga – just det – gestalter i Indien inte önskade motsvara det moderna, europeiska idealet, där ett privat, inre jag skulle utgöra det offentliga jagets motpart. Det är snarare så

att detta ideal saknade en bas i hans habitus, för att tala med Bourdieu. Istället för kärnfamiljens avstängda interiör, fanns där storfamiljens och det påbudna äktenskapets reglerade nätverk. Uppdelningen i privat och offentligt, sådan vi känner den i Europa, kan helt enkelt inte överföras oproblematiskt till Indien. Och vad händer då med själva offentlighetsbegreppet?

I en diskussion om Tagore och modernismen i Calcutta, finner Chakrabarty motsvarande spänningsförhållanden mellan å ena sidan (för oss) igenkännbara genrediskussioner om prosa kontra lyrik, och å andra sidan ett litterärt bruk av hinduiska begrepp och åskådningar. En grundkonflikt för de litterära koterierna i det tidiga 1900-talets Calcutta gällde hur ett indiskt jag skulle kunna förlikas med bullret, arbetstiderna och brittenas översitteri i storstaden. Tagores svar blir att utarbета vad vi skulle betrakta som ett romantiskt förhållningssätt i modernistiska syften. Men istället för romantikens diktargag som skådar in i det ideala, utgår Tagore från mindre subjektbundna hinduiska indelningar mellan *pratyahik*, vardagen, och *chirantan*, det eviga. Resultatet är en starkt hybridiserad form av poesi som inte går att redogöra för utan en dubbel blick utrustad med både global och lokal kunskap, utan kännedom om de hårda materiella och språkliga slitningar som kolonialismen ger upphov till. Jag genar nu, av tidsskäl, men Chakrabarty drar följande slutsats:

It was as if to the question, "How would a Bengali poet develop poetry into a way of coping with the city, with examinations, offices, salaries, the relentless noise of ramshackle trams and buses, with the garbage that piled up in the melancholy, sun-starved lanes of Calcutta?" Tagore gave in practice one answer. His response was to libidinize the very materiality of language in such a way that every time one made the poetic it acquired the power to transport. Poetry could create the moment of epiphany [...] He also thus confounded any historicist expectations one might have of modernism as following and replacing romanticism in the history of modern cities. Tagore's writings presented the poetic and its powers of transport as precisely a resource for living in the city, as powerful means of transfiguring the real and historical Calcutta. In that, it was contemporaneous with realist and political modernism, and was as much a resource for living in the city as any modernism could be.¹¹

Visst kan detta kritiseras. Chakrabartys bestämning av den litterära modernismen i dess europeiska tappning är alltför vag och stödjer sig för ensidigt på Marshall Berman. Här har litteraturvetare åtskilligt att bidra med. Viktigare är emellertid hans ansats att utarbета en *metod* som svarar på de problem och lakuner som postkoloniala *teoretiker* har uppdagat; han bygger där Spivak har dekonstruerat. Den ansatsen, som hävdar moderniteternas och modernismernas mångfald, som varken förkastar en global utblick eller hanterar den med självklarhet, manar till efterföljd. Det är när det globala blir enkelt som det är fara å färde.

Noter

- 1 Gayatri Spivak, "Resident Alien", i David Theo Goldberg och Ato Quayson (red.), *Relocating Postcolonialism* (Oxford: Blackwell 2002), s. 50.
- 2 Edward Said, *Orientalism* (London: Routledge, 1978)
- 3 Homi Bhabha, *The Location of Culture* (London: Routledge, 1994).
- 4 Gayatri Spivak, *In Other Worlds* (London: Routledge, 1988), *Outside in the Teaching Machine* (London: Routledge, 1993), *A Critique of Postcolonial Reason* (London: Routledge, 1999).
- 5 Jag tänker bl. a. på antologin *Globaliseringens kulturer* (Nora: Nya Doxa, 1999) och självständiga bidrag till fältet som Mohammad Fazlhashemis *Exemplens makt: Föreställningar om Europa/Väst i Iran 1850–1890* (Stehag: Symposion, 1999) och Michael Azars *Frihet, Jämlikhet, Brodermord: Revolution och kolonialism hos Albert Camus och Frantz Fanon* (Stehag: Symposion, 2001). Nyligen har viktiga källtexter blivit tillgängliga i *Postkoloniala texter*, red. Catharina Landström (Stockholm: Federativs förlag, 2001), och *Postkoloniala studier*, red. Mikaela Lundahl (Stockholm: Raster förlag, 2002). Stefan Jonssons böcker *De andra* (Stockholm: Norstedts, 1993) och *Andra platser* (Stockholm: Norstedts, 1996) är givetvis viktiga pionjärsatser.
- 6 Elleke Boehmer, *Colonial & Postcolonial Literature* (Oxford: Oxford UP, 1995), s. 13.
- 7 Ibid.
- 8 Aijaz Ahmad, *In Theory: Classes, Nations, Literatures* (London: Verso, 1992); Neil Lazarus, *Nationalism and Cultural Practice in the Postcolonial World* (Cambridge: Cambridge UP, 1999); Benita Parry, "Directions and Dead Ends in Postcolonial Studies", i Goldberg och Quayson, s. 66–81.
- 9 Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference* (Princeton: Princeton UP, 2000), s. 29.
- 10 Ibid., s. 36.
- 11 Ibid., s. 171.

Samtidslyrikern som vandrare och nomad

När jag var liten kretsade livet kring resandet. Eller snarare: kring ett önskat uppbrott som dock alltid bar i sig en hemkomst, ett tillbaka-igen.

Min far förberedde sig hela året. Alla middagar då han sköt undan tallrikarna för att få plats med kartan, med sina uträkningar, med sina planer, fyllde på röd-vinsglaset och började berätta. Vad vi skulle se, vad vi skulle göra, hur vi skulle kunna stanna borta så länge som möjligt. Egentligen var han mycket sällan hemma utom då han planerade sina resor, redan med en fot iväg.

Då avresan skedde blev han en annan, eller snarare den person han ville vara. Vi skämdes alltid över honom, han talade för mycket, skrattade för högt, viftade med händerna och ofta talade vi strängt till honom om hur han skulle uppföra sig för att vara en vanlig pappa. Han lydde oss så gott han kunde – eller ville, eller stod ut med, men varje år, i juni, då vi satt på tåget på väg mot Sydösteuropa (billigaste platsen i den ekvation som biljettkostnad x tid x övernattning x mat skapade) blev han en annan, eller snarare den han var. Vi hann inte ens till Södertälje förrän han knäppt upp översta skjortknapparna, tagit fram sin basker (den vi aldrig tillät honom att ha hemma) och började tala med en helt annan röst, ett annat tonfall – och ständigt cigarettan mellan fingrarna.

I efterhand har jag förstått att han reste för att få vara sig själv och att uppbrottet i sig fick honom så barnsligt lycklig att inte ens våra stränga och kritiska dottersögon kunde ändra på det. Vi däremot, min syster och jag, reste för att uppleva ”det andra”, det främmande, det exotiska och genom mötet med detta möjligen skapa oss en bild av vilka vi var.

Det märkliga var att när vi varje år återvände hem hade vi i andras ögon blivit allt mer av det främmande. Det började märkas någonstans i norra Tyskland, blev tydligt i Danmark och oerhört märkbart efter Helsingborg. Jag tror att det var någonting med vår doft: svettig, lite inpyrd efter alla dagar och nätter vi suttit i dammiga kupéer. Och vår matsäck! Ofta beroende av att pengarna tagit slut: paprikor i prassliga papperspåsar, knackigt bröd som började smula lagom till svenska gränsen, tomater: färska, lätt övermogna, spruckna, kletiga, doftande sol och damm. Och något sött som är omöjligt att lokalisera.

I efterhand har jag förstått att mina barndomsupplevelser naturligtvis innebar en stark romantisering av en av den moderna tidens mest livskraftiga och envetna berättelser, den om resandet, om upprottet, rörelsen men även hemkomsten. Här ryms också en romantisering av resenären som driven av ett inre tvång ger sig iväg. Den som skapar sitt jag i och med upprottet, den som vägrar det stillastående, den som ställer sig utanför, den som förfrämligar sig men också den som är öppen att möta "det andra", det annorlunda, det främmande och som kanske bara kan känna sig hemma i det mötet. Berättelsen ingår också i en mycket större sådan: den moderna berättelsen om individualism och frihet, om individen som skapar sitt jag och sitt liv.

*

Mitt forskningsprojekt hänger nära samman med mina barndomsupplevelser och den romantisering av resandet och resenären som dessa innebar. Med utgångspunkt i det s.k. nomadtänkandets betoning på upprottet och den ständiga rörelsen har jag för avsikt att undersöka hur några samtidslyriker förhåller sig till berättelsen om resan och resenären och hur de använder sig av upprottet och rörelsen för att diskutera sin syn på dikt och diktande.

1971 kom Deleuzes uppsats "Nomadtänkande", i vilken han utgår från Nietzsches tankar om nomaden som en kraft utanför samhället som bygger en motståndslucka genom sin vägran att anpassa sig till den centrala makten. Deleuze menar att centrum i Nietzsches tänkande återfinns i att han skapar tänkandet som en nomadisk kraft vilket ger honom möjlighet att uttrycka en motdiskurs, någonting som vägrar att låta sig anpassas utan istället strävar efter att bryta sönder maktens koder.¹

I *Milles Plateaux* vidareutvecklar Deleuze tillsammans med Felix Guattari nomadtänkandet. Här undersöker de nomaden både som tankefigur och som historisk realitet. Nomadbegreppet kommer således att innehålla en dubbel mening. Men även om de undersöker nomaden som historisk person ser Deleuze och Guattari hans position som en "ahistorisk möjlighet, en tillblivelse som dubblar historien och öppnar ständiga flyktlinjer", skriver Sven-Olov Wallenstein i sin kommentar till "Traktat om nomadologin: krigsmaskinen". Det handlar om en nomadisk potential som kan frigöras både i de moderna staterna, i vetenskaperna och i filosofierna.²

Nomadens territorium följer de invanda stigarna, går från en punkt till en annan, men punkterna är strikt underordnade vägarna även om de bestämmer dem. Vattenpunkten uppnås bara för att lämnas, varje punkt är ett relä och existerar som sådant.³ Det enda beständiga är således övergivandet av varje fast punkt.

Deterritorialiseringens begrepp är viktigt i sammanhanget. Detta betyder att något flyttas eller flyttar sig från sin ursprungliga kontext och därmed ges ny

mening. Deleuze talar om deterritorialiseringens tid som en tid av kringdrivande.⁴ Eftersom nomaden är en bild av absolut rörelse som saknar punkter, vägar eller landområden blir han också Den deterritoriserade.⁵

Vid sidan av Deleuzes och Guattaris nomadtänkande använder jag mig av Edmond Jabès utvecklande av samma tema. Han kopplar nomaden till det judiska folket och ställer Abraham emot Odysseus. "Mot den grekiska odysseen, med dess förvisning om hemkomsten som ska sluta cirkeln och fastställa vart mittpunkten är belägen, ställer Jabès Abrahams resa utan möjligt slut, det ständiga uppbrottet där varje viloplats är oacceptabel", påpekar Martin Hägglund i "Ögonblickets fråga. Ursprung och temporalitet i Edmond Jabès författarskap".⁶ Nomaden är hos Jabès en person som gjort alla platser till sina vilket betyder att kunna förflytta sig utan att slå rot.⁷ I öknens exil kan mötet med den Andre ske, i öknens ensamhet startar paradoxalt nog gästfriheten.⁸ Martin Hägglund pekar på Jabès läsning av Emmanuel Levinas som en förklaring till paradoxen och menar att då jaget i öknens ensamhet öppnar sig för den andres alteritet öppnar sig "en avgrund, en spricka i jaget som aldrig kan fyllas".⁹

Jabès parallelliserar den nomadiska judens livsberättelse med författarens tillvaro. Båda definieras av utanförskap, exil och separation. Öknen ger han en mångdubbel betydelse. Den är både en existerande plats i vilken han vandrade som barn, en inre öken som han återvände till i exil i Paris och en bild av det tomma papper som ska fyllas av skriften.¹⁰

Varje dag skapar Gud världen vilket betyder att man alltid måste återvända till ingenting.¹¹ Härigenom uppstår en avsaknad av mittpunkt vilket samtidigt gör alla och inga platser till mittpunkt.¹²

*

Jag arbetar med fyra författarskap: Bengt Emil Johnson, Henrik Nordbrandt, Katarina Frostenson och Pia Tafdrup. De skriver alla in uppbrottet och rörelsen i sina dikter men handskas med temat på olika sätt. Jag avser att undersöka hur de förhåller sig till uppbrottets och rörelsens estetik och hur de använder denna för att tala om diktning och diktande.

Bengt Emil Johnsons rörelse finns i det lilla landskapet, det är Oxbrobäcken och Vasskärret han har mutat in för sin dikt. På så sätt kan han förefalla som en representant för platsens poesi snarare än rörelsens. Men, som Göran Printz-Påhlson och Jan Östergren visar i antologin *Färdväg. 30 engelskspråkiga poeter*, så behöver detta inte betyda någon motsättning. De pekar i sin inledning på det subjekt som skapar sig självt i relation till en plats men också det som "återskapar sin tillkomst i själva överfarten mellan platser".¹³

Anders Olsson skriver om hur Bengt Emil Johnson gestaltar ett alstrande och

ett spridande vars konsekvens blir "ett rubbade av ett stabilt (borgerligt) jagmedvetande, ett ifrågasättande av varje form av ideologisk humanism, av alla (systematiska) försök att bygga en världsbild eller en identitet med utgångspunkt från ett fast centrum, människan själv som fri och autonom." Han pekar också på hur Bengt Emil Johnson använder gränserfarenheten som motiv vilket innebär en decentrering och försvagning av jagets ställning och betecknar honom som icke-humanist i den betydelsen att han ifrågasätter den "humanistiska/borgerliga jagidentiteten som den sanna identiteten".¹⁴

Hos Bengt Emil Johnson råder ett jämställt förhållande mellan natur och människa. Ibland kanske med naturen som överordnad instans. Det är ofta landskapet som rör sig och människan som står stilla: "landskapen är på väg / igenom honom där".¹⁵ Naturen har hos honom aldrig rollen som metafor för människans inre känslor eller som symbol för något annat. Den existerar i egen rätt. Med Deleuzes terminologi skulle man kunna säga att Bengt Emil Johnson deterrioriserar förhållandet mellan människa och natur och att han därmed kan avfärda tanken på ett statiskt centrum vari jaget ska befinna sig. Varje gång centrum tycks möjligt att fixeras upplöses det i nya periferier.

I Henrik Nordbrandts dikter skrivs den ständiga rörelsen in. Hans diktade jag rör sig, oroligt och utan att stanna upp, mellan olika, ofta geografiskt noggrant markerade platser. Dikterna tematiserar en önskan att inte återvända: "Jeg tror ikke, at jeg nogensinde vender tilbage til det sted eller ét, der bare ligner det", "De steder, jeg for sidste gang er kommet, gør min gang på jorden let".¹⁶ Resan behöver inte ens bli av. Det viktiga är snarare tanken på att den är möjlig. Så länge väskan är packad har man inte rotat sig och kan därför vara på väg: "Min kuffert står klar og pakket til at rejse / så alt tyder på, at jeg bliver her".¹⁷

Nordbrandt är den av de fyra lyriker jag undersöker som tydligast intar nomadens position på ett uttalat plan. Jag är intresserad av hur han förhåller sig till den tradition av litterärt nomadskrivande han därmed går in, med dess tendens till romantisering av öknen och av den vandrande diktaren, men jag vill också undersöka om/hur han parallelliserar nomadens strategi med skrivandets.

Katarina Frostenson vandrar i delar av sin diktning som en flanör som iakttar stadens liv och låter sig dras med av dess rytm. Hos henne konstitueras i kroppen en plats och i rörelsen tycks kropp och plats uppgå i varandra. Den blick Frostenson riktar mot staden rör sig framför allt mot det överblivna, det som ingen längre vill se.¹⁸ På så sätt kanske hon är mer av lumpsamlare än flanör, ett ord som Deborah Parsons menar är lämpligare för de kvinnliga flanörerna eftersom de oftare rör sig bland det marginella, överblivna.¹⁹

I min koppling av Frostenson till flanörbegreppet utgår jag ifrån Walter Benjamins definition av flanören som en metafor för ett speciellt sätt att betrakta staden²⁰ men jag är också intresserad av den diskussion som har förts, och förs, om

huruvida det kan finnas en kvinnlig flanör. Janet Wolff och Griselda Pollock har hävdat att den kvinnliga flanören är en omöjlighet eftersom kvinnan inte hade tillgång till de offentliga rummen på samma villkor som mannen. Båda menar att vi måste omdefiniera flanören för att finna hans kvinnliga like medan Deborah Parsons däremot anser att detta inte är nödvändigt. Parsons menar att problemet snarare är att vi har kommit att se flanören som historisk person och glömt att betrakta begreppet som en metafor för seendet.²¹

I Pia Tafdrups diktsamling *Territorialsang. En Jerusalemkomposition* gestaltas ett jag som har ett uttalat uppdrag. Diktsamlingen skildrar en resa till Jerusalem, både till den faktiska staden och den mytiska. Den resa som gestaltas innebär både en hemkomst och en förändring av jaget. Diktsamlingen är uppdelad i fem delar. Första dikten i första avdelningen avslutas med resans uttalade avsikt: "ad udforske sjaele i eksil" och sista dikten i samlingen avslutas med raden "Siden vi forlod Jerusalem var vi på vej tilbage".²² Jag kommer att utgå från Jabès parallellisering av exil och skrivande, av öken och skrift för att undersöka Tafdrups användning av begreppen och se om hon också likställer dessa.

*

Inuti berättelsen om resandet och den fria resenären ryms också en annan berättelse. Den handlar om kvinnan, hon som inte riktigt hör hemma i resandets frihet och vars lott antingen varit Penelopes väntan i hemmet eller Didos övergivna. Resandet som ett manligt privilegium, närmast ett begrepp som konstruerar manlighet, tangerar jag i diskussionen om flanören men jag kommer också att ta upp den ur ett något vidare perspektiv. Naturligtvis måste man ställa sig frågan om resandets metafor bara gäller män och vad som i så fall händer då kvinnor kräver sin rätt att vandra som nomader, också de. Janet Wolff påpekar att kvinnlighet har definierats som att stanna nära hemmet medan manlighet har inneburit att man givits tillstånd att ge sig av. Mäns resor innebär ofta en flykt från kvinnor, ibland måste kvinnan t.o.m. dödas för att möjliggöra mannens flykt. Wolff tar upp Mary Gordons iakttagelse av hur central bilden av rörelse är i amerikansk fiktion och att kvinnan associeras med stillastående och död, mannen med rörelse och liv²³. Jag tänker på Brandon i filmen *Boys don't cry*, kvinnan som söker konstruera sig som man men samtidigt vill bryta den manliga rörelsen och slå sig till ro. Brandons rörelse överförs istället till kvinnan, Laura, som i filmens slut är den som sätter sig i bilen och ger sig iväg. Visserligen är det här kvinnan som tillåts bryta upp men hon gör det också över en död kvinnas kropp, även om det är en kvinna som ville betraktas som man.

Wolff menar att kvinnor naturligtvis har extra stort intresse av att destabilisera vad som är fast förankrat i en patriarkal kultur och därför kan ha god nytta av att göra uppbrottet till sitt. Men Wolff menar att det är nödvändigt att tydliggöra den

plats från vilken den destabiliserande, eller deterritorialiserande, rörelsen sker om den ska vara användbar för kvinnor. Den platsen är marginalen eller periferin och således en nomadisk position.²⁴

Rosi Braidotti talar om det nomadiska medvetandet som ett sätt att korsa gränser utan att bry sig om målen eller det man förlorar. I de rörelserna, som inte läggs på en utifrån utan kommer inifrån, finns ett motstånd mot assimilering, ett sätt att inte tvingas in i dominerande sätt att representera jaget.²⁵

*

När jag var liten och vi reste blev min far en annan, bland det främmande blev han det han ville vara. Min mors uppgift under våra resor var att stå för de temporärt upprättade hemmen. Hur långt vi än tog oss, hur fria vi än låtsades vara så tillät vi henne aldrig att bryta sig ur stillaståndets och hemmets icke-rörelse. För oss var hon tryggheten och den frihetens zon som resandet gav min far fick hon aldrig någon del av. I efterhand har jag undrat om hon inte drömde om att, likt Thelma och Louise, köra sin väg i rasande fart, bort från oss som höll henne fången i det hemtrevliga och trygga. Och vi skulle ha stått snopna kvar utan att förstå att det vi egentligen bevittnat var en nomadisk murbräcksattack mot ett, visserligen välvilligt, men ändå, maktens centrum.

Noter

- 1 Gilles Deleuze, "Nomadtänkande", i *Res Publica* 5/6, 1986, s. 79 ff. Sv. övers. Ulf I Eriksson.
- 2 Sven-Olov Wallenstein, "Kommentar till nomadologin", i *Nomadologin*, Skriftserien *Kairos* nr 4, s. 186.
- 3 Gilles Deleuze och Felix Guattari, "Traktat om nomadologin: krigsmaskinen", en avdelning i *Milles Plateaux*, i *Nomadologin*, sv. övers Sven-Olov Wallenstein, s. 107.
- 4 Deleuze, "Nomadtänkande", s. 83.
- 5 Deleuze och Guattari, a.a., s. 110.
- 6 Martin Hägglund, "Ögonblickets fråga. Ursprung och temporalitet i Edmond Jabès författarskap", i *Res Publica* 32/33, 1996, s. 219.
- 7 Edmond Jabès, "A Threshold were we are afraid", i samtal med Bracha Lichtenberg-Ettinger, i *Matrixial Borderline*, Paris 1993, eng. övers. A. Hamad & S. Lerner, s. 31.
- 8 Jabès, a.a., s. 31.
- 9 Hägglund, a.a., s. 218.
- 10 Jabès, "This is the Desert, Nothing Strikes Root Here", i samtal med Bracha Lichtenberg-Ettinger, i *Routes of Wandering*, Jerusalem 1991, publ. samtidigt på hebreiska och engelska, s. 255 f.
- 11 Jabès, ibid, s. 247.

- 12 Jabès, ibid, s. 248. Hågglund visar i en not hur Jabès med en ordvits demonstrerar detta: franskans "milieu" (mitttpunkt, centrum) ställs bredvid "mille lieux" (tusen platser). Effekten uppnås av att orden är fonetiskt synonyma. Hågglund, s. 227.
- 13 Citerat ur Göran Printz-Påhlson, "Platsens poesi, satsens poesi", i *När jag var prins utav Arkadien. Essäer och intervjuer om poesi och plats*, Sthlm 1995, s. 63.
- 14 Anders Olsson, "'Ryssja som megafon'. Bengt Emil Johnsons aktivitet", i *Mälden mellan stenarna. Litterära essäer*, Sthlm 1981, s. 61, 66, 80.
- 15 Bengt Emil Johnson, "Genom landskapen", i *I Grannskapet*, Sthlm 2001, s. 59.
- 16 Henrik Nordbrandt, "Suppeterrinen", "Augustnat", båda i *Støvets tyngde*, Århus 1993, s. 23, 40.
- 17 Nordbrandt, "Kufferter", i a.a., s. 27.
- 18 Ett bra exempel på det är boken *Överblivet*, utgiven tills. med Jean Claude Arnault, Sthlm 1989.
- 19 Deborah L. Parsons, *Streetwalking the Metropolis. Women, the City and Modernity*, Oxford 2000, s. 3.
- 20 Walter Benjamin, "Om några motiv hos Baudelaire", i *Bild och dialektik. Essayer i urval och övers* av Carl-Henning Wijkmark, Staffanstorps 1969.
- 21 Janet Wolff, "The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity", i *The Problems of Modernity*, red. Andrew Benjamin, London 1989, s. 141 ff; Griselda Pollock, "Modernity and the Spaces of Femininity", i *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, London 1988, s. 50 ff; Parsons, a.a.
- 22 Pia Tafdrup, *Territorialsang. En Jerusalemkomposition*, Valby 1994, s. 15, 107.
- 23 Wolff, "On the Road Again: Metaphors of Travel in Cultural Criticism", i *Resident Alien. Feminist Cultural Criticism*, Cambridge 1995; Mary Gordon, *Good Boys and Dead Girls and Other Essays*, Viking 1991, s. 17.
- 24 Wolff, "On the Road Again", s. 119 ff.
- 25 Braidotti, "Nomads in a transformed Europe: Figurations for an alternative consciousness", i *Cultural Diversity in the Arts*, red. Ria Lavrijsen, Holland 1993, s. 32. I en senare artikel förespråkar hon skapandet av en ny nomadism vilket bl.a. ska ske genom att man dekodifierar de bilder av kvinnor som vi lever med, i "Speaking nomadically; or feminist figurations", i *Deleuze and Guattari. Critical Assessments of Leading Philosophers*, vol III, red. G. Genosko, London & New York 2001.

Kjartan och Guðrún

– en kärlekssaga?

I

Kärvhet hör till de drag som i det allmänna medvetandet starkast förknippas med den fornisländska litteraturen. Sagorna är mer än något annat kända för sin frånvaro av känslor, för personernas heroiska uppträdande med lakoniska dödsrepliker etc. En formulering som 'känsluskildring i islänningasagorna' torde ofta uppfattas närmast som en självmotsägelse. Men vid en närmare granskning synes det som uppfattas som allmän känslolöshet i sagorna vara flera i grunden olika fenomen:

- *Värdering*: Det finns i flera fall en direkt negativ värdering av vissa känslor. Rädsla inför våld och död skildras ofta föraktfullt¹ och i gengäld glorifieras en 'hård', känslökärv hållning i sådana situationer, gråt framställs i flera fall som djupt skamligt,² öppna sorgreaktioner fördöms som omanliga och oheroiska,³ och även kärlek kan ibland beskrivas som något oheroiskt.⁴
- *Tematisk inriktning*: I många sagor finns ett allmänt ointresse för känslor som motiv; känslor uppmärksammas inte för sin egen skull och saknar helt betydelse för intrigen. Sagaförfattarna avstår i många fall helt från att uppmärksamma någon sorg över dem som dräps i sagornas ständiga strider eller också nämns detta mycket kort, kärlek är ofta helt frånvarande och erotiska episoder tjänar enbart till att motivera våldsdåd. Exempel på sådana sagor är *Eyrbyggja saga*, *Droplaugarsona saga*, *Víga-Glúms saga* och *Valla-Ljóts saga*.
- *Teknik*: Sagornas teknik, deras återhållsamhet och s.k. objektivitet, påverkar vår uppfattning av känsluskildringen i dem. Även när känslor uppenbarligen intresserar sagaförfattaren och faktiskt spelar en viktig roll gestaltas de återhållet och primärt genom yttre uppträdande. Ett känt exempel på detta är Egills sorg över sin döde son i *Egils saga Skallagrímssonar*.⁵

Detta är egentligen tre helt olika fenomen, men de har ofta visat sig svåra att skilja

från varandra, och framför allt de två sistnämnda har inte sällan blandats samman. De som har intresserat sig för det sistnämnda fenomenet betonar ofta sagor eller sagaepisoder där känslor sägs skildras 'sagamässigt' genom indirekta antydningar och yttre uppträdande. Samtidigt har andra forskare kritiserat denna beskrivning och hävdat att man därvid resonerat anakronistiskt och läst in vår tids mentalitet och litterära konventioner i litteratur från en tid med helt andra konventioner och annan mentalitet. Som exempel på denna kritiska hållning kan nämnas M. I. Steblin-Kamenskij, som i sin inflytelserika bok *The Saga Mind*⁶ hävdar att de isländska sagaförfattarna generellt sett inte ansåg att "romantic feelings" var värda att skildras, och att moderna läsare felaktigt läser in sådana känslor ur de fakta som sagan rapporterar (s. 87). Det är ett synsätt som implicerar att hela tanken på en 'sagamässig känloskildring' kan vara en myt. Då det handlar om grundläggande inslag i bilden av islänningasagan som genre finns det skäl att undersöka om detta är riktigt.

*

Laxdæla saga är ett verk där motsättningarna mellan dessa två synsätt blir särskilt tydliga. Den lämpar sig väl som studieobjekt här eftersom 1) en erotisk intrig – historien om Kjartan och Guðrún – står i centrum för sagans huvudparti, varför de tematiska förutsättningarna för skildring av kärlek och kärleksrelaterade känslor är goda, och 2) olika forskare har framfört radikalt olika uppfattningar just om sagans kärlekstema och kärleksskildring. Vissa har beskrivit kärlek som ett huvudtema i sagan⁷ och många har tillskrivit denna kärlekshistoria ett inflytande från kontinental hövinsk tradition,⁸ dvs. en tradition där kärlek ofta helt dominerar den litterära helheten och i regel skildras utförligt och våldsamt. Andra åter har förnekat att kärlek överhuvudtaget skulle spela någon nämnvärd roll i sagan eller sett kärlek som ett ytligt fenomen i jämförelse med sagatraditionella teman som ära och hämnd.

M. I. Steblin-Kamenskij noterar att *Laxdæla saga* blivit särskilt berömd för sin kärleksskildring, men hävdar att detta bygger på en felsyn. Han räknar upp de relativt få passager som han menar vara de enda där man kan spåra uttryck för Guðrúns kärlek till Kjartan (s. 90–92) och kommenterar: "The account of this occupies an extremely insignificant place in the total volume of the saga". Hans slutsats blir:

Obviously the narrator is not interested in Guðrún's feelings but in the feuding in which Guðrún, among others, takes part. The story concerns Guðrún generally only to the extent that she plays a role in the feud. Nowhere in the saga are her feelings directly alluded to, and those of her words or actions in which her feeling for Kjartan is manifested are reported only in so far as they are indispensable for an understanding of the course of events in the feud. (s. 92)

Detta kontrasteras mot uppfattningen hos "the modern reader", för vilken "these feelings are interesting in themselves". (s. 92) Steblin-Kamenskij sammanfattar sin syn: "Guðrún's emotions seem to be so objectively described because in fact they are not described at all" (s. 93).

Preben Meulengracht Sørensen tillskriver kärlek och därtill relaterade känslor en större roll i *Laxdæla saga* än Steblin-Kamenskij, men han vill ändå på ett likartat sätt förminska dessa känslors betydelse i relation till andra fenomen. "Tragedien kan förklaras psykologisk som förårsaget af uforløst kærlighed, jalousi og had, men bag de voldsomme følelser ligger helt andre grunde" (s. 261),⁹ skriver han och hävdar att det i konfliktens enskilda led är stoltheten och inte kärleken som är drivkraften (s. 263).

Steblin-Kamenskij's påpekande att direkt kärleksskildring upptar föga utrymme i *Laxdæla saga* är helt korrekt, och hans varning mot forskning som läser in sin egen tids konventioner i äldre litteratur och tolkar den med moderna ögon är också befogad. Steblin-Kamenskij's utgångspunkt är alltså sund, och jag skall därför ta avstamp i hans tes. I stället för att ta kärleken mellan Kjartan och Guðrún för given skall jag undersöka om den alls skildras och vilken roll den eventuellt spelar i berättelsen.

Ett viktigt syfte i denna artikel är alltså att söka utreda vilken roll kärlek och kärleksrelaterade känslor hos Kjartan och Guðrún egentligen spelar i *Laxdæla saga*. Förhoppningen är att denna undersökning kan bidra till att besvara frågan om 'sagamässig känsluskildring' i allmänhet är en realitet eller en modern fördom. Frågan om vad vi läser in med moderna ögon och vad som faktiskt är författarintention är väsentlig när det gäller äldre litteratur överhuvud, och när det handlar om *Íslendingasögur* ställs frågan på sin spets. Genrens 'objektiva', 'ytskildrande' stil gör att vi alltid i hög utsträckning har att göra med antydningar, och vi ställs ofta inför frågan hur mycket som är befogat att se 'under ytan'. Jag skall därför analysera samtliga episoder och passager som skildrar, antyder eller har påståtts skildra kärlek eller kärleksrelaterade känslor i historien om Kjartan och Guðrún och försöka fastställa om och i vilken utsträckning det verkligen handlar om av sagaförfattaren avsedd känsluskildring. Jag skall granska i detalj vad som andragits eller kan andras som skäl till varför vissa passager skulle antyda känslor. Jag skall också försöka närmare fastställa vad slags känslor det egentligen handlar om.

Laxdæla saga hör till de mest omskrivna islänningasagorna, och många forskare har också kommit in på kärleksskildringen i sina analyser. Men de har därvid haft andra utgångspunkter och undersökt enbart vissa scener, episoder etc. Då jag i stället skall undersöka samtliga aktuella passager får jag ett helhetsmaterial som är nytt och som förhoppningsvis skall garantera säkrare slutsatser. Just detta helhetsmaterial är viktigt för att man skall kunna tolka enstaka, tveksamma passager. För att ytterligare öka den kontext med vars hjälp vi kan tolka såväl de enskilda passagerna som helheten skall jag genomgående väga in hela sagalitteraturen och söka efter likartade, belysande fenomen i andra verk.

Mina undersökningar har härtill ännu ett syfte. Förutom att söka svar på de konkreta frågorna ovan vill jag använda mina analyser av *Laxdæla saga* till att studera islänningasagans teknik på den centrala punkt som känsluskildringen utgör. Även om den gängse uppfattningen att *Laxdæla saga* skildrar stark kärlek skulle vara riktig kvarstår frågan hur denna skildring konkret går till. Alltför ofta möter man i samband med islänningasagorna formuleringar om 'objektiv teknik' eller dylikt, vilket knappast är vare sig uttömmande eller precist. Vilka litterära metoder nyttjar *Laxdæla saga* i sin eventuella kärleksskildring? I vilken mån är dessa typiska för sagagenren i allmänhet och i vilken mån är de unika just för *Laxdæla saga*?

*

Då *Laxdæla saga* knappast tillhör kanon för dagens svenska litteraturvetare skall jag innan jag börjar analysen säga några ord om sagan som helhet och kort sammanfatta den intrig som här skall diskuteras. Huvudpersonerna i denna intrig, Kjartan och Guðrún, dyker inte upp förrän ett gott stycke in i sagan, i kapitel 28 respektive 32 (av 78). Först därmed får dock *Laxdæla saga* en tydligt sammanhängande intrig som varar över ett större avsnitt – egentligen fram till skildringen av Guðrúns ålderdom i det sista kapitlet. Det synes därför rimligt att med flertalet forskare betrakta historien om Kjartan och Guðrún som sagans huvudparti.¹⁰ Handlingen i detta parti är i grova drag följande: Kjartan Ólafsson och hans fosterbror Bolli Þorleiksson är mycket nära vänner, och sagan skildrar hur de båda blir bekanta med Guðrún Ósvífrsdóttir, som visserligen är ung, men nybliven änka. Guðrún och Kjartan uppfattas snart som ett par. Kjartan och Bolli reser till Norge och stannar en tid hos kung Olav Tryggvason. Vänskap uppstår mellan Kjartan och kungasystemen Ingi-björg. Bolli återvänder till Island före Kjartan, och efter diverse turer blir det han som gifter sig med Guðrún. Då Kjartan återvänder hem uppstår missämja mellan honom och Bolli. Efter en tid gifter sig Kjartan med en annan kvinna, Hrefna. En räkna kränkningar mellan Kjartan och Guðrúns familj tar nu sin början. Under en fest förödmjucar han Guðrún genom att se till att hustrun får den förnämsta platsen, som Guðrún tidigare haft. Guðrúns bröder stjäla dyrbara föremål, ett svärd och en förnäm huvudduk, från Kjartan, denne belägrar skymfligen Guðrún och hennes familjs hem och omintetgör härpå i rent kränkande syfte en markaffär som Bolli genomfört. Det hela mynnar ut i Guðrúns hämndeggelser och Bollis dråp på Kjartan, vilket följs av hämnd, där Bolli dödas, och mothämnd. Guðrún hinner både gifta sig ännu en gång och bli from nunna innan sagan slutar med hennes död.

II

Min analys tar sin början i sagans slut. I sagans sista kapitel berättas om ett samtal mellan Guðrún och sonen Bolli Bollason. Bolli frågar henne vilken man hon älskat

mest. Guðrún undviker att svara på frågan och kommenterar i stället sina olika makars egenskaper. Bolli upprepar sin fråga och får så svaret: ”Peim var ek verst, er ek unna mest” (:Mot honom var jag värst, som jag älskade mest; *Laxdæla saga*; s. 228).¹¹ Det är tydligt Kjartan, vars död hon genom sina eggelser drev fram, hon avser.¹²

Placeringen av denna replik är viktig. Den kommer i sagans sista kapitel,¹³ i dess sista berättande episod överhuvud (härefter följer som avslutning på sagan enbart en kort översikt över Gellir Þorkelssons och hans söners öden). Med denna episod avslutar sagaförfattaren sin berättelse och repliken är Guðrúns sista ord i sagan. Episoden och den replik den mynnar ut i får därigenom en sammanfattande funktion. Hela episoden kretsar kring frågan vem Guðrún älskat mest, och upplösningen kommer efter en spänningsskapande fördröjning i den replik där hon besvarar frågan. Sagans sammanfattning handlar alltså om kärlek. Sagan markerar att kärlek har varit ett centralt tema i den berättelse som nu avslutas, trots att så mycket annat skildrats där, och därtill ett grundläggande inslag i Guðrúns liv och personlighet. Det är i ljuset av detta vi måste tolka sagans tidigare skildring av Guðrún och Kjartan. Den avgörande repliken är kort, liksom sagan genomgående varit kortfattad om känslor – såsom Steblin-Kamenskij med rätta påpekat. Men dessa ord gäller uttryckligen kärlek, och de markeras genom placeringen som viktiga i helheten. Det är tydligt att man inte, såsom Steblin-Kamenskij, kan likställa känsluskildringens utrymme med dess betydelse i *Laxdæla saga*.

Men den aktuella repliken visar mer än så. Den belägger att kärleken som *känsla* intresserar sagaförfattaren och hans figurer – ingalunda bara sådana strider som kan ha sin rot i erotiska konflikter och kränkningar. Det är överhuvudtaget inte konflikterna, striderna och hämnddåden som Guðrún och hennes son diskuterar här i sagans avslutande episod, ej heller kränkningar och ära. Det är kärleken i sig. Slutligen visar repliken att denna Guðrúns kärlek till Kjartan var oerhört stor. Sagan har flera gånger explicit omtalat och skildrat hennes kärlek till makarna Þórðr och Þorkell och beskrivit den som mycket stark (s. 90, 203; även 100, 223), men hennes kärlek till Kjartan är alltså större än så – ”unna *mest*”.

Dessa slutsatser bör vi hålla i minnet under den fortsatta analysen. Ty denna sena episod ger upplysningar om sagans kärleksskildring överlag – upplysningar som kan nyttjas som ett slags hållpunkter för tolkningen av tidigare episoder, skildringar och formuleringar i sagan. Det är i ljuset av detta avslutande ’facit’ som det övriga måste tolkas.

Relativt sent i sagan får vi också en upplysning om Guðrúns personlighet och hennes sätt att reagera känslomässigt, en upplysning som på samma sätt är viktig för tolkningen av hennes känsloreaktioner i sagan överlag. Efter dråpet på maken Bolli visar Guðrún inga upprörda känslor, utan samtalar i stället lugnt med gärningsmännen (s. 168). Efteråt diskuterar dessa hennes uppträdande:

Þat roeddu þeir förunautar Halldórs, at Guðrúnu þoettu lítit dráp Bolla, er hon slósk á leiðiorð við þá, svá sem þeir hefði ekki at gört, þat er henni væri í móti skapi. (s. 169)

(:Halldórrs följeslagare talade med varandra om att Guðrún tagit föga vid sig över dråpet på Bolli, då hon följt med dem och samtalat med dem, som om de inte gjort något som var henne emot.)

Men Halldórr Ólafsson förkastar denna tolkning:

Ekki er þat mín ætlan, at Guðrúnu þykki lítit lát Bolla; hygg ek, at henni gengi þat meir til leiðiorð við oss, at hon vildi vita sem gørst, hverir menn hefði verit í þessi ferð; er þat ok ekki ofmæli, at Guðrún er mjök fyrir öðrum konum um allan skörungsskap. Þat er ok eptir vánum, at Guðrúnu þykki mikit lát Bolla [---]. (s. 169)

(:Inte är det min tro att Guðrún tagit föga vid sig av Bollis död; jag tror snarare att hon följde med och samtalade med oss för att hon ville veta säkert vilka som varit med på denna färd; det är inte för mycket sagt, att Guðrún vida överträffar andra kvinnor i allt slags duglighet. Det är också att vänta, att Guðrún tar vid sig djupt av Bollis död)

Halldórr skildras genomgående som en klok person och framstår som en av sagornas typiska trovärdiga auktoriteter. En sådan persons bedömning fungerar inom sagakonventionen som en indirekt författarbedömning.¹⁴ Hans tolkning av Guðrúns uppträdande bör därför ses som trovärdig.

Av männens diskussion kring Guðrúns uppträdande framgår indirekt att de väntat en annan reaktion på dråpet. *Laxdæla sagas* figurer räknar uppenbarligen med starka känslor som det naturliga i en situation som denna. Halldórrs replik klargör också att Guðrún verkligen hyser känslor, fastän hon inte visar dem. 'Känslolösheten' i denna episod bottnar inte i författarens ointresse för känslor, utan, som Halldórr låter oss veta, i medvetet uppträdande och eventuellt i Guðrúns personlighet. Hans replik visar att känslor och öppna känsloreaktioner kan vara vitt skilda ting för Guðrún och att sagaförfattaren räknar med betydligt starkare känslor än de som faktiskt uttrycks. När Steblin-Kamenskij i sitt ovan refererade resonemang om Guðrúns kärlek tolkar frånvaro av uttryckliga känsloreaktioner som frånvaro av känslor och som författarens ointresse för känsloskildring begår han följaktligen ett felslut. Halldórrs replik markerar att det är högst legitimt, och ingalunda enbart uttryck för moderna 'romantiska' fördomar, att läsa in betydelsefulla känslor i ett till synes oemotionellt uppträdande.

*

Det finns i *Laxdæla saga* ett antal tillfällen som alldeles otvetydigt omtalar eller antyder åtminstone något slags dragning mellan Guðrún och Kjartan. Även Steblin-Kamenskij förtecknar ju ett antal sådana fall. Nästa steg blir att undersöka des-

sa passager. Steblin-Kamenskij nöjer sig med att kortfattat rada upp dem, men det finns skäl att granska dem närmare och analysera dem i deras kontext. Vad är det för känslor som skildras? Hur starka kan de antas vara? Vilken roll spelar de i sitt sammanhang?

Historien om Kjartan och Guðrún kan sägas börja sagans kapitel 39 med följande beskrivning:

[---] fór Kjartan hvergi þess, er eigi fylgði Bolli honum. Kjartan fór opt til Sælingsdalslaugar; jafnan bar svá til, at Guðrún var at laugu; þótti Kjartani gott at tala við Guðrúnu, því at hon var bæði vitr ok málsnjöll. Þat var allra manna mál, at með þeim Kjartani ok Guðrúnu þætti vera mest jafnræði þeira manna, er þá óxu upp. Vinátta var ok mikil með þeim Óláfi ok Ósvífri ok jafnan heimboð, ok ekki því minnr, at kært gerðisk með inum yngrum mönnum. (s. 112)

(:Kjartan for ingenstans utan att Bolli följde honom. Kjartan for ofta till Sælingsdalslaug; för jämnan hände det sig att Guðrún var vid källan; Kjartan tyckte om att tala med Guðrún, ty hon var både klok och värtalig. Alla människor sade att Kjartan och Guðrún skulle vara det mest passande äktaparet av alla som då växte upp. Vänskapen var också stor mellan Óláfr och Ósvífr och de var jämt på fest hos varandra, och detta minskade inte av att det uppstod vänskap mellan ungdomarna.)

Kjartans far uttalar sin oro över att Kjartan ”ferr til Lauga ok talar við Guðrúnu” (:far till Laugar och samtalar med Guðrún), men Kjartan fortsätter med ”ferðir sínar” (:sina färder; s. 112).

Någon kärlek mellan Kjartan och Guðrún omtalas aldrig explicit i episoden. Ändå är partiet på intet sätt känslomässigt neutralt. Till att börja med bör man notera det upprepade talet om *samtal* mellan Kjartan och Guðrún (2 gånger) och om Kjartans *färder till* Guðrún (3 gånger). Det rör sig här om *Íslendingasögurs* två vanligaste klichéer vid skildring av begynnande kärlek. De används även av sagor som på andra sätt explicit omtalar och skildrar kärlek.¹⁵ Att vi i detta relativt korta parti möter två sådana klichéer, och att båda därtill upprepas, antyder att uppvaktningen av kvinnan här är något utöver det vanliga. Omedelbart efter de två klichéerna följer hänvisningen till den allmänna uppfattningen att Kjartan och Guðrún vore ett passande äktapar. Härpå omtalas i följande mening att vänskap uppstått mellan ungdomarna – ordvalet är emotionellt svagt och kan därtill teoretiskt inkludera även Bolli,¹⁶ men förefaller av sammanhanget att döma att syfta på Kjartan och Guðrún; det är enbart om dessa två de föregående meningarna handlar. Man bör därvid hålla i minnet att tal om ’vänskap’ och emotionellt svaga formuleringar med betydelsen ’uppskatta’, ’tycka om’ ofta används i sagorna även om kärlek som annorstädes uttryckligen betecknas som stark.¹⁷

Denna episod förefaller från ett modernt perspektiv knappast särskilt passionerad. Men om vi läser den i ljuset av sagagenrens konventioner ser vi att där finns ett antal tydliga markeringar av kärlek – snarast ovanligt många. Och fram-

för allt: vi har ju sagans facit i form av Guðrúns ålderdomsreplik till sonen. Vi vet därför att episoden ovan utgör inledningen på en oerhörd, livsavgörande kärlek.

Inför sin och Bollis utlandsfärd ber Kjartan Guðrún att hon skall vänta på honom i tre år, i praktiken ett förslag om trolovning, vilket hon inte går med på (s. 115). Inte heller här omtalas någon kärlek, men Kjartans förslag innebär en uppföljning av de tidigare hänvisningarna till den allmänna uppfattningen om Guðrún och Kjartan som ett passande äktapar, då samma idé antyds av Kjartan själv. Därvid framgår att hans känsla av samhörighet med Guðrún är så djup att den också omfattar tanken på ett liv tillsammans, något som bekräftar att de återkommande samtal och besök som tidigare beskrivits verkligen bör tolkas som uttryck för kärlek och inte enbart för vänskap eller tillfällig förströelse. Den tanke på äktenskap som Kjartans förslag underförstått utgör här till en förutsättning för de känslor som senare skildras.

När Bolli återvänt från Norge berättar han för Guðrún om Kjartans nära vänskap med kungasystemen Ingibjörg, och han säger sig tro att kung Olav önskar att de två gifte sig. Sagan beskriver Guðrúns reaktion på följande vis:

Guðrún kvað þat góð tíðendi, – „en því at eins er Kjartani fullboðit, ef hann fær góða konu“, ok lét þá þegar falla niðr talit, gekk á brott ok var allrauð. En aðrir grunuðu, hvárt henni þætti þessi tíðendi svá góð, sem hon lét vel yfir. (s. 127)

(;Guðrún sade att detta var en god nyhet, – ”men bara om Kjartan får en bra hustru har han fått någon som anstår honom”, och hon avslutade genast samtalet, gick bort och var alldeles röd. Men de andra tvivlade på att hon tyckte att nyheten var så god som hon sade.)

Här skildras ovedersägligen en känsloreaktion, och detta huvudsakligen med hjälp av yttre fakta. Att dessa fakta markerar starka känslor är tydligt i ljuset av sagakonventionen. Liknande scener, med bl.a. kraftig rodnad i kombination med framhävt tigande, är välbekanta från andra sagors skildring av starka känslor.¹⁸ Men författaren ger dessutom en auktoritativ tolkning av dessa känslor: hänvisningen till att folk ifrågasatte att hon uppskattade nyheten om Kjartans kärlek till Ingibjörg.¹⁹ Hennes känsloreaktion bör naturligtvis också läsas i ljuset av sagans tidigare antydningar om hennes och Kjartans kärlek och giftastankar och framför allt i ljuset av sagans facit: ålderdomsrepliken om den största kärleken. I denna episod samverkar således flera drag som tillsammans visar en stark känsloreaktion direkt kopplad till budet om den älskades kärlek till en annan.

En tid senare friar Bolli antydningssvis till Guðrún, vilket hon avslår med följande argument: ”engum manni mun ek giptask, meðan ek spyr Kjartan á lífi.” (;jag skall inte gifta mig med någon man så länge jag vet att Kjartan lever; s. 128). Detta måste rimligen i första hand förstås som en önskan att gifta sig med Kjartan, och det är i så fall första gången Guðrún uttrycker en sådan önskan. När Bolli ber sin fosterfar – tillika Kjartans far – Óláfr pái om stöd för ett mer formellt frieri är denne negativ

med uttrycklig hänvisning till Guðrúns och Kjartans vänskap: ”er þér, Bolli, þat í engan stað ókunnara en mér, hvert orðtak á var um kærleika með þeim Kjartani ok Guðrúnu” (:du, Bolli, är på intet vis mer okunnig än jag om vad som talades om vänskapen mellan Kjartan och Guðrún; s. 128–129). Det ord som brukas är, som ofta i sagtraditionen, emotionellt svagt,²⁰ men likväl torde här Guðrúns och Kjartans ömsesidiga känslor omtalas direkt, och detta av en trovärdig sagaauktoritet.²¹

Vid Bollis formella frieri är Guðrún visserligen motsträvig, men ger med sig. En tid efter bröllopet återvänder Kjartan till Island. Guðrún inser att det Bolli förutspått om Kjartan och prinsessan Ingibjörg inte blivit verklighet. Hennes reaktion beskrivs på följande vis:

Guðrún talaði fátt til þessa efnis, en þat var auðfynt, at henni líkaði illa, því at þat ætluðu flestir menn, at henni væri enn mikil eftirsjá at um Kjartan, þó at hon hylði yfir. (s. 134)

(:Guðrún talade föga om denna sak, men det var lätt att märka, att hon var illa tillfreds, ty de flesta menade att hon kände stor saknad efter Kjartan, fastän hon dolde det)

Här liksom tidigare är Guðrúns reaktion ytterligt återhållen, men liksom tidigare framhävs genom en hänvisning till den allmänna uppfattningen – en trovärdig auktoritet i sagorna – att hon under en neutral yta hyser känslor. Denna gång omtalas känslan alldeles öppet – det handlar om ”eftirsjá”, längtan, saknad – och denna känsla betecknas uttryckligen som stark – ”mikil” (:stor). Steblin-Kamenskij påstår att Guðrúns känslor aldrig omtalas direkt motsägs tydligt av detta belägg.

När Kjartan återvänt till Island oroas folk över hur han skall reagera på nyheten om att Guðrún gift sig med Bolli, men han reagerar inte alls (”brá sér ekki við þat” :brydde sig inte om det; s. 132). Emellertid börjar han snart uppträda på ett sätt som tydligt markerar att han känner mer än han visat. Han är tyst under lång tid (”Var Kjartan heldr fár um vetrinn; nutu menn lítt tal hans” :Kjartan var mycket tystlåten under vintern; folk fick tala föga med honom; s. 135) och vill inte delta i lekar (s. 136–7). Detta är uttryck för dysterhet som är välbekanta i norrön tradition.²² Och sagan presenterar också skälet till denna dysterhet. Kjartans syster Þuríðr säger sig ha hört att han varit ”heldr hljóðr vetrangt” (:mycket tystlåten hela vintern) och återger den allmänna meningen om detta: ”tala menn þat, at þér muni vera eptirsjá at um Guðrúnu” (:folk säger att du känner saknad efter Guðrún; 137). Den trovärdiga auktoriteten allmänheten gör därmed klart att inte bara Guðrún, utan även Kjartan hyser saknad/längtan efter den älskade – man må notera att samma ord, *eptirsjá*, används om dem båda. Skildringen av Kjartans dysterhet är för sagaförhållanden ovanligt lång och ofta omnämnd. Det rör sig uppenbarligen om starka känslor som är viktiga under ett långt skeende, och dessa känslor knyts som vi sett uttryckligen till saknaden efter den förlorade älskade.

Sagan berättar nu hur Kjartan gifter sig med Hrefna, varefter de tydliga hänvisningarna till kärlek mellan Kjartan och Guðrún upphör, och kedjan av kränkningar mellan Kjartan och Guðrúns familj tar sin början.

*

I de ovan diskuterade fallen omtalas en dragning mellan Kjartan och Guðrún explicit eller skildras tydligt i form av fysiskt uppträdande och litterära klichéer som är väl belagda som känslouttryck inom sagagenren. Det rör sig entydigt om något slags erotiskt relaterade känslor. Dessa känslors närmare art, graden av känslostyrka och känslornas funktion och betydelse för kontexten kan diskuteras, men att känslor förutsätts är odiskutabelt, vilket ju inte ens Steblin-Kamenskij helt förnekat. De enstaka omnämningarna och skildringarna är korta, men de framstår likväl som starkare och viktigare i helheten än vad Steblin-Kamenskij menade.

Laxdoela sagas skildring av Kjartans och Guðrúns kärlek är emellertid mer omfattande än så. Här finns också ett antal belägg för fenomen som inte lika tydligt är känslouttryck, men som likväl torde utgöra viktiga inslag i sagans kärleksskildring och bidra till kärlekens roll i helheten. Det handlar om repliker, reaktioner och handlingar som indirekt eller genom tolkning av fenomenets plats i helheten måste ses som antydningar om Kjartans och Guðrúns kärlek och kärleksrelaterade känslor.

Guðrúns kärlek till Kjartan före dennes resa till Norge blir aldrig entydigt nämnd alls i sagan, och inte ens vid avskedet från Kjartan omtalas några känslor. Dock finns i just denna scen klara antydningar om hennes känslor. Till att börja med nämns antydningssvis att Guðrún inte är glad åt hans beslut att fara: "Hefir hún þar um nökkur orð, þau er Kjartan mátti skilja, at Guðrún lét sér ógetit at þessu." (:Hon fällde några ord om detta, av vilka Kjartan kunde förstå att Guðrún inte tyckte om detta; s. 115). Härav framgår att Guðrún vill vara samman med Kjartan och alls inte vill att de skall skiljas åt. Men framför allt bör man lägga märke till det förslag hon strax framför: "Þá vil ek fara útan með þér í sumar" (:Då vill jag fara utomlands med dig i sommar; s. 115). Här uttrycks hennes önskan om deras samvaro ännu starkare: en kvinnas önskan att följa med den älskade mannen på en utlandsfärd är något vida utöver det vanliga, den är en begäran som saknar motstycke i andra *Íslendingasögur*. Guðrúns känslor för Kjartan är en kärlek för vilken hon är beredd att bryta mot konventionerna för kvinnors uppträdande.²³

Efter den direkta konfliktens utbrott hyser uppenbarligen Guðrún starkt hat gentemot Kjartan – hon eggjar till dråp på honom. Men det synes inte som om hon enkelt bytt ut sina tidigare känslor för honom mot nya, utan det finns tydliga antydningar om att hon även senare hyser kärlek till honom. Det framgår av scenen med hennes reaktion efter Kjartans död. Guðrún hyllar Bolli för dråpet, men i det följande samtalet mellan dem framgår att hon hyser andra känslor. Hon nämner att

Kjartan tidigare har trampat dem under fötterna, men det hon tycker är bäst är att Hrefna kommer att sörja i kväll (s. 154–155). Bolli vredgas och svarar henne:

Ósynt þykki mér, at hon fölni meir við þessi tíðendi en þú, ok þat grunar mik, at þú brygðir þér minnr við, þó at vér lægim eptir á vígvellinum, en Kjartan segði frá tíðendum. (s. 155)

(Jag tror det är ovisst om hon bleknar mer vid denna nyhet än du, och jag misstänker att du skulle ta vid dig mindre om jag legat kvar på valplatsen och Kjartan hade berättat nyheten.)

Bolli hör till sagans auktoritativa personer, varför hans bedömning bör ses som trovärdig. Av hans replik framgår förstås att Guðrún hade föredragit Bollis död framför Kjartans, men viktigare i fråga om känsloskildring är jämförelsen med Hrefna. Den blekhet Bolli omtalar syftar direkt på den sorg Guðrún just har tillskrivit Hrefna, och att Bolli nu beskriver Guðrún som ännu blekare än hon måste följaktligen tolkas som att även Guðrún sörjer – därtill mer än Hrefna. Hrefnas sorg beskrivs i sagan som mycket stark – hon rentav dör av denna sorg (s. 158) – vilket innebär att Guðrún bakom sin glättiga yta hyser en oerhörd sorg över Kjartan. Denna sorg vittnar tydligt om att hennes tidigare starka kärlek till Kjartan inte har upphört. De dubbla känslor som ligger i åldersomsreplikens 'verst – unna mest' framgår redan här.

Ett antal forskare har hävdat att Guðrún även på ett öppnare vis ger uttryck för sorg över Kjartans död. De har hänvisat till en episod betydligt längre fram i sagan, där det indirekt framgår att Guðrún stundom gråter när hon i ensamhet uppsöker kyrkan för att be – en ung kvinna har nämligen drömt om hur en hednisk völva beklagar sig över plågan när Guðrúns tårar droppar ner på hennes begravnade ben (s. 224).²⁴ En jämförelse med annan norrön litteratur visar dock entydigt att det inte alls handlar om sorg över död här, utan om ett rent religiöst fenomen.²⁵ Gråt under bön, kopplad till ödmjukhet och syndaånger, är ett fast inslag i tidens religiösa litteratur.²⁶

Kjartans kärlek till Guðrún blir inte någonsin explicit omtalad, men också i hans fall lägger sagan in drag som utgör klara markeringar av denna kärlek. I Norge uppstår en ömsesidig kärlek mellan Kjartan och prinsessan Ingibjörg. Det framgår att kung Olav gärna vill gifta bort sin syster med Kjartan och se honom stanna i Norge. Olav påpekar att ett lika gott gifte inte står att finna på Island (s. 130), och helt klart är att ett äktenskap med Ingibjörg skulle vara en markant statushöjning för Kjartan, en mycket viktig drivkraft i sagornas värld. Det faktum att Kjartan själv är sonson till en prinsessa gör att ett sådant äktenskap kan ses som betydligt mer passande än ett äktenskap med en isländsk bonddotter. Men Kjartan har också känslomässiga skäl att stanna hos Ingibjörg. De älskar uppenbarligen varandra djupt – ett antal av de typiska klichéerna och formlerna för sagornas kärleksskildring används här.²⁷ Hans avsked från henne skildras som känslofyllt och sägs uttryckligen vara svårt för dem båda ("þeim þœtti fyrir at skiljask" :de tyckte inte

om att skiljas; s. 131). Vi bör hålla i minnet att Kjartan inte är bunden av några löften till Guðrún – hon avslog ju själv hans förslag om ett avtal om tre års väntan, och även Ingibjörg inskräper att Kjartan återvänder till Island av egen vilja, icke för att andra har manat honom till det (s. 131). Frestelsen att stanna i Norge måste vara stark. Det faktum att Kjartan trots allt detta väljer att fara till Island för att gifta sig med Guðrún (att detta är hans närmaste mål synes framgå av både Olavs och Ingibjörgs repliker²⁸), måste rimligen belägga en väldig, rent känslomässig dragning till Guðrún. Utan att vara förpliktigad härtill väljer han bondflickan på Island framför den älskade prinsessan i Norge. Detta val är utan tvivel är en markering av en oerhörd kärlek till Guðrún, en kärlek vida utöver det vanliga.

De avsnitt där den förnäma huvudduken, ”motr”, står i centrum bör också analyseras närmare. Motren är en gåva från prinsessan Ingibjörg, och hon ger den till Kjartan i ett specifikt syfte:

[---]ok gefr Kjartani ok kvað Guðrúnu Ósvífrsdóttur hólzti gott at vefja honum at höfði sér, – „ok muntu henni gefa motrinn at bekkjargjöf [---]“ (s. 131)

(:och ger den till Kjartan och sade att den skulle vara ypperlig för Guðrún Ósvífrsdóttir att svepa runt huvudet – ”och du skall ge henne motren i bröllopsgåva”)

När Guðrún senare har låtit stjäla motren från Hrefna antyder hon som försvar att hon anser att motren egentligen var hennes mer än Hrefnas:

”Nú þó at svá sé, sem þú segir, at þeir menn sé hér nökkurir, er ráð hafi til þess sett, at motrinn skyldi hverfa, þá virði ek svá, at þeir hafi at sínu gengit” (s. 144)

(:”Men om det nu vore så som du säger, att det finns personer här som har ordnat att motren skulle försvinna, så menar jag att de tagit vad som var deras”)

Motren är med andra ord direkt avsedd som brudgåva till Guðrún vid hennes bröllop med Kjartan. Därmed är den ouplösligt kopplad till hennes och Kjartans samhörighet – den blir en symbol för deras aldrig realiserade bröllop. Och det synes klart att den också symboliserar mer än bara bröllopsplaner. Klädgåvor mellan man och kvinna möter i ett stort antal sagor som ett tecken på kärlek och samhörighet.²⁹ I *Gunnlaugs saga ormstungu*, vilken har samma grundintrig som *Laxdæla saga*,³⁰ finns den närmaste parallellen, vilken torde kunna kasta ljus över motrens närmare symboliska funktion. Även Gunnlaugr har fått en kunglig gåva i form av ett klädesplagg, en kappa, att skänka sin älskade, Helga. Vid sagans slut, efter Gunnlaugs död, berättas att hon inte kan älska någon ny man eftersom hon inte kan glömma Gunnlaugr, och hennes största glädje är att ta fram kappan och titta länge på den. Så blir hon sjuk och låter sända efter kappan; hon tittar på den en stund, varpå hon dör (*Borgfirðinga sögur* 1938: 106–7). I detta fall har den kungliga gåvan en mycket tydlig koppling inte bara till de älskades samhörighet, utan

till en ända in i döden obetvinglig kärlek – det är en symbol för oerhört starka känslor. Och det är viktigt att notera att den kungliga gåvan också i *Laxdæla saga* flera gånger figurerar i samband med tydligt markerade känsloreaktioner. Det gäller bl.a. vid ett tillfälle då Guðrún under en fest ber Hrefna att visa henne motren. Hrefna tar fram den, varpå sagan beskriver Guðrún:

Hon rakði motrinn ok leit á um hríð ok roeddi hvárki um löst né lof; síðan hirði Hrefna motrinn, ok gengu þær til sætis síns. (s. 140)

(:Hon bredde ut motren och såg på den en stund och sade intet, varken kritik eller beröm; sedan lade Hrefna undan motren och de gick till sina platser.)

Det tysta tittandet markerar en återhållen känsloreaktion av det slag sagan brukar skildra i samband med Guðrún, en känsla kopplad till förlusten av den älskade Kjartan, ett uttryck för den *efirsjá* som sagan redan tidigare (s. 134; jfr ovan) tillskrivit henne. Kanske rör det sig också om svartsjuka gentemot Hrefna, vilken fått både den motr och den man som var ämnade åt henne.

Motren är aktuell även i en scen där Kjartan står för en kraftig känsloreaktion. Efter skymfbelägringen av Laugar berättar Hrefna för Kjartan om ett rykte hon hört:

„þat er mér sannliga sagt, at þit Guðrún munið hafa við talazk, ok svá hefi ek spurt, hversu hon var búin, at hon hefði nú faldit sik við motrinum, ok semði einkar vel.“ (s. 145)

(:”Jag har hört sägas att du och Guðrún talades vid, och jag har också hört hur hon var klädd, att hon hade motren på sig och att den passade henne mycket väl.”)

Kjartan reagerar starkt:

Kjartan svarar ok roðnaði mjök við, – var mönnum auðfynt, at hann reiddisk við, er hon hafði þetta í fleymingi – : „Ekki bar mér þat fyrir augu, er þú segir frá, Hrefna,“ segir Kjartan; „myndi Guðrún ekki þurfa at falda sér motri til þess at sama betr en allar konur aðrar.“ (s. 145)

(:Kjartan svarar och rodnade kraftigt – det var lätt att märka att han blev mycket vred över att hon talade gycklande om detta – : ”Inte såg jag det du berättar om, Hrefna”, säger Kjartan; ”Guðrún behöver inte bära en motr för att överglänsa alla andra kvinnor.”)

Detta är sista gången motren nämns i sagan. Vid detta tillfälle är den redan stulen och – enligt den allmänna uppfattning sagaförfattaren hänvisar till (s. 144) – förstörd på Guðrúns uppdrag. Hrefnas påstående att Guðrún burit motren är säkerligen falskt, alldeles som Kjartan säger. Den scen hon skildrar är bara påhittad. Men att motren nämns i just denna scen är ändå betecknande. Det är påfallande att motren här är knuten till ett (uppdiktat) samtal mellan Guðrún och Kjartan, det enda samtal mellan dem som omnämns efter Norgefärden. I den av ryktet eller

Hrefna själv uppdiktade scenen bärs motren av just den kvinna åt vilken den var ämnad som brudgåva, och detta i ett samtal med just den man som skulle skänka henne brudgåvan. Men ännu mer anmärkningsvärd är den reaktion som denna historia om Guðrún och motren utlöser. Det rör sig om Kjartans starkaste och öppnaste känsloreaktion i hela sagan. Denna gång kan han inte, som tidigare, dölja känslorna, utan rodnar, och sagan omtalar explicit hans vrede. Vreden gäller det hånfulla talet mot Guðrún, en kvinna han själv medvetet förödmjukat flera gånger och inte har några förpliktelser att försvara. Men när någon annan talar hånfullt om henne reagerar han starkare än någonsin förr och låter sitt försvar av henne följas av en hyllning: Guðrún är en kvinna framför andra kvinnor, uppenbarligen överlägsen även den han är gift med. Att Guðrún alltjämt uppväcker starka känslor hos Kjartan är tydligt, och hans våldsamma reaktion i försvaret av henne i kombination med en hyllning av henne i en kontext där motren står i centrum gör det rimligt att här se en antydning om att det även nu under konflikten handlar om kärlek.³¹ Att denna antydning kommer direkt i samband med belägringen av Laugar, som är en kränkning riktad mot just Guðrún och hennes familj, vittnar om att handlingen 'kränkning av Guðrún' inte alls utesluter kärlek till henne. Inte heller Kjartans tidigare kränkningar av henne kan därmed belägga att han slutat älska henne. Hans känslor för Guðrún är lika dubbla som hennes känslor för honom. Denna episod utgör också ett belägg mot Steblin-Kamenskijs tanke att känslor enbart förekommer i sagorna om de är nödvändiga för förståelsen av senare våldshandlingar. Kjartans reaktion i denna episod utgör inget motiv till de senare våldsdåden. Episoden saknar helt en sådan funktion och kan inte ses som uttryck för annat än att sagaförfattaren intresserade sig just för känslor i sig.

Motrens symboliska koppling till Guðrúns och Kjartans kärlek gör att denna kärlek kan sägas vara närvarande, eller åtminstone aktuell, under hela de avsnitt där motren förekommer. Motren spelar en viktig roll under en lång period; den dyker upp gång på gång i olika scener och samtal och bidrar till att styra utvecklingen av intrigen (se nedan). Genom motren blir de kärleksrelaterade känslorna mellan Kjartan och Guðrún symboliskt representerade i ett stort antal episoder i ett långt parti av sagan. Detta utgör ett exempel på det felaktiga i Steblin-Kamenskijs metod att fastställa kärlekens betydelse genom att räkna sidor med explicita kärleksskildringar.

*

Som redan nämnts ger sagan en relativt utförlig skildring av Kjartans dystra uppträdande efter beskedet om Guðrúns bröllop med Bolli, en dysterhet som av Þuríðr uttryckligen kopplas till saknaden över Guðrún. Men det parti som skildrar perioden mellan Kjartans hemkomst och konflikten utbrott omfattar betydligt fler antydningar om Kjartans känslor. Inför en fest där han kommer att möta Guðrún och Bolli vill Kjartan inte följa med, utan måste övertalas av sin far (s.

134). Att det handlar om en känsloreaktion i sagastil står klart. Reaktionen kan inte självklart kopplas direkt till hans känslor för Guðrún och förlusten av henne; Óláfr uppmanar honom att försonas med Bolli, vilket antyder att han närmast ser Kjartans reaktion som riktad mot Bolli och hans förmenta svek. En jämförelse med en annan saga tyder dock på att smärta över förlusten av Guðrún, den "eftirsjá" som sagan kort herefter uttryckligen nämner, kan spela en roll här. I *Gunnlaugs saga ormstungu*, vilken som nämnts har samma huvudintrig som *Laxdæla saga*, möter vi en nästan identisk scen i motsvarande period av intrigen. Även Gunnlaugr är ovillig att följa med till den fest där han kommer att möta sin älskade och hennes make. Också han måste övertalas av sin far, som dessutom förklarar hans uppträdande: "slá ekki slíku á þik, at þrá eptir einni konu" (:låt inte detta gå dig så djupt till sinnes, att längta efter en kvinna; *Borgfirðinga sögur* 1938: 89). Ett direkt litterärt samband mellan de två sagaepisoderna torde här kunna säkerställas. Det synes därmed fullt möjligt att Kjartans uppträdande i samma situation åtminstone delvis kan ha samma förklaring som Gunnlaugs. Förvisso kan den yngre av sagorna – vilken det nu är³² – ha fel- eller omtolkat ett motiv från den äldre, men analogin visar i varje fall att det inte är ett uttryck för en rent modern läsning att tolka Kjartans reaktion som någon form av kärlekssorg. Och under alla omständigheter står det klart att reaktionen bottenar i känslor sammanhängande med sagans triangeldrama och att den därmed har en anknytning till Kjartans kärlek till Guðrún.

Även *Laxdæla sagas* skildring av den följande festen på Laugar innehåller påfallande mycket om Kjartans känslor. Kjartan uppträder "heldr fálaga" (:ganska kyligt; s. 135) gentemot Bolli och avvisar tvärt ("setti þvert nei fyrir"; s. 135) en gåva från denne. Här står hans känslor i direkt samband med Bolli – Guðrún nämns inte ens – men det bör likväl noteras att denna episod omedelbart följs av den ovan diskuterade skildringen av Kjartans tysthet och isolering, d.v.s. det uppträdande som explicit tolkas som saknad över Guðrún.³³ Kjartans olika känslor – vrede mot Bolli och saknad över och kärlek till Guðrún – tycks gå i varandra, och skildringen av festen på Laugar belägger också den en påfallande stark inriktning på Kjartans känslor i samband med Guðrúns äktenskap med Bolli.

Skildringen av Kjartans plågade känslor upphör först vid skildringen av hans äktenskap med Hrefna. De sägs explicit älska varandra (s. 139) och dessförinnan har sagaförfattaren förklarat att Kjartan efter att ha mött Hrefna var mycket gladare ("miklu kátari"; s. 138) än tidigare. Det är en tydlig uppföljning av den utförligt skildrade dysterheten, och här aktualiseras alltså ännu en gång Kjartans känslor; indirekt (i form av en kontrastkänsla) handlar det – liksom tidigare – om hans känslor över Guðrúns giftermål med Bolli.

På gränsen för vad som klart kan fastställas som känslaskildring befinner sig Kjartans uppträdande i en scen kort efter hemkomsten från Norge, en scen som för övrigt för första gången presenterar Hrefna för läsaren. Kjartan och hans kom-

panjon Kálfr har skeppet fullt av handelsvaror och bland dessa finner Kálfrs syster Hrefna motren. Hrefna tar den på sig, men uppmanas av sin bror att genast ta av den. Sagan beskriver så Kjartans reaktion:

Kjartan hyggir at henni vandliga ok mælti: „Vel þykki mér þér sama motrinn, Hrefna,“ segir hann; „ætla ek ok, at þat sé bezt fallit, at ek eiga allt saman, motr ok mey.“ (s. 133)

(:Kjartan betraktar henne noga och sade: ”Jag tycker att motren passar dig bra, Hrefna; jag tror också att det bästa vore att ta alltihop, både motr och kvinna.”)

Hrefna säger att Kjartan kan få vilken kvinna han vill och knappast kan väntas gif- ta sig så hastigt, varpå sagan skriver: ”Kjartan segir, at eigi myndi mikit undir, hverja hann ætti [---]” (:Kjartan säger att det inte spelade någon större roll vem han fick; s. 133).

Kjartans uppträdande i denna scen är egendomligt. Han antyder ett frieri på ett märkligt brutalt vis: eftersom motren redan är hans kan han lika gärna ta dess nuva- rande bärare ’på köpet’, ty det spelar i alla fall ingen roll vem han får. Det är en klart kränkande behandling av Hrefna, och någon känslighet visar han här minst av allt gentemot den kvinna som längre fram kommer att bli hans hustru. Ändå vill Ursula Dronke i en analys se just hans bryska uppträdande som en form av känslouttryck, men där känslorna då skulle gälla det brutna förhållandet till Guðrún. Dronke häv- dar att vi kan sluta oss till Kjartans ”disappointment, his sense of emptiness and hurt pride, from the brusqueness with which he woos Hrefna” (Dronke 1979: 133). Dron- kes kort framförda uppslag är intressant och bör närmare undersökas.

Kjartans uppträdande är verkligen förvånande. Förutom hans påstående att det gör detsamma vem han får noterar man det impulsiva i den plötsliga idén om ett giftermål med Hrefna. Förvisso karaktäriseras Kjartan genomgående av en viss hänsynslöshet och impulsivitet³⁴ – man må erinra sig t.ex. hans plötsliga infall i Norge att bränna kung Olav inne – men eljes har denna brutala impulsivitet en *heroisk* karaktär: han utmanar plötsligt och oväntat mäktiga män i en sagatraditio- nell våldskontext. Det är sådant som i islänningasagornas värld ökar en persons ära. Men i den aktuella scenen handlar det inte om en mäktig man, utan om en vanlig kvinna, och inte om våld utan om giftermål. Att vara impulsiv på ett brutalt och kränkande vis i en sådan situation måste betecknas som något unikt, och som något varken ärofullt eller föredömligt. Det förefaller rimligare att se Kjartans anmärkningsvärda uppträdande i denna scen som en sagamässig skildring av yttre uppträdande i syfte att antyda en persons känsloliv, som ett uttryck för att Kjartan är okontrollerad på grund av upprördhet, ’ur balans’ efter beskedet om Guðrúns giftermål med Bolli. Det extraordinära, obalanserade, i Kjartans uppträdande framstår än tydligare om man jämför denna scen med den betydligt senare episod där han friar ’på riktigt’ till Hrefna. Kontrasten är oerhörd: då uppträder Kjartan ingalunda okänsligt och impulsivt, utan sagamässigt helt normalt; de sägs samtala

en hel dag, varpå han framför frieriet (s. 137). Hans brutala sätt i den aktuella scenen är därmed säkerligen en följd av den aktuella situationen: att han just fått budet att hans älskade gift sig med hans närmaste vän.

Vi bör notera att denna episod följer omedelbart efter sagans ord att Kjartan inte reagerade på beskedet om bröllopet. Vi väntar oss därför något slags uppföljning av denna notis. Och denna väntan blir uppfylld såtillvida att den aktuella episoden till stora delar handlar om just giftermål. Särskilt påfallande är att det är motren som spelar den centrala rollen i scenen och som direkt motiverar Kjartans tal om äktenskap, hans antydda frieri. Genom motren, med dess i sig starka symboliska laddning, och genom att just dess funktion av brudgåva aktualiseras, görs en underförstådd men tydlig hänvisning till Guðrún och till Kjartans aldrig förverkligade bröllop med henne. Även Kjartans ord att det inte spelar någon roll vem han får till maka syftar indirekt på Guðrún. Det närmast föregående partiet av sagan har ju skildrat hur Kjartan trots starka frestelser att stanna borta har farit hem till Island i direkt syfte att gifta sig med Guðrún. Men hemma har han mötts av beskedet att hon har gift sig med Bolli, varvid den situation uppstått som utgör förutsättningen för den aktuella scenen: Kjartan har inte längre någon kvinna att äkta och pryda med motren. När Kjartan säger att han kan ta Hrefna men att det inte spelar någon roll vem han får till hustru innebär det en markant kontrast mot tiden då Guðrún förväntades bli hans: då spelade det stor roll vilken kvinna han fick – det visar tydligt hans val mellan Guðrún och prinsessan. Hans aktuella ord torde kunna tolkas som 'får jag inte Guðrún är det ändå alldeles likgiltigt vem jag får'. Är denna tolkning riktig antyder han att Guðrún var allt för honom. Kjartans kärlek till Guðrún har därmed åter aktualiserats.

Guðrún är alltså viktig i denna scen, trots att hon varken förekommer eller ens nämns där. Kjartans egendomligt brutala uppträdande gentemot Hrefna torde verkligen vara ett slags reaktion på budet om Guðrúns och Kjartans bröllop, alldeles som Dronke hävdar. Det är förvisso osäkert vad sagaförfattaren anser röra sig i Kjartans inre, men mycket talar för att det åtminstone delvis handlar om kärleksrelaterade känslor av smärta och bitterhet.

Det är tydligt att Kjartans känslor i samband med Guðrúns äktenskap med Bolli nämns eller skildras anmärkningsvärt ofta. Det rör sig delvis om direkt kärleksrelaterade känslor av saknad och längtan efter kvinnan, delvis om andra känslor av fientlighet mot den man som orsakat förlusten av henne. Ett påfallande långt parti av sagan kretsar huvudsakligen kring dessa Kjartans känslor. Flertalet gånger som sagan skildrar Kjartan under perioden mellan hemkomsten och konflikten utbrott aktualiseras hans känslor. Att *Laxdæla sagas* författare var intresserad av känslor i sig själva står utom allt tvivel.

Sammantaget visar mina undersökningar att kärleken mellan Kjartan och Guðrún är mer närvarande och aktuell i *Laxdæla sagas* skeende än vad Steblin-Kamenskij's punkter och sidräknande ger vid handen. *Laxdæla sagas* författare släpper inte sitt kärlekstema för action. De kärleksrelaterade känslorna är inte bara en faktor som utlöser våldsskeendet för att sedan försvinna, utan dessa känslor aktualiseras gång på gång på nytt. Författaren har uppenbarligen ett intresse just för dessa känslor i sig. Men för att kunna besvara frågan om denna kärleks roll i *Laxdæla saga* måste man också söka fastställa vilken betydelse den har för intrigen, främst vilken roll Kjartans och Guðrúns kärlek spelar för uppkomsten och utvecklingen av den konflikt som leder till dråpet på Kjartan och de följande hämnddåden.

Onekligen innehåller konflikten en hel del som inte är direkt relaterat till kärlekshistorien mellan Guðrún och Kjartan. Det direkta motivet till Bollis och Ósvifrsonernas överfall och dråp på Kjartan är dennes kränkningar av dem (belägringen av gården samt det upphävda markköpet), vilka i sin tur är motiverade av bl.a. Þórólfr Ósvifrsson's stöld av Kjartans svärd. Men den händelse som direkt utlöser Kjartans kränkningar är stölden av motren. Denna provokativa handling är det Guðrún som står bakom – vilket hon själv antydningssvis medger (144; jfr ovan) – och skälet är uttryckligen att hon anser att den egentligen tillhör henne. Detta är inte bokstavligen korrekt – den skänktes till Kjartan för att ges som brudgåva åt Guðrún, men då hon aldrig blev hans brud tillföll henne heller inte motren – men att hon likväl ser den som sin innebär en tydlig allusion till just hennes (tänkta) status av Kjartans brud. Motren har också dessförinnan, som ovan noterats, väckt starka känslor hos henne. I och med motrens nära koppling till de brutna banden mellan Kjartan och Guðrún och i och med dess starka känslomässiga symbolik innebär dess centrala roll för konflikten att Kjartans och Guðrúns kärlek är grundläggande för denna konflikt.

Förvisso är det efter en kränkning som inte är erotiskt relaterad – Kjartans upphävande av Bollis markköp – som Guðrún begynner sina dråpeggelser (s. 147–148), men det bör noteras att eggelserna är riktade till männen, vilka ju skall utföra det dråp hon önskar. För Guðrún själv tycks verkligen andra motiv ligga bakom hatet och önskan om Kjartans död. Efter mordet hänvisar hon visserligen till hur Kjartan trampat dem under fötterna ("hann trað yðr undir fótum"; s. 154), vilket måste syfta på kränkningarna, men det hon uttryckligen säger sig tycka vara bäst med mordet ("mér þykkir mest vert"; s. 154) är tanken på Hrefnas sorg (s. 154–155). Det Guðrún här antyder är att dråpet för hennes del var ett indirekt slag mot en 'rival', och dråpet därmed ett dråp på den man som 'svikit henne' i kärlek.³⁵ Guðrúns replik vid detta tillfälle visar enligt min uppfattning att svartsjuka är hennes främsta motiv till dråpeggelsen. Att dråpet på Kjartan i hög grad har sin grund i dennes relationer till kvinnor är odiskutabelt. Det har dock förslagits av bl.a. Preben Meulengracht Sørensen att det i stället för svartsjuka skulle röra sig om (ickeerotisk) avundsjuka

över kränkt ära från Guðrúns sida – en följd av Kjartans förnäma placering av Hrefna på Guðrúns bekostnad.³⁶ Här torde dock Guðrúns ålderdomsreplik ("Þeim var ek verst, er ek unna mest") ge stöd åt min tolkning. Att Guðrún i denna täta 'livsammanfattning' betonar både enorm kärlek till och fruktansvärt uppträdande mot samme man indikerar rimligen att dessa två fenomen har samband med varandra – att 'värstet' och 'mestet' hör ihop. Det är osannolikt att Guðrún skulle mena 'den man jag älskade mest råkade också – tänk vilken slump! – vara samma en som jag var värst emot'. Följaktligen bör Guðrúns kärlek – eller åtminstone kärleksrelaterade känslor som svartsjuka, kärleksbitterhet och kärlekshat – ses som drivkraften till hennes 'värsta' uppträdande, d.v.s. dråpeggelsen.

Det är sammanfattningsvis tydligt att kärlek (och därmed relaterade känslor) har fundamental betydelse för konfliktens uppkomst, för kränkningar och motkränkningar, mord och hämnd. Men samtidigt måste man ge Meulengracht Sørensen delvis rätt när han påpekar att det finns fler motiv till konflikten än de erotiska. Stölden av svärdet har således ingen rimlig koppling till Guðrúns och Kjartans kärlek – denna händelse tycks vara en konsekvens av Ósvífrsönernas avundsjuka på Kjartans makt – till skillnad från stölden av motren.³⁷ Likväl kopplas dessa två händelser ihop i sagan – Kjartan omtalar dem samtidigt när han ställer Bolli till svars (s. 143). För Ósvífrsönerna torde överfallet på Kjartan vara ren hämnd för dennes kränkningar av dem, och detsamma gäller åtminstone delvis Bolli.³⁸ Sagan laborerar med dubbla motiv till konflikten, både erotiska och icke-erotiska, vilka tidvis sammanvinnas (motr-stölden, dråpeggelsen). Guðrúns replik efter mordet (om Hrefnas sorg) liksom sammanfattningen på ålderdomen visar dock att det erotiska motivet för hennes del – och därmed för sagan som helhet; ålderdomsrepliken fungerar ju också som sagans avslutande episod – är det viktigaste. Motivet med äreupprättelsen efter Kjartans kränkningar är enbart yta.

III

Slutsatsen blir att kärlek (och därmed relaterade känslor) mellan Kjartan och Guðrún skildras många gånger, tidvis utförligt. Kärleken spelar också en fundamental roll för intrigen, ja hela detta parti av sagan genomsyras av kärleksrelaterade känslor. *Laxdoela sagas* huvudparti är verkligen en kärlekshistoria. Steblin-Kamenskij och Meulengracht Sørensen påståenden är felaktiga. Undersökningarna visar att 'sagamässig kärleksskildring' är en realitet: det är berättigt att 'läsa in' kärlek-känslor bakom till synes neutrala beskrivningar av personer och deras yttre uppträdande, känslor som kan vara såväl starka som centrala för intrigen. En sådan läsning är tydligt avsedd av sagaförfattaren själv och nödvändig för en historiskt korrekt förståelse av sagan och dess intrig.

Även om Steblin-Kamenskij utgångspunkt att man inte automatiskt bör läsa in

moderna fenomen i medeltida texter var principiellt korrekt kom han till fel slutsats. Vilka misstag ledde då fram till detta? Till att börja med torde såväl han som Meulengracht Sørensen påverkas av en gammal fördom – båda utgår i grund och botten från att våld och ära var det viktiga i sagans universum, medan kärlek inte hade någon plats däri. Steblin-Kamenskij är också alltför fixerad vid de enstaka känslobeläggen som isolerade fenomen och vid det utrymme varje sådan episod eller antydning upptar. Han diskuterar inte den roll kärleken spelar i helheten eller vilken betydelse den har för intrigens utveckling. Men främst bottnar Steblin-Kamenskij fel i att han inte tar hänsyn till sagakonventionen för just känsloskildring och därmed till den emotionella betydelsen hos många sagatypiska klichéer och effekter (såsom de återkommande samtalen, motren etc). Det är med andra ord Steblin-Kamenskij som, tvärtemot vad han tror, gör en 'modern', anakronistisk tolkning av den medeltida texten: för honom är en känsloskildring som inte ser ut på modernt vis ingen känsloskildring alls.

Detta Steblin-Kamenskij misstag aktualiserar ett av de syften jag inledningsvis ställde upp: studiet av den litterära tekniken i *Laxdæla sagas* skildring av Guðrúns och Kjartans kärlekshistoria. På denna punkt har sagan visat en mycket tydlig tendens. Gång på gång har vi sett att de viktigaste inslagen i denna kärleksskildring utgörs av klichéer, formler och litterära metoder som också förekommer i många andra islänningasagor; det är rentav så att *Laxdæla saga* kan sägas erbjuda en provkarta på de vanligaste och mest genretypiska inslagen i islänningasagornas kärleksskildring. Här finns de vanligaste klichéerna (samtal, återkommande besök, tysthet, ovilja att delta i umgänge, klädgåvor med starkt känslomässigt symbolvärde etc), de emotionellt svaga orden använda om starka känslor, tekniken att låta andra sagafigurer, 'trovärdiga auktoriteter', kommentera och förklara centralgestalternas känslor, indirekta formuleringar, tendensen att låta i sig neutrala handlingar eller repliker (såsom Kjartans avfärd från Norge och Guðrúns önskan att följa med på utlandsfärden) implicera starka känslor etc. Vi möter i *Laxdæla sagas* kärleksskildring mycket få element som är unika för denna saga. Praktiskt taget alla inslag i skildringen av Kjartans och Guðrúns kärlek kan tillskrivas sagatraditionen. Som nämnts är många forskare eniga om att det finns ett inflytande från kontinental hövisk litteratur på *Laxdæla sagas* känsloskildring. I ljuset av mina slutsatser synes det dock onödigt att anta ett sådant inflytande på historien om Kjartans och Guðrúns kärlek.

Själva känsloskildringen i denna historia följer alltså en ytterst traditionell och typisk sagateknik. Den originalitet som likväl finns i *Laxdæla saga* i förhållande till andra islänningasagor utgörs i första hand av känslornas och personernas komplexitet. Kjartan och Guðrún hyser i en stor del av sagan mycket motsägelsefulla känslor inför varandra – ett kärlekshat som uttrycks bl.a. i sagans 'sammanfattning', Guðrúns ålderdomsreplik. Båda två är vida mer psykologiskt komplicerade än de motsvarande

paren i de islänningasagor som har samma grundintrig, främst *Gunnlaugs saga ormsstungu* och *Bjarnar saga Híttdælakappa*. Där handlar det om entydig och oblandad kärlek livet ut mellan de två, där saknas inslag av hat och bitterhet, och mannens kränkningar riktas mot rivalen, inte mot den älskade kvinnan. Dessa sagor saknar också motstycke till de flertydiga känslor som Kjartan och Guðrún hyser till sina respektive makar (ett drag jag här endast har antytt mycket kort). Detta är inslag i *Laxdæla saga* som torde kunna förklaras med sagans beroende av hjältesagan/edda-diktningen om Sigurðr och Brynhildr.³⁹ Också här har vi sålunda att göra med inhemsk norrön tradition.

Noter

- 1 I *Vatnsdæla saga* (efter: *Vatnsdæla saga* mm, utg. Einar Ól. Sveinsson, Íslenzk fornrit, vol. 8, Reykjavík 1939, s. 83) och *Grettis saga* (efter: *Grettis saga Ásmundarsonar* mm, utg. Guðni Jónsson, Íslenzk fornrit, vol. 7, Reykjavík 1936, s. 264) skildras med förakt hur fega män gråter av rädsla innan de dräps.
- 2 I *Njáls saga* beskylls falskeligen Gunnarr för att ha gråtit sedan han blivit nedriden (*Brennu-Njáls saga*, utg. Einar Ól. Sveinsson, Íslenzk fornrit, vol. 12, Reykjavík 1954, s. 135–136), och Skarpheðinn beskylls för detsamma under sin sista strid (ibid s. 333, 443). I båda fallen innebär beskyllningen en så grov kränkning att de som framför den måste dräpas.
- 3 Två exempel ur *Njáls saga*: ”Kári kvað annat karlmannliga en gráta þá dauða” (:Kári sade att ett annat beteende var manligare än att gråta över de döda; *Brennu-Njáls saga* 1954: 339); den sörjande Þórhallr ”kvað sér lítillmannliga verða” (:sade att han uppträtt omanligt; s. 344). I *Hallfreðar saga* går Hallfreðr och lägger sig till följd av sorgen över kung Olavs död, varvid hans fiender säger ”at honum yrði lítillmannliga” (:att han uppträdde omanligt; *Vatnsdæla saga* mm 1939: 192). I *Fereyinga saga* gråter en yngling vars far just dräpts, men förmanas av en kamrat i samma situation: ”gratum eigi frændi en munum længir” (:låt oss inte gråta, frände, men länge minnas; *Fereyinga saga*, utg. Ólafur Halldórsson, Stofnun Árna Magnússonar á Íslandi, vol. 30, Reykjavík 1987, s. 17). I *Gísls þáttur Illugasonar* har en sexårig pojke gråt i halsen när hans far dräpts och han själv hotas till livet, en känsloreaktion han som vuxen betecknar som omanlig (*Borgfirðinga sögur*, utg. Sigurður Nordal och Guðni Jónsson, Íslenzk fornrit, vol. 3, Reykjavík 1938, s. 338).
- 4 I *Fóstbræðra saga* berättas om huvudpersonen Þorgeirr: ”sagði hann þat vera svívirðing síns krapts, at hokra at konum” (:han sade att det var en skam för hans kraft att krypa på kvinnor; *Vestfirðinga sögur*, utg. Björn K. Þórólfsson och Guðni Jónsson, Íslenzk fornrit, vol. 6, Reykjavík 1943, s. 128).
- 5 Beskrivningen av Egills sorg sträcker sig över flera sidor (*Egils saga Skallagrímssonar*, utg. Sigurður Nordal, Íslenzk fornrit, vol. 2, Reykjavík 1933, s. 243–245) och blir verkligen ett motiv i sig själv i sagan. Emellertid omtalas endast en gång Egills känslor explicit (ordet *harmr*; s. 245); i övrigt framgår dessa känslor av skildringen av hans fysiska reaktion och yttre uppträdande: han sväller upp så att kläderna spricker och går och lägger sig med fördragna sängluckor; han ligger så till sängs flera dygn utan mat eller dryck och vill på detta sätt svälta sig till döds.
- 6 Citerad efter: M. I. Steblin-Kamenskij, *The Saga Mind*, övers. Kenneth H. Ober, Odense 1973.
- 7 Rolf Heller hävdar t.ex. att man i *Laxdæla saga* kan tala ”von Liebe als zentralem Thema” (*Die literarische Darstellung der Frau in den Isländersagas*, Halle 1958, s. 20–21), Hans E. Kinck skriver att *Laxdæla saga* ”har sitt hovedemne og hele sin konflikt liggende i det erotiske” (*Sagaenes ånd og skikkelser*, Oslo 1951, s. 23) och Dorothee Liebelt menar att känslor i *Laxdæla saga* bildar ”den Dreh-

- und Angelpunkt der Handlung" ("Zur Gestalt und Rolle der Gudrun in der Laxdœla saga", 10. *Arbeitstagung der deutschsprachigen Skandinavistik* 22.–27.9.1991 am Weißenhäuser Strand, utg. Bernhard Glienke och Edith Marold, Frankfurt am Main 1993, s. 154).
- 8 Det finns förvisso inom forskningen olika teorier om den litterära bakgrunden till *Laxdœla sagas* känsloskildring, men påfallande många forskare delar ändå uppfattningen att det just i detta hänseende finns ett tydligt inflytande från kontinental, hövisk litteratur; så t.ex. Judith Jesch (*Women in the Viking Age*, 1991, s. 198), Dorothee Liebelt (1993: 155), Alois Wolf ("Aspekte des Beitrags der Laxdœla saga zur literarischen Erschließung der 'Sagazeit'", *Studien zum Altgermanischen: Festschrift für Heinrich Beck*, utg. Heko Uecker, Berlin/New York 1994, s. 734, 739), Susanne Kramarz-Bein ("'Modernität' der Laxdœla saga", i: *Studien zum Altgermanischen* etc 1994, s. 421–422, 437–439), Vésteinn Ólason (*Dialogues with the Viking Age: Narration and Representation in the Sagas of the Icelanders*, Reykjavík 1998, s. 178).
 - 9 Preben Meulengracht Sørensen, *Fortelling og ære: Studier i islendingasagaene*, Aarhus 1993.
 - 10 Rolf Heller (*Die Laxdœla saga: Die literarische Schöpfung eines Isländers des 13. Jahrhunderts*, Berlin 1976, s. 8) och Dorothee Liebelt (1993: 151) betecknar båda historien om Guðrún, Kjartan och Bolli som sagans "Kernstück" och för såväl Helga Kress ("Meget samstavet må det tykkes deg: Om kvinneopprør og genretvang i Sagaen om Laksdölene", *Historisk tidskrift*, vol. 100, Stockholm 1980, s. 277) som Patricia Conroy & T.C.S. Langen ("Laxdœla saga: Theme and Structure", *Arkiv för nordisk filologi*, vol. 103, Lund 1988, s. 119) är Guðrún hela sagans huvudperson. Det är också betecknande att praktiskt taget alla forskare som skrivit om *Laxdœla saga* har inriktat sig på just detta parti.
 - 11 Citat och hänvisningar följer: *Laxdœla saga*, utg. Einar Ól. Sveinsson, Íslenzk fornrit, vol. 5, Reykjavík 1934.
 - 12 Att orden syftar på Kjartan har veterligen antagits av alla forskare med ett undantag. Hermann Pálsson menar i stället att det är – och tydligen skall vara – en olöst gåta vem Guðrún älskade mest (*Leyndarmál Laxdælu*, Reykjavík 1986, s. 23), och att orden kan äsyfta Bolli likaväl som Kjartan (s. 22). Mot Hermanns tanke på Guðrúns ord som en olöslig gåta talar dock det faktum att hennes samtalspartner i episoden synes uppfatta hennes svar som fullt klargörande: „Þat hyggju vér,“ svarar Bolli, „at nú sé sagt alleinarðliga,“ – ok kvað hana vel hafa gert, er hon sagði þetta, er hann forvitnaði" (: "Jag tror", svarar Bolli, "att du nu har sagt sanningen", och han sade att hon gjort rätt som sagt det han gärna ville veta; s. 228). Att det skulle vara Bolli och inte Kjartan som Guðrún älskat mest framstår av flera skäl som uteslutet. Alla gånger de faktiskt ställs upp mot varandra föredrar Guðrún eller sägs föredra Kjartan: när Bolli antydningssvis föreslår äktenskap avslår hon med direkt hänvisning till att hon så länge Kjartan lever inte tänker äkta någon annan (s. 128); när Bolli ber sin fosterfar Óláfr om stöd vid frieriet motsätter han sig detta med hänvisning till Guðrúns och Kjartans *kærleikr* (s. 128–129); när Kjartan är dräpt säger sig Bolli veta att Guðrún hade föredragit att Kjartan dräpt honom i stället (s. 155). Det finns för övrigt inte en enda säker antydning i sagan om att Guðrún skulle ha hyst kärlek till Bolli. Men det som verkligen pekar ut Kjartan som den rimligaste kandidaten är den ledtråd Guðrún själv ger och som åtminstone sonen tydligen anser tillräcklig: "þeim var ek verst". Den beskrivningen stämmer väl in på hennes uppträdande mot Kjartan, som hon aktivt lät dräpa och dessförinnan hade kränkt genom en stöld; den stämmer däremot inte in på hennes uppträdande gentemot Bolli, mot vilken hon som värst var en hustru som hotade med sextrejk. Hermanns idé att hennes eggande av Bolli skulle vara det omtalade värsta uppträdandet – "verst" på grund av den skuld som Bolli skulle komma att ådra sig genom den frameggade dräpet – är knappast hållbar. Dräpet på Kjartan var hämnd för dennes högst reella, svåra kränkningar och ur Bollis synvinkel alltså berättigat. Eggelse hör i den norröna litteraturens universum till de normala kvinnliga plikterna gentemot manliga anhöriga. Det synes därmed orimligt att se en eggelse till dräp som värre mot den eggade än mot den som dräps.

- 13 Detta kapitel, nr 78, är det sista i handskrifterna tillhörande den s.k. Z-klassen, vilka också låter detta kapitel sluta med orden "Ok lýkr þar nú sögunni" (:och där slutar nu sagan; *Laxdæla saga* 1934: 229). I de två handskrifter som utgör Y-klassen saknas dock denna mening, och här följer direkt på detta kapitel den s.k. *Bolla þáttur*. Den är dock enligt en enig forskning ett senare tillägg, varför det synes rimligt att följa Z-klassen på denna punkt och betrakta kapitel 78 som sagans sista (se Einar Ólafur Sveinssons inledning till sagan, *Laxdæla saga* 1934: LXII).
- 14 Tekniken med kommentarer via ombud är framför allt grundläggande för sagans sätt att trots den objektiva stilen styra våra värderingar (se t.ex. Lars Lönnroth, *Njáls saga: A Critical Introduction*, Berkeley/Los Angeles/London 1976, s. 88, Vésteinn Ólason 1998: 103–104, Jónas Kristjánsson, *Eddas and Sagas: Iceland's Medieval Literature*, övers. Peter Foote, 3:e uppl., Reykjavík 1997, s. 207), men den används också för att tolka personers inre. Ofta hänvisas till den 'allmänna uppfattningen'; exempel på detta möter i bl.a. *Gunnlaugs saga* ("er þat flestra manna sögn, at brúðrinn var heldr döpr" :de flesta säger att bruden var ganska dystyr; *Borgfirðinga sögur* 1938: 87), *Egils saga* ("þóttusk menn finna, at hann var reiðr" :folk märkte att han var vred; *Egils saga Skallagrímssonar* 1933: 29), *Bjarnar saga Hítðælakappa* ("menn segja þat, at heldr kœri Þórðr þá líf Bjarnar, ef þess væri kostur, ok hefði hann slíkar ástir konu sinnar sem áðr" :folk säger att Þórðr hellre skulle ha valt att Björn levde, om detta hade varit möjligt och han skulle ha haft samma kärlek från sin hustru som förr; *Borgfirðinga sögur* 1938: 206) och *Víglundar saga* ("Þat segja menn, at Ketilríðr væri mjök harmþrungin um vetrinn" :Folk säger att Ketilríðr var mycket sorgtyngd den vintern; efter: *Kjalnesinga saga* mm, utg. Jóhannes Halldórsson, Íslenzk fornrit, vol. 14, Reykjavík 1959, s. 97). Men också specifika personer kan få stå för känslöanalysen, alldeles som i exemplet ur *Laxdæla saga*. I *Gísla saga* får således Gísli tolka de utåt dolda känslorna hos sin hustru efter hennes brors död: "hon bersk af lítt, ok þykkir mikít" (:hon är nedbruten och tar vid sig djupt; *Vestfirðinga sögur* 1943: 46).
- 15 I *Bjarnar saga Hítðælakappa* ges t.ex. följande beskrivning: "Björn vanði þangat kvámur sínar ok sat jafnan á tali við Oddnýju Þorkeldsdóttur" (:Björn gjorde det till en vana att komma dit och satt för jämnan i samtal med Oddný Þorkeldsdóttir; *Borgfirðinga sögur* 1938: 113), men om samma personer heter det strax härpå: "þau höfðu elskazk sín í millum mjök kærliga" (:de hade älskat varandra mycket djupt; s. 114). I *Gunnlaugs saga orrustu* berättas att titelpersonen "þótti glaðara at tala við Helgu en vera í starfi með kaupmönnum" (:tyckte det var roligare att samtala med Helga än att arbeta tillsammans med köpmännen; *Borgfirðinga sögur* 1938: 65), men hans känslor för henne har redan tidigare betecknats som "ofrást" (:allt för stor kärlek; s. 55). *Fóstbræðra saga* berättar att "Þormóðr lagði mjök kvámur sínar í Ögur ok sat löngum á tali við Þórdísi" (:Þormóðr besökte ofta Ögur och satt länge i samtal med Þórdís; *Vestfirðinga sögur* 1943: 161), men sagan säger också om de två: "renndi hugarljós hennar heitu ástar gervalla til Þormóðar með varmi blíðu" (:hennes heta kärleks själsljus strömmade fullständigt till Þormóðar med varm blidhet; s. 174). *Eyrbyggja saga* berättar: "slósk Halli á tal við Ásdísi" (:Halli började samtala med Ásdís; *Eyrbyggja saga* mm, utg. Einar Ól. Sveinsson och Matthías Þórðarson, Íslenzk fornrit, vol. 4, Reykjavík 1935, s. 70), men Halli själv får uttrycka det hela med orden: "ek hefi svá mikinn ástarhug til hennar felle" (:jag har gripits av så stor kärlek till henne; s. 70). I *Kormáks saga* omtalar sagaprosan ofta Kormáks återkommande besök hos Steingerðr, t.ex. "Kormákr hittir nú jafnan Steingerði" (:Kormákr besöker nu för jämnan Steingerðr; *Vatnsdæla saga* mm 1939: 288; jfr också 215, 222), liksom deras samtal ("sat hjá henni ok talaði við hana" :satt hos henne och talade med henne; s. 293), men själv talar Kormákr i sina strofer uttryckligen om sin ást (:kärlek) till Steingerðr (t ex s. 208). Även *Laxdæla saga* använder samtalsklichén åtskilliga gånger i 'mindre' kärleksepisoder, där det i andra sammanhang explicit sägs att det handlar om kärlek (jfr t.ex. *Laxdæla saga* 1934: 65 och 66, 95–96 och 90, 137 och 139).
- 16 Detta har betonats av Hermann Pálsson (1986: 12), som anser att sagaformuleringen är medvetet tvetydig här.

- 17 Några få exempel av många: I *Víglundar saga* berättas "at kært var með þeim Víglundi ok Ketilríði" (:att Víglundur och Ketilríðr hyste vänskap till varandra; *Kjalnesinga saga* mm 1959: 79), men snart är sagan tydligare och skriver bl.a. följande om samma känslor: "En þau unnust því heitara með leyningri ást ok fölginni elsku" (:Men de älskade varandra desto hetare med hemlig kärlek och dold kärlek; s. 82); *Hallfreðar saga* berättar att "Hallfreðr lagði hug á Ingibjörgu" (:Hallfreðr blev förtjust i Ingibjörg; *Vatnsdæla saga* mm 1939: 176) men förklarar kort härpå att "Hallfreðr fékk Ingibjargar ok unni mikit" (:Hallfreðr gifte sig med Ingibjörg och älskade henne mycket; s. 177); om Björn och Oddný sägs i *Bjarnar saga Híttdælakappa*: "fellsk hvárt þeira öðru vel í skap" (:de uppskattade varandra; *Borgfirðinga sögur* 1938: 113), men senare sägs, som nämnts i not 15, att "þau höfðu elskazk sín í millum mjök kærliga" (s. 114).
- 18 Några exempel: "Hávarðr roðnaði ok mátti engu svara. Fór hann þegar í brott ok var stórliga reiðr" (:Hávarðr rodnade och förmådde inte svara något. Han for genast bort och var mycket vred; *Hávarðar saga Ísfríðings*, efter: *Vestfirðinga sögur* 1943: 309); "þá sásk konungr um ok roðnaði ok mælti ekki, ok þóttusk menn finna, at hann var reiðr." (:då såg sig kungen omkring och rodnade och sade ingenting, och folk märkte att han var vred; *Egils saga Skallagrimssonar* 1933: 29); "Konungr þagði, ok setti hann dreyrrauðan á at sjá" (:Kungen teg, och han blev blodröd att skåda; ibid s. 64); "þá setti Höskuld dreyrrauðan ok mælti ekki nökkura hröð" (:då blev Höskuldr blodröd och sade ingenting på en stund; *Brennu-Njáls saga* 1954: 39). Även i *Laxdæla saga* finns flera ytterligare exempel på detta, t.ex.: "Guðrúnu setti dreyrrauða, meðan draumarnir váru ráðnir; en engi hafði hon orð um [...]" (:Guðrún blev blodröd medan drömmarna tolkades, men hon sade inte ett ord; s. 91); likartat: "Guðrún [...] brá lit, en svarar engu." (:Guðrún skiftade färg, men svarar intet; s. 139).
- 19 Det här aktuella fenomenet att en person visar sig egentligen hysa andra känslor än han vill ge sken av – som ju i *Laxdæla saga* möter också i scenen efter Bollis död (jfr ovan) – är också bekant från andra islänningasagor, t.ex. Hallgerðrs skratt efter Glúms död i *Njáls saga* (*Brennu-Njáls saga* 1954: 50), Grettirs spelade glättighet efter fadens och broderns död i *Grettis saga* (1936: 148) och Guðmundrs förmenta glädje och dysterhet i *Ljósvetninga saga* (*Ljósvetninga saga með þáttum* mm, utg. Björn Sigfússon, Íslenzk fornrit, vol. 10, Reykjavík 1940, s. 40–42). Susanne Kramarz-Beins påstående att en sådan "Zwiespältigkeit von Äußerem und Innerem" bland islänningasagorna skulle vara unik för *Laxdæla saga* (Kramarz-Bein 1994: 440) är alltså oriktigt.
- 20 Ordet *kærleikr* har emotionellt svag laddning i fornisländskan och nyttjas i regel enbart om vänskap mellan män.
- 21 Citatet ovan följer – som genomgående – texten i Íslenzk fornrits utgåva, vilken i detta fall väljer en läsart ur (en avskrift av) handskriften Vatnshyrna. Det bör emellertid noteras att huvudhandskriften, Möðruvallabók, saknar ordet *kærleikr* här och i stället hänvisar till *samtal mellan Guðrún och Kjartan* – "huert orðtak á var með þeim Kiartani ok Guðrunu"; läst efter: *Möðruvallabók* (*Codex Möðruvallensis*): Ms. No. 132 fol. in the Arnarnaganean Collection in the University Library of Copenhagen, utg. Einar Ól. Sveinsson (Corpus Codicum Islandicorum Medii Aevi), Köpenhamn 1933, s. 177v. Även detta är givetvis en tydlig hänvisning till deras kärlek (ordet *orðtak* används för övrigt i betydelsen 'samtal' senare i sagan just i klichén *samtal mellan tvá älskande*; s. 138). Den här använda utgåvans version ("hvert orðtak á var um kærleika etc") får dock stöd av en analogi; strax före heter det: "Bolli segir, hvert orðtak manna var á um vináttu þeira Kjartans ok Ingibjargar konungssystur" (:Bolli berättar vad folk sade om vänskapen mellan Kjartan och kungasystern Ingibjörg; s. 127).
- 22 I *Sögubrot* möter vi både tystheten och oviljan till nöjsamt umgänge, uttryckligen som uttryck för dysterhet: kung Hrœrekr, som tror att hans hustru bedrar honom, beskrivs som "svá ókátr, at engi maðr fékk orð af honum [...]", ok þótti Helga mikit mein, er bróðir hans var svá ókátr, ok bað hann fara í leik með sér, en hann kvezk ekki leika mundu at svá búnu". (:så dyster att ingen fick ett

- ord ur honom [---], och Helgi tyckte det var stor skada att hans bror var så dystert, och han bad honom följa med på lekar, men han sade att han inte ville leka som det nu låg till; *Danakununga sögur*, utg. Bjarni Guðnason, Íslenzk fornrit, vol. 35, Reykjavík 1982, s. 51) Detta möter också i *Ívars þáttur*. Ívarr har liksom Kjartan blivit lurad på sin tilltänka och sagan skildrar hur hans herre, kung Östen, ”spurði hvi hann veri sva vkatr. oc fyR er þer voroð með oss. var margsconar scemtan at yðrom orðom” (:frågade honom varför han var så dystert; ”Förr när du var hos oss hade vi mycket underhållning av dina ord”; *Morkinskinna*, utg. Finnur Jónsson, Samfund til Udgivelse af gammel nordisk Litteratur, vol. 53, Köpenhamn 1932, s. 354–5). I *Gísla saga Súrssonar* är Þorkell ”hljóðr ok mælti ekki orð” (:tyst och sade inte ett ord) sedan han förstått att hustrun varit honom otrogen, och han drar sig undan folk genom att gå först av alla att sova (*Vestfirðinga sögur* 1943: 32). I *Hrafnkels saga* beskrivs Sámr som ”hljóðr ok fáskiptinn” (:tystlåten och drog sig undan folk) sedan han fördrivits från sin gård (*Austfirðinga sögur*, utg. Jón Jóhannesson, Íslenzk fornrit, vol. 11, Reykjavík 1950, s. 132), i *Egils saga* sägs att Ölvir hnúfa och Eyvindr lambi var ”hljóðir ok mæltu fátt við menn” (:tystlåtna och talade föga med folk) efter vännen Þórólfrs död (*Egils saga Skallagrímssonar* 1933: 55) och enligt *Reykðæla saga* var Skúta ”lögum hljóðr á þeim vetri” (:länge tystlåten den vintern) som följde av faderns död (*Ljósvetninga saga* mm 1940: 204).
- 23 Guðrún motiverar sin önskan med att hon ’inte älskar Island’ (”þvíat ekki ann ek Íslandi”; s. 115), vilket också torde syfta på kärleken till Kjartan. Som Liebelt har påpekat torde hon här underförstått att Island utan Kjartan inte är något värt för henne (1993: 140).
- 24 Dorothee Frölich tolkar direkt hennes gråt som sorg över Kjartans död (i: ”Eddische Heroische Elegie und Laxdœla saga: Bemerkungen zu einigen motivischen und formalen Verbindungslinien”, *Studien zur Isländersaga: Festschrift für Rolf Heller*, utg. Heinrich Beck och Else Ebel, Berlin/New York 2000, s. 60, 65), Conroy & Langen antar också att det handlar om detta (1988: 138), Susanne Kramarz-Bein hävdar mer oprecist att det handlar om sorg över ”das Schicksal ihrer Männer” (1994: 440) och Robert Cook anser att gråten motiveras av sorg över maken Þorkells död (i: ”Women and Men in Laxdœla saga”, *Skáldskaparmál*, vol. 2, Reykjavík 1992, s. 36).
- 25 Det finns även ett antal forskare som visat sig fullt på det klara över att det handlar om religiös gråt. Bjarni Guðnason talar om hennes ”ängertårar” (”Guðrún Ósvífursdóttir och Laxdæla saga”, *Scripta Islandica*, vol. 50, 1999, Uppsala 2000, s. 28), Torfi Tulinius om ”contrition for her past sins” (i: ”The Matter of the North: fiction and uncertain identities in thirteenth-century Iceland”, *Old Icelandic Literature and Society*, utg. Margaret Clunies Ross, Cambridge 2000, s. 253) och Ursula Dronke antyder (i frågeform) att Guðrún ”was [---] repenting [---] the inner turmoil of vain and jealous thoughts that prompted her actions in the past [---]” (i: ”Narrative Insight in Laxdœla Saga”, *J.R.R. Tolkien, Scholar and Storyteller: Essays in Memoriam*, utg. Mary Salu och Robert T. Farrell, Ithaca/London 1979, s. 137). En jämförelse med de talrika parallella scener som möter i norrön litteratur (se hänvisningar i följande not) synes dock visa att det vid detta slags gråt under bön vanligen inte handlar om ånger över specifika synder, såsom flera av forskarna ovan hävdade eller antytt, utan om en mer generell syndamedvetenhet. Guðrúns gråt i kyrkan bör snarast tolkas som ett allmänt uttryck för hennes senpåkomna fromhet.
- 26 I de norröna helgonsagorna finns talrika belägg för detta; se t.ex. *Heilagra Manna Sögur: Fortællinger og Legender om hellige Mænd og Kvinder*, vol. I, utg. C.R. Unger, Christiania 1877, s. 88, 201, 251, 275, 338, 549, 661, liksom *Heilagra Manna Sögur* etc, vol. II, 1877, s. 40, 226, 237, 238, 304, 645. Belägg finns också i norröna religiösa verk; se t.ex. *Homiliu-bók: Isländska homilier efter en handskrift från tolfte århundradet*, utg. Theodor Wisén, Lund 1872, s. 205; *Gamla norsk homilie-bok: Cod. AM 619 40*, utg. Gustav Indrebø, Oslo 1931, s. 3; *Byskupa sögur*, vol. 2, utg. Jón Helgason (Editiones Arnarnæ, vol. 13, 2), Köpenhamn 1978, s. 147, 152, 239. Även i konungasagorna är fenomenet väl belagt, i första hand i samband med helgonkungarna; se t.ex. *Heimskring-*

- la, vol. III, utg. Bjarni Aðalbjarnarson, Íslenzk fornrit, vol. 28, Reykjavík 1951, s. 232, 234, 236; *Den legendariska Olavsagan* (efter: *Olafs saga hins helga*., *Die legendarische Saga "über Olaf den Heiligen*, Hs. Delagard. saml. nr. 8 II, utg. Anne Heinrichs m.fl. Heidelberg 1982, s. 212, 216, 218, 224, 226, 232); *Knytinga saga* (*Danakonunga sögur* 1982: 190); *Orkneyinga saga* (efter: *Orkneyinga saga* mm, utg. Finnogi Guðmundsson, Íslenzk fornrit, vol. 34, Reykjavík 1965, s. 124). Bönegräten kan härtill dyka upp i religiösa sammanhang även i verk som *Sturlunga saga* (efter: *Sturlunga saga: Efter Membranen Króksfjarðarbók utfyllt efter Reykjafljóðarbók*, vol. I, Det Kongel. nordiske Oldskrift-Selskab, utg. Kr. Kålund, Köpenhamn 1906, s. 254, 314). Att det i den aktuella *Laxdæla*-episoden handlar om rent religiös gråt framgår också av det faktum att just ett hedniskt väsen plågas av tårarna.
- 27 Kjartans *samtal* med Ingibjörg gör att han *inte längre deltar i männens skämtan* (s. 126). Om samtalklichén som kärleksmarkering, se ovan not 15; undvikandet av nöjsamt umgänge möter som uttryck för kärlek i bl.a. eddadikten *Grípissþá* (str 29, efter; *Edda: Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern*, vol. 1, Text, utg. Gustav Neckel, 3:e uppl., utg. Hans Kuhn, Heidelberg 1962) och i *Völsunga saga* (*Völsunga saga ok Ragnars saga loðbrókar*, utg. Magnus Olsen, Samfund til Udgivelse af gammel nordisk Litteratur, vol. 36, Köpenhamn 1906–08, s. 58). I avskedsscenen sägs Kjartan sitta hos ("sitja hjá"; s. 131) Ingibjörg, vilket är en formel för kärleksmöten bekant från många sagor, t.ex. *Kormáks saga* (*Vatnsdæla saga* mm 1939: 293), *Hallfreðar saga* (ibid s. 142), *Vápnfirðinga saga* (*Austfirðinga sögur* 1950: 36), *Hænsa-Póris saga* (*Borgfirðinga sögur* 1938: 42), *Ágrip* (efter: *Ágrip af Nóregskonunga sögum* mm, utg. Bjarni Einarsson, Íslenzk fornrit, vol. 29, Reykjavík 1985, s. 6), *Heimskringla* (vol. I, utg. Bjarni Aðalbjarnarson, Íslenzk fornrit, vol. 26, Reykjavík 1941, s. 68); *Hrólfs saga Gautrekssonar* (efter: *Zwei Fornaldarsögur (Hrólfs saga Gautrekssonar und Ásmundarsaga kappabana): Nach Cod. Holm. 7, 40*, utg. Ferdinand Detter, Halle a. S. 1891, s. 54), *Fríðþjófs saga ins frækna*, utg. Ludvig Larsson, Altnordische Sagabibliothek, vol. 9, Halle a. S. 1901, s. 11. I avskedsscenen sägs de också *samtala* igen, och de *kysser* till sist varandra (s. 131).
- 28 Ingibjörg ger Kjartan direkta instruktioner inför bröllopet med Guðrún (s. 131), och kung Olav försöker övertala honom att stanna med argumentet att ett så gott gifte som det han kan få i Norge – dvs. Ingibjörg – kan han inte få på Island, vilket rimligen också är en allusion på hans planerade bröllop med Guðrún (s. 130).
- 29 I *Bjarnar saga Hítðælakappa* (*Borgfirðinga sögur* 1938: 150), *Gunnlaugs saga ormstungu* (ibid s. 90, 106–107) och *Hallfreðar saga* (*Vatnsdæla saga* mm 1939: 185) skänker hjälten en förnam kappa till sin älskade, i *Den legendariska Olavsagan* är det kvinnan som skänker en guldsömmad silkesskjorta till den älskade mannen (*Olafs saga hins helga* 1982: 102). I *Kormáks saga* (*Vatnsdæla saga* mm 1939: 264), *Vatnsdæla saga* (ibid s. 101), *Gísla saga* (*Vestfirðinga sögur* 1943: 30) och *Örvar-Odds saga* (efter: *Örvar-Odds saga*, utg. R.C. Boer, Leiden 1888, s. 107) är det ett tecken på kärlek att en kvinna syr kläder, oftast en skjorta, åt en man.
- 30 *Laxdæla saga*, *Gunnlaugs saga*, *Bjarnar saga Hítðælakappa* och *Þorsteins saga hvíta* delar samma intrig för sagahelheten eller – i *Laxdæla sagas* fall – det centrala partiet av den. I alla fyra sagorna berättas hur en isländsk man reser utomlands efter att först ha – mer eller mindre formellt – avtalat äktenskap en kvinna; mannens hemkomst fördröjs emellertid, och i stället kommer en av mannens bekanta tillbaka till Island först och äktar kvinnan i fråga, något som snart leder till strider och död. Härtill har *Ívars þáttur Ingimundarsonar* i stort sett samma grundintrig, men här saknas striderna, och sagan slutar varken med protagonistens seger eller död, utan med att han får gå i samtalsterapi hos kung Östen av Norge.
- 31 Även Heller 1976: 137 och Liebelt 1993: 143 har betonat att Kjartan här (indirekt) ger uttryck för sina känslor gentemot Guðrún.

- 32 I regel antas *Gunnlaugs saga* vara den yngre av de två (se t.ex. Björn Magnússon Ólsen, *Om Gunnlaugs saga ormstungu: En kritisk Undersøgelse*, Köpenhamn 1911, s. 30–32), och i denna saga finns också vid ett tillfälle en direkt hänvisning till *Laxdæla saga* ("[...] sem segir í Laxdæla sögu" :såsom berättas i *Laxdæla saga*; *Borgfirðinga sögur* 1938: 64). En del forskare har visserligen hävdad att detta är en senare interpolation, men som utgivarna Sigurður Nordal och Guðni Jónsson påpekat finns inget starkt argument för detta (ibid s. 64).
- 33 Dronke 1979: 133 anser att Kjartans tysthet handlar om dysterhet över Bollis uppträdande lika mycket som om smärta över förlusten av Guðrún. Hennes argument är att Guðrún inte nämns vid skildringen av Laugar-besöket. Hon noterar dock inte att en auktoritativ sagafigur, Þuríður, explicit kopplar Kjartans tysthet under vintern till (enbart) hans *eptirsjá* över Guðrún.
- 34 Liebelt 1993 ser t.ex. inget känslouttryck i den här aktuella scenen, utan vill förklara det brutala uppträdandet med Kjartans allmänna karaktär: "Hier kommt wieder Kjartans nachlässig-überlegener Zug zum Vorschein" (s. 142).
- 35 Det bör dock poängteras att Hrefna egentligen inte är en 'äktä' rival till Guðrún – äktenskapet mellan Kjartan och Guðrún omöjliggjordes ju redan innan hon dök upp på scenen, och hon hade ingenting med detta att göra – men eftersom Guðrún ännu vid dråpet uppenbarligen älskar Kjartan kan hon självfallet hysa svartsjuka mot dennes kvinna ändå. Inte heller har det egentligen förekommit något reellt svek från Kjartans sida gentemot Guðrún – det var dock hon som valde att gifta sig med en annan man långt innan han äktade en annan kvinna – men att deras planerade äktenskap aldrig realiserades var trots allt i första hand en följd av hans kärlek till prinsessan Ingibjörg, varför tanken på ett kärlekssveik inte är så långsökt. Att Kjartan sedan så entydigt givit Hrefna sin kärlek och låtit henne ta Guðrúns tilltänkta plats (med bl.a. motren som bröllopsgåva) kan också motivera sagans antydda känsla av svek hos Guðrún. Likväl måste rimligen såväl rivalförhållandet som sveket betecknas som sakligt sett inkorrekt. En sannolik förklaring till detta ligger i *Laxdæla sagas* beroende av Sigurður-Brynhildr-sagan. Ibland torde *Laxdæla saga* ha följt sina eddiska förlagor väl nära och därmed övertagit drag som passar sämre i sagan. Så handlar det åtminstone i vissa varianter av Sigurður-Brynhildr-sagan mer tydligt om ett kärlekssveik och ett rivalförhållande – Sigurður bryter trolovningen med Brynhildr genom att gifta sig med Guðrún Gjúkadóttir. Och som A.C. Bouman påpekar är ett motiv som glädjen över 'rivalens' sorg – som förekommer både i eddadikten *Sigurðarkviða in skamma* och i *Laxdæla saga* – föga motiverat i sagan, men viktigt i dikten (A.C. Bouman, *Patterns in Old English and Old Icelandic Literature*, Leiden 1962, s. 139).
- 36 Se Meulengracht Sørensen 1993: 262. Dronke 1979 ser också den kränkande andrarangsplaceringen som Guðrúns viktigaste motiv till dråpet: hon förstår att hon kommer att vara kvinna nr 2 så länge Kjartan lever; att bli nr 1 igen kräver Kjartans död (s. 135).
- 37 Meulengracht Sørensen 1993: 262 synes förutsätta att Guðrún ligger bakom också stölden av svärdet – han anser att de båda stölderna syftar till att förstöra symboler för Kjartans ära som svar på dennes kränkning av Guðrún i samband med placeringen under festen. Det bör dock poängteras att Guðrún aldrig ens antydningssvis knyts till svärdsstölden, medan motrstölden explicit knyts till henne i en hänvisning till den allmänna uppfattningen (s. 144) och, mer antydningssvis ehuru tydligt, i hennes egen replik till Kjartan (ibid).
- 38 Bolli är länge ovillig att medverka vid överfallet på Kjartan, och när han till sist låter sig övertalas hänvisar sagan uttryckligen till att han betänker fiendskapen gentemot Kjartan: "Ok við fortölur Guðrúnar miklaði Bolli fyrir sér fjándskap allan á hendr Kjartani" (:Och vid Guðrúns maningar förstörde Bolli för sig själv hela fiendskapen gentemot Kjartan; s. 150). Samtidigt bör man notera att det som direkt får Bolli att bestämma sig för att medverka vid överfallet är Guðrúns hot att avbryta samlivet med Bolli – inte hennes ständiga hänvisningar till Kjartans kränkningar av dem.

Eftersom Bolli vet att Guðrún egentligen älskar Kjartan högre än honom (s. 128, 155) bör hans beslut att hörsamma Guðrúns eggelser just efter detta hot också kunna ses som utslag av svartsjuka. Under alla omständigheter bidrar uppenbarligen Bollis erotiskt relaterade känslor gentemot Guðrún att driva honom till dråpet på Kjartan.

- 39 Tanken på ett sådant inflytande är allmänt accepterat inom forskningen; se t.ex. Heinrich Beck ("Brynhilddichtung und Laxdæla saga", *Festgabe für Otto Höfler zum 75. Geburtstag*, Wien/Stuttgart 1976, s. 1–3 och "Laxdæla saga", *Reallexikon der germanischen Altertumskunde*, vol. 18, Berlin/New York 2001, s. 163), Margrit Schildknecht-Burri (*Die altertümlichen und jüngeren Merkmale der Laxdæla saga*, Luzern 1945, s. 101–105), A.C. Bouman (1962: 134–140), Rolf Heller (1976: 13, 114–118) och Günter Zimmermann (*Isländersage und Heldensage: Untersuchungen zur Struktur der Gísla saga und Laxdæla saga*, Wien 1982, s. 115–116, 140–141).

Dock är vi alla som ett gräs

Om Erik Lindegren och barockpoesin¹

Känn vårens språng i hjärtats enfalds skog
(i andras glömska lever vi och dör)
märk hur vår skugga under nattens valv
(ty det vi aldrig sade minns vi bäst)

se öknens spår förgängligt som en ros
(det vilda är ej vilset, blott på flykt)
minns träd som hundar bundna i en dröm
(det tama är ej hemma, endast sjukt)

skym sländans dödsblänk med ditt ögonkast
(som liar vajar gräset på vår grav)
rym vårens valv, smek öknens träd
(dock är vi alla som ett gräs).²

Så lyder dikten "Betraktelse" i Erik Lindegrens sista samling, *Vinteroffer* (1954). Vid sidan av mångtydigheten och den visionära gåtfullheten, är dikten ett illustrativt exempel på Lindegrens säregna och starkt utvecklade förmåga att gestalta den allmänmänskliga intighetskänslan. "Betraktelse" är närmare bestämt skriven helt i förgängelsens tecken – dess övergripande tema är intighet/död.

De likheter mellan Lindegren och barocken som kommer att diskuteras nedan är dialogiska. Lindegren alluderar genom hela sitt lyriska författarskap på stämningar som är mycket vanliga i det sena 1600- och tidiga 1700-talets poesi. Han aktiverar, men omarbetar samtidigt barockens bildvärld. Som vi ska se kompliceras barockens motiv och metaforer ofta radikalt när Lindegren sätter sitt särpräglade modernistiska signum på dem. Något nytt och unikt framträder.

I "Betraktelse" är det kanske framför allt i den andra strofens första samt i diktens allra sista vers som barockens mest älskade tema, intighet, finns gestaltat. För att beskriva intighetsupplevelsen, använder Lindegren här två av epokens allra vanligaste motiv: gräset och blommarna.³ Människorna (våra liv) liknas kollektivt vid ett gräs och "öknens spår" sägs vara "förgängligt som en ros". Lindegrens metod, som går ut på att gestalta det inre känslolivet i sinnliga termer associerade med förgäng-

else och död, är ägnad att föra tankarna till metoden hos flera svenska barockdiktare. Det rör sig nämligen i stort sett om samma intention: att så slående som möjligt skildra människolivets – ja, alltings – efemära tillvaro och snara undergång.

Lindegren har emellertid haft ytterligare en intention, nämligen att också erinra om föregångarna, att göra deras röster hörda i dikten. I stansen 157 i Gunno Dahlstiernas (1661–1709) *Kunga Skald* (1698), till exempel, liknas människan (eller människans liv) vid just ett gräs. Dahlstierna skriver: "TY seg: hwad är vårt Lijf? [--]/ Ett Glaas: *Et Gräas*: Ett Damm: Ett Sole-grann: Et Intel!"⁴ I Georg Stiernhielms (1598–1672) *Hercules* (1658) passerar något snarlikt, men där är det inte bara människan utan hela världen som befinner sig i upplösning: "Tänck; här är inte bestånd i Werlden; och alt är i loppet:/ Såsom en Eld/ en Ström/ ett Glas/ *ett Gräas/* och een Blomma".⁵ Också den trettionde strofen i Jacob Freses (omkr. 1690–1729) långa poem "Betraktande af Guds allmakt" – där människan återigen liknas vid gräset – låter sig jämföras med "Betraktelse": "Menskian, kommen af jord til jord måst snarlige komma,/ Likt en drömm, en strömm, *ett gräs*, ett glas, ene blomma",⁶ liksom två verser i Carl Johan Lohmans (1694–1759) "Om lifvet": "Hvad är vårt lif? [--]/ *Et gräs*, hvars gröda för en nordan-kyla dör,/ En ros, som halsen sin sielf under lian sträcker",⁷ samt följande verser i Lars Johanson Lucidors (1638–1674) gravdikt "Hela Wärldens PilGRims Färd", där den döde protagonisten liknas vid en räcka sinnliga termer – bland annat gräset, som Lucidor förbinder med hans bortgång: "Han lijknas wid *ett Gräß/* widh Blomster/ widh en Rooß/ Som wißnar/ faller af/ bort bleknar/ fahr sin kooß"⁸ (min kursiv i samtliga citat).⁹

Typiskt för Lindegrens bildspråk är ju katakreserna – liknelser och metaforer med skenbart orimliga kopplingar mellan sak- och bildled. Vändningen "(som liar vajar gräset på vår grav)" är en sådan närmast absurd förening av två typiska barockbilder, där det som avverkar – Dödens lie – och det som avverkas – gräset – blir ett och det-samma. Liksom i många barockdikter råder det ett antitetiskt förhållande mellan liarna och gräset. Bildspråket är emellertid mycket mer avancerat i Lindegrens poem – antitesen har här i det närmaste upplösts, och gräset liknas vid liar. Detta är ett av flera exempel på en för Lindegren typisk *fusion* mellan barock och modernism.

Vidare är andemeningen i de fem barockdikterna densamma som i Lindegrens dikt: människornas liv och världen i vilken människorna vistas, är förgängliga respektive förgänglig och präglas av intighet. Denna andemening är intimt kopplad till barockens välkända *vanitas*-motiv.¹⁰ Motiven som ryms inom förgängelse temat är närmare bestämt intimt sammanlänkade med de abstrakter som förknippas med *vanitas*-motivet: meningslöshet, tomhet, fåfänglighet, död. Abstrakterna gestaltades i barockens måleri och litteratur emblematiskt – med hjälp av sinnebilder. Brutna grässtrån, vissnande blommor, bortvirvlande rök, dödskallar, timglas, benknotor, slocknade ljus, spruckna glas och såpbubblor användes för att åstadkomma en *memento mori*-stämning – en påminnelse om förgängelsens närhet och

verklighet samt Dödens omutlighet och allmakt.¹¹ *Vanitas*-motivet är på ett påtagligt sätt närvarande både i Lindegrens "Betraktelse" och i barockdikterna. Tillsammans med de andra undergångssymbolerna – (dag)sländan ("skym sländans dödsblänk med ditt ögonkast"), vars efemära existens är välkänd, och lien ("(som liar vajar gräset på vår grav)") – ger dubbelexponeringen gräs/människor en både komplex och *total* upplevelse av undergång och död. Till detta kan läggas att *s-ljudet* påfallande ofta återkommer i dikten, närmare bestämt inte mindre än 31 gånger. De ljudmålade effekterna, som alstras härav, bidrar kraftigt till den stämning som råder i dikten – också ett *sus* av förgängelse och död går genom den, som en bister vind viner i en ruin eller mellan gravstenarna på en kyrkogård.

Tanken går så åter till versen "se öknens spår förgängligt som en ros". Liknelsen bidrar i stor utsträckning till att ge "Betraktelse" dess polyfona förgängelse-effekt. Framför allt tack vare bilden av öknen, en särskilt hos tyska barockdiktare (i första hand Gryphius, Hofmannswaldau och Lohenstein) omtyckt metafor, blir dikten ännu mer barocksinnad, ytterligare genomsyrad av *vanitas*-metaforik.

*

I en ofta citerad litterär programförklaring i *BLM*:s sommarnummer 1946 skriver Lindegren angående sin och poesins uppgift, att "[v]ad det framför allt gäller att förmedla är den nästan alltid komplicerade känslan [...]".¹² I Lindegrens diktning är det som sagt ofta i synnerhet känslan av intighet som ställs på sin spets. Det finns anledning att tro att kontakten med barocken bidragit till att förstärka denna känsla hos honom, vilket fått som följd att han med utgångspunkt i den ytterligare raffinerat den intensiva känslan av pessimism och melankoli, som delvis kännetecknar redan debutsamlingen *Posthum ungdom* (1935) – en samling som ju annars skiljer sig radikalt från de tre efterkommande.

Vilken betydelse hade barocklyriken, dess metoder, metaforer och motiv för Lindegren?¹³

Lindegren har särskilt attraherats av barocklyrikernas metoder att gestalta intighetskänslan. I många av de dikter där detta intresse manifesteras låter han motiv som associeras med barockens förgängelselyrik spela en framträdande roll. Genom att göra så, öppnar Lindegren dörren till den lyriska historien och bjuder in skaldar och stildrag som inte är typiskt modernistiska. De barocklyriska genklangerna och allusionerna skapar då – tillsammans med genklanger från, och allusioner på, andra diktare och epoker – en intrikat och mycket tät polyfoni i hans dikter. Dikterna kompliceras därtill ytterligare genom den tidigare framhållna fusion, som ofta inträffar. Fusionen innebär att någonting nytt framträder – något som varken är barock eller modernism, eller som är båda på en gång. I likhet med andra modernister, bland andra T.S. Eliot, har Lindegren hämtat näring ur barockens diktkonst, men framför allt *fördjupat* den.¹⁴

Med största sannolikhet har barocklyriken via Eliots tal om "the historical sense" – uppfattningen att den moderne poeten bör vara utrustad med ett historiskt sinne, som levandegör stämningar i det förflutna – samt hans idé om den mytiska metoden,¹⁵ varit betydelsefulla för Lindegrens komplicerade allusions- och citatteknik.¹⁶ I sin essä "Tradition and the Individual Talent" (1919), betonar Eliot vikten för en modern diktare av att vila i traditionen. Poeten bör tillföra något nytt, men samtidigt vara djupt traditionsmedveten. Eliot skriver:

[T]he historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional.¹⁷

Likaså framhåller han i "The Metaphysical Poets" (1921), en annan essä som var aktuell för Lindegren redan under sent 1930-tal,¹⁸ att den tid han lever i kräver ett komplext språk, som svarar upp mot civilisationens komplexitet:

[P]oets in our civilization [...] must be *difficult*. Our civilization comprehends great variety and complexity, and this variety and complexity, playing upon a refined sensibility, must produce various and complex results. The poet must become more and more comprehensive, more allusive, more indirect, in order to force, to dislocate if necessary, language into his meaning. [...] Hence we get something which looks very much like the conciet – we get, in fact, a method curiously similar to that of the 'metaphysical poets' [...].¹⁹

I ett självbiografiskt utkast från tiden kring 1950 berättar Lindegren att han själv delvis sökt tillämpa Eliots mytiska metod i *mannen utan väg*.²⁰ Och som Anders Cullhed framhåller, är Lindegrens täta bruk av de rent litterära allusionerna och "hans benägenhet att mer eller mindre förtäckt smygga in anspelningar på äldre och nyare europeisk lyrik i sin metaforik" fräppant.²¹ Det vimlar ju av allusioner och ekon, både ur den litterära traditionen och kulturhistorien i diktsamlingen – liksom det vimlar av allusioner och ekon i *The Waste Land*. Eliots tillämpning av den mytiska metoden i *The Waste Land* kan emellertid likväl jämföras med Lindegrens tillämpning av samma metod i *Vinteroffer* som i *mannen utan väg*. Som framkommit innehåller "Betraktelse" både allusioner på barockpoetiska stämningar och ett citat ("märk hur vår skugga") ur Carl Michael Bellmans mest 'barockmässiga' dikt, Fredmans epistel N:o 81. Bellman uppvisar här – som Lindegren i "Betraktelse" – ett tydligt släktskap med barockpoesin och dess typiska uttrycksmedel.²² Lindegren har alltså även i ett senare skede av författarskapet använt sig av teorin om "the historical sense" och den mytiska metoden.²³ Men istället för att som i *mannen utan väg* framför allt alludera på "den egyptiska religionen, den indiska mystiken, den bibliska

motivsfären och fornisländska poesi"; på "äldre mästare som Dante, Shakespeare [...], Hölderlin, Shelly, Almqvist, och på föredömet Eliot själv"²⁴ hämtas i "Betraktelse" stämningar och citat från svensk 1600- och 1700-talspoesi – från barockpoesi och från Bellman. Lindegrens kommentar till Eliots subtila hänsyftningsestetik i en planerad men aldrig tryckt Eliot-essä från 1940 skulle för övrigt också, som Cullhed framhåller, kunna gälla Lindegrens egen strategi i *mannen utan väg*: "Genom denna sin litterärt alluderande metod har han mångfaldigat suggestionskraften i sin egen stil, gett den en cyklisk medvetenhet och värdighet som den ej hade i sig själv."²⁵ Men perspektivet bör som sagt vidgas och även inbegripa *Vinteroffer*.²⁶

*

I det följande görs ett försök att skilja mellan vad jag uppfattar som två huvudsakliga reaktioner på – eller förhållningssätt till – barocken, som visar sig i Lindegrens poesi. Det är dels frågan om ett *seriöst lekfullt* förhållningssätt, dels ett *ironiskt/parodiskt*.

Det *seriöst lekfulla* sättet att turnera i barockpoesi vanliga bilder och retoriska vändningar, kännetecknas av att Lindegren *reviderar*, *komplicerar* och *förvränger* bilderna, och därigenom ger dem en mera modernistisk utformning. Vi erinrar oss till exempel sammanfogandet av begreppen lie och gräs i "Betraktelse". Men inte heller den i samma dikt tidigare diskuterade bilden av människorna som ett förgängligt grässtrå, är någon helt oförvanskad återspeglning av barockrekvisita – också här finns ett inslag av revision. Människorna (eller som det heter i dikten: "vi") liknas ju *kollektivt* vid ett grässtrå. I barockdikterna är det däremot alltid den *enskilda* människan som liknas vid (eller i en metafor blir ett med) grässtrået. När exempelvis Lohman frågar, "Hvad är vårt lif?" och svarar, "Et gräs", så är det ju just den enskilda människans – ditt och mitt – liv han åsyftar.

Även den för barocken så typiska bilden av människans liv som en rök som förflyktigas i vinden återfinns i en dikt av Lindegren. Liksom hos Stiernhielm, Lucidor och Lars Wivallius (1605–1669) med flera, liknas livet i den otryckta "XIV" (som för övrigt inte ska förväxlas med "XIV" i *mannen utan väg*) vid en bortvirvlande rök. Lindegrens ord, "kropp och själ förbleknad/ likt rök för vind"²⁷ kan jämföras med Stiernhielms yttrande i *Hercules*: "Altså Menniskio-lijff/ som rök förswinner i Wädret",²⁸ och med Lucidors vändning i visan "Lucidors Wäkkiare": "Hwad är ditt Lijf? en Röök/ som snart förswinner",²⁹ samt med Wivallius' formulering: "som röök mitt lyff [...]/ måste ynckeligh förswinna".³⁰ Men också här är det frågan om en förvrängning eller revidering: i Lindegrens dikt förbleknar inte bara kroppen utan också själen som en rök i vinden. Lindegren har på tal om dikten "Nollpunkt" i *Vinteroffer*, framhållit att rökliknelser av det här slaget kan uppfattas som en "anknytning till den *primitivistiska* synen på själen" (min kursiv).³¹ Hos de kristna barockdiktarna underförstås att det endast är det timliga livet som försvinner som rök, och att det bortom detta finns en fortsättning – livet uppfatta-

des ju av dem (i enlighet med kristna föreställningar) som en död och döden som begynnande liv.

Ett exempel på lindegrensk allusionsteknik, men med tydligt avsedd *ironisk/parodisk* effekt, vilket utmärker det andra förhållningssättet, är anspelningen på den 158:e stansen i *Kunga Skald*. Dahlstierna frågar: "HWad är då Döden för Guds trogne Männ?" och svarar: "Een Stega/ hwar på wij till Himbla oß uphöje".³² Den sista strofen i ett av de tre existerande manuskripten till "Betraktelse" lyder:

känn regnets doft från silvervirvelns djup
mörk som en skugga under nattens valv
ett ökensteg förgängligt som en ros
och himlastegens "Blott för gentlemän".³³

Kanske är detta den allra tydligaste hänvisningen till Dahlstierna och barocklyriken överhuvudtaget av Lindegren. Det är mycket svårt att tro annat än att han tagit intryck av Dahlstiernas dikt och att han – medvetet – låter den återklinga.

En avgörande skillnad mellan Lindegren och Dahlstierna – och, det berördes även ovan, mellan Lindegren och barocken generellt – är att döden hos den senare alltid förknippas med ett uppvaknande, att den i förlängningen paradoxalt nog innebär en seger över Döden. För "Guds trogne Männ" är ju en himlastege iordningställd, som leder direkt till Gud. Hos ateisten Erik Lindegren innebär döden alltid det motsatta: ett utslocknande, ett intet. En likhet är dock att själva *dödsmedvetenheten* är mycket stark både hos Lindegren och barockskalderna, oaktat, alltså, att man drar olika slutsatser av vad det innebär att dö.

Lindegrens tillämpning av barocklyrisk vändningar innebär ibland att han sammanfogar en typisk barocklyrisk bild – låt säga av den personifierade döden eller tiden – med ett attribut på ett sätt som skulle varit främmande för en barockdiktare. Två exempel på en sådan metod – vilka också kan betecknas som *ironisk/parodiska* – är, dels den otryckta dikten "Gammal önskan" i vilken det talas om "dödens ångestsvett", dels en obetitlad och outgiven dikt, där Lindegren använt uttrycket "dödens könsorgan".³⁴ Att tala om "dödens könsorgan" skulle för en barockdiktare naturligtvis varit helt främmande. Även uttrycket "dödens ångestsvett" måste anses högst osannolikt att en poet från sent 1600- eller tidigt 1700-tal skulle använda. Det gäller däremot inte vändningen "Död-sens ångest", som Michael Renner använder i en av sina dikter.³⁵ Lindegren har i essän "Tal i egen sak" skrivit om den här metoden. Han säger där att en "viss riktning inom 'modernismen'" – det torde vara den eliotiska som avses – "genom olika sinnrika metoder har lärt sig att utnyttja ordens inneboende *mångtydighet* och symbolvärde, *det nya är inte orden utan ordens sammansättning*".³⁶ Det är just detta som är fallet i de här exemplen, där Lindegren tar en typisk barockbild – döden – och fogar den samman med ett attribut med modern klang – könsor-

gan, ångestsvett. Lindegren har här gjort nytt, men befinner sig samtidigt i *dialog* med den barocklyrisk traditionen.³⁷

Men det förekommer lika ofta att döds- och tidspersonifikationerna är väldigt lika dem som barockpoeterna frossade i – i vissa fall till och med likadana. Det senare gäller till exempel Petrus Lagerlöfs (1648–1699) och Jacob Arrhenius' (1642–1725) uttryck "Dödens snaror"³⁸ respektive "dödens snara",³⁹ som återkommer i Lindegrendikten "Pathétique" i *Posthum ungdom* ("dödens snara"), liksom vändningen "dödens hand", "Dödens Hand" och "dödens händer" som i nämnd ordning återfinns hos Peter Brask⁴⁰ (1649–1695), den ovan nämnde Lagerlöf⁴¹ och hos Wivallius.⁴² Uttrycket finns i åtminstone två Lindegrendikter: "XXIX" i *mannen utan väg* ("dödens tiggande hand") och i den otryckta "Panorama över M e l o d r a m a" ("dödens händer").⁴³ I dessa och andra fall då Lindegren gör bruk av barockrekvisita, kan det finnas anledning att istället för ironi och parodi tala om hyllningar till barocken.

Ett slags ironisk/parodisk hyllning till 1600-talspoesin, till sist, är följande otryckta dikt:

När Herkules Karlsson en morgon steg upp,
rätt tidigt, (fast fullständigt utan tupp)
han lade ned hela sin rest av sin själ
i detta att klä sig och klä sig väl.

En morgon, en morgon steg Herkules upp
fast han ej hade tupp,
ej hade tupp,
Han klädde sig sakta, han klädde sig väl,
och nedlade hela sin rest av sin själ.
på detta att klä sig väl.

Han tänkte: "Nu tar jag en gångbar kostym
efter sista kutym,
sista kutym,
förskingrare är jag, det kan bli min död,
men minns att jag är det så gott som av nöd
så trött på min fattigdoms död.["]"⁴⁴

Det är frågan om ett skämtsamt nonsenspoem med naiva, omväxlande manliga och kvinnliga rim, där Lindegren parodierar den moralisk/didaktiska och höga stilnivån i *Hercules*. Lindegren har, tycks det, tvärt emot Stiernhielm vinnlagt sig om att såväl formellt som innehållsligt anlägga ett så lågt perspektiv som möjligt. Det låga framkommer framför allt i föreningen av "morgon" och "tupp", som sammantagna – morgontupp – får betydelsen morgonerekktion.

*

Erik Lindegren kan sammanfattningsvis sägas både ha breddat och fördjupat sitt poetiska register genom att umgås med barocklyriken. Genom *hela* sitt lyriska författarskap – inte bara i *mannen utan väg* – har han alluderat på stämningar och motiv som är kännetecknande för barocken. Som framkommit, är resultatet högst varierande. Umgänget har dock allt som oftast lett fram till att en unik fusion mellan barock och modernism etablerats – inte sällan med lekfulla inslag. De många allusionerna vittnar avslutningsvis också om en djup frändskap med barocken, en frändskap som troligen har sin grund i den antitetiska livskänsla som Lindegren delade med dess skalder, och som kännetecknar många av hans dikter.

Noter

- 1 Jag vill rikta ett tack till fil. dr Anders Mortensen, fil. kand. Oscar Nilsson samt fil. kand. Karin Ahlstedt för värdefulla kommentarer.
- 2 Erik Lindegren, *Vinteroffer*, Stockholm 1954, s. 30. "Betraktelse", som är den äldsta dikten i *Vinteroffer*, publicerades första gången redan 1948 i en något avvikande version i tidningen *Vi* (nr 35/36). I *Vi*-versionen lyder diktens första vers: "Känn regnets doft ur silvervirvelns djup", och den tredje: "märk mörkrets skugga".
 Lindegren utgav som bekant fyra diktsamlingar: *Posthum ungdom* (1935), *mannen utan väg* (1942; ny uppl. 1945), *Sviter* (1947) och *Vinteroffer* (1954). Här citeras genomgående originalutgåvorna, med undantag för *mannen utan väg* som citeras efter upplagan från 1945.
- 3 För en fullständig framställning av den poetiska förgängelsebilden och dess historia: se Carl Fehrman, *Diktaren och döden. Dödsbild och förgängelse tanke i litteraturen från antiken till 1700-talet*, Stockholm 1952.
- 4 [Gunno Eurelius Dahlstierna,] *Samlade dikter av Gunno Eurelius Dahlstierna*. Utgivna av Erik Noreen. Första delen. (Svenska författare utgivna av Svenska Vitterhetssamfundet. VII. 1920–1928.), Stockholm 1927, s. 104.
- 5 [Georg Stiernhielm,] *Samlade skrifter av Georg Stiernhielm*. Utgivna av Johan Nordström, Bernt Olsson och Per Wieselgren. Första delen. (Svenska författare utgivna av Svenska Vitterhetssamfundet. VIII.), Lund 1973, s. 11.
- 6 Jacob Frese, *Samlade skrifter* (Samlade vitterhetsarbeten af svenska författare. Från Stjernhjelm till Dalin. Efter originalupplagor och handskrifter utgifna av P. Hanselli. Tjugonde delen. Jacob Frese.), Upsala 1876, s. 97. (Stavningen i Hansellis barocklyriska urval i 22 band, utgivna 1856–1878, är tyvärr moderniserad.)
- 7 Carl Johan Lohman, [*Dikter*] (Samlade vitterhetsarbeten af svenska författare. Från Stjernhjelm till Dalin. Efter originalupplagor och handskrifter utgifna av P. Hanselli. Nittonde delen. Johan Göstaf Hallman, Gustaf Palmfelt och Carl Johan Lohman.), Upsala 1875, s. 411.
- 8 Lars Johanson (Lucidor), *Samlade dikter*. Utgiven med inledning och kommentar av Stina Hansson (Svenska författare. Ny serie. Svenska Vitterhetssamfundet.), Stockholm 1997, s. 267.
- 9 Det är ingen tillfällighet att barockdikterna erinrar om varandra. Diktkonsten uppfattades under barocken som en *ars imitationis*, där idéer, formler och stilfigurer uppfattades som allmän egenom. Särskilt tillfällesdiktarnas poem var lika varandra: det var inte ovanligt att man lånade hela passager av berömda skalder. Men också mer erkända poeter lånade och lät sig inspireras av

varandra. Det är kanske därför ingen slump att till exempel Stiernhielm kallades 'den svenske Opitz' (efter den tyske skalden). Men, skriver Fehrman, "[s]amtidigt är att märka, att alla överensstämmelser lång ifrån är att betrakta som omedvetna lån: poeten har ofta varit medveten om vad han övertagit, har velat smycka sin dikt med citat eller allusioner." Carl Fehrman, "Karolinsk barock och klassicism", *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria*, II, Stockholm 1956, s. 6. Den här metoden erinrar även starkt om Lindegrens poetiska metod.

- 10 Vanitas (av lat.: vanus): tom, fåfång, meningslös. Jfr *Predikaren* 1:2: i 1917 års översättning: "Fåfångligheters fåfånglighet!" (av lat.: "Vanitas vanitatum"); i den nya översättningen (Bibel 2000): "Tomhet, idel tomhet".
- 11 Carl Fehrman påpekar angående *memento mori*-stämningen under barocken, att upplevelsen av förgångelse inte bara ledde till en "pessimistisk vanitasmeditation" utan även gav en känsla av ögonblicksnjutning, ty i "barockens litteratur hör man inte bara ekon av medeltidens *memento mori*, utan också av renässansens *Carpe diem* – *Carpe florem*." Fehrman 1952, s. 175. Denna antitetiska livskänsla är också utmärkande för Erik Lindegren. Hans debutsamling *Posthum ungdom* kan till exempel sägas innehålla en blandning av å ena sidan livsleda, spleen, melankoli, och å andra sidan berusad livsnjutning. Jfr Johannes Edfelt, *Erik Lindegren. Inträdestal i Svenska Akademien*, Stockholm 1969, s. 9f.
- 12 Erik Lindegren, "Lyrisk modernism. En enquête", *BLM* 1946, s. 465.
- 13 Flera forskare och kritiker har tidigare uppmärksammat beröringspunkter mellan Lindegren och barocken – men då endast haft *mannen utan väg* som utgångspunkt för diskussionen. Så har Bernt Olsson i en viktig uppsats bland annat pekat på intressanta likheter mellan Lindegrens sonett "XX" i *mannen utan väg* och stansen 157 i Gunno Dahlstiernas *Kunga Skald* samt Olof Wexionius' reflexionsdikt "Melancholie". Olsson framhåller att det ofta ligger tradition bakom modernismens bilder och håller för troligt att till exempel Dahlstiernas dikter, som var med som exempel på extrem användning av bildrik poesi i skolans litteraturundervisning, kan ha "verkat eggande på en diktare som gjorde bilden till sitt viktigaste medel." Bernt Olsson, "Lindegren, Ekelöf och barockpoesien", *Diktaren och hans formvård. Lundastudier i litteraturvetenskap tillägnade Staffan Björk och Carl Fehrman*. Red. Rolf Arvidsson, Bernt Olsson och Louise Vinge, Malmö 1975, s. 78. – Karl Vennberg beskriver i sin anmälan av Lindegrens tredje diktsamling *Sviter* (1947) *mannen utan väg* som "ett verk av utpräglad barocktyp: formsträngt men ändå oavslutat; utpekulerat intill gränsen för manierism". Karl Vennberg, "Från barock till romantik. Om Erik Lindegren: Sviter", *Arbetare Bladet* 4.12.1947; omtryckt i: *På mitt samvete. Recensioner, essäer och tidskritik från fem decennier*. Urval och förord Björn Håkansson, Stockholm 1987, s. 97ff. Och Lars Forssell har i en artikel uppmärksammat likheter mellan *mannen utan väg* och vissa för barockpoesin vanliga stildrag: "Den rent yttre likheten [mellan *mannen utan väg* och barockpoesin] kan ju ibland vara påfallande: tunga rytmer, den färgprunkande ordfantasin, det ödsligt klingande dunklet och samma blixtrande "wit" som hos [den engelske 1600-talsskalden, metafysikern John] Donne [1573–1631]. Men en inre likhet finns också. Barockens bildspråk har ju verkligen, liksom Lindegrens till en del, sitt ursprung i bildkonsten." Lars Forssell, "Mannen utan väg: barock och humanism", *Femtital*, 1951:5, s. 5–11; citerat s. 8f.

Bernt Olsson har kritiserat Forssells uppfattning att det skulle finnas likheter mellan Lindegren och Donnes diktning. "Vad Forssell avser med 'de tunga rytterna' är inte helt klart", skriver Olsson. Att det finns tunga rytmer i *mannen utan väg* kan visserligen erkännas, fortsätter han, men inte hos Donne. Sådana bör man istället söka hos den tyske barockdiktaren Andreas Gryphius (1616–1664) och svenska barockdiktare, samt hos fransmannen Jean de Sponde (1557–1594). Beträffande "det färgprunkande ordfantasteriet" stämmer det bättre in på en del tyska och svenska barockdiktare, samt på den spanske barockskalden Luis de Góngora (1561–1627) och italienaren Giambattista Marino (1569–1625). Vidare menar Olsson, närmast med avseende på Forssells uppfattning att Lindegrens lyrik liksom

Donnes innehåller ett "ödsligt klingande dunk[el]", att det även är "en utmärkt beskrivning på några av Gryphius' mest kända dikter, till exempel 'Abend'". Olsson 1975, s. 80. (Angående Gryphius' "Abend": se till exempel *Das deutsche Sonett. Dichtungen Gattungspoetik Dokumente* (Ausgewählt und herausgegeben von Jörg-Ulrich Fechner), München 1969, s. 66; i svensk tolkning, "Afton": se Erik Blomberg, *Tyska dikter från medeltiden till våra dagar*, Stockholm 1939, s. 31.) Det skall här nog framhållas, att det intressanta med Olssons kritik inte i första hand är att den delvis motsäger Forssells påstående utan, tvärt om, att den fördjupar parallellerna mellan Lindegren och barockpoeterna.

Det kan även nämnas att Lindegrens hustru, Karin Bergqvist-Lindegren i en intervju där hon fått frågan om Lindegrens litterära smak, framhållit att han gärna läste renässans- och barockdiktare: "Och här kommer Eriks ömsinta faiblesse för det svenskprovinsiella in. Trots att Erik var så internationellt orienterad ansåg han att svensk poesi i stort sett var mätbar med utländsk. [- -] Han läste ständigt svensk lyrik, även många äldre diktare, kanske speciellt från 1600-talet." Åsa Beckman, "'Dikterna är inga marmorblock'. En intervju med Karin Lindegren", *BLM* 1990:59 s. 143-147; citatet s. 145f.

- 14 Lindegren delade sitt intresse för 1600-talslitteraturen med många andra modernister. Det var som bekant tack vare Eliot som de engelska barockskalderna uppvärderades. Lennart Breitholtz skriver: "Mycket betydelsefullt för denna utveckling blev att 'modernistiska' skaldar med T.S. Eliot i spetsen kände sig väsensbefrindade med barockens diktning." Lennart Breitholtz (red.) [Avsnittet], "Barockbegreppet" [i kapitlet] "Renässans, barock, klassicism", *Epoker och diktare*, 1, Stockholm 1971, s. 400; och Stina Hansson: "Barockstilen behöll länge sitt låga anseende. Det är först i vårt eget århundrade som modernismens poeter, med T S Eliot i spetsen, på nytt lärt oss uppskatta konstfärdigheten i denna typ av diktning." Stina Hansson [notisen], "Barockstilen" [i kapitlet] "Karolinsk barock – adelsprakt och kungahyllning 1660–1718", *Den svenska litteraturen*, I, Från forntid till framtid, red.: Lars Lönnroth och Sven Delblanc, Stockholm 1997, s. 245. Det skedde alltså överhuvudtaget en omfattande uppvärdering av barocklyriken i Europa under början av 1900-talet.
 - 15 Uttrycket "the mythical method" användes av Eliot ursprungligen för att karakterisera James Joyces metod i *Ulysses* (se T.S. Eliot, "Ulysses, Order, and Myth", *The Dial*, November 1923, s. 483). Eftersom metoden även använts av Eliot själv i *The Waste Land* (1922), har både Erik Mesterton och Lindegren kommit att tala om Eliots metod som "den mytiska metoden". (Se Erik Mesterton, "T.S. Eliots metod", *Spektrum* 1932, nr 3, s. 51, och Erik Lindegren, "Stravinskij och Oedipus Rex", *Tangenter. Recensioner och essäer i urval* [av Karin Lindegren], Stockholm 1974, s. 202.)
 - 16 Det föreligger dock en skillnad mellan Lindegrens och Eliots bruk av citat och allusioner: citaten är i högre grad oförvanskade hos Eliot än hos Lindegren; likaså är Eliots allusioner mer iögonenfallande. Jfr Carola Hermelin, *Vinteroffer och Sisyfos. En studie i Erik Lindegrens senare diktning* [diss.], Uppsala 1976, s. 65: "[Eliot] ger ofta ett ordagrannat citat. Lindegren nöjer sig däremot mestadels med en blixtnabb antydning." Och Anders Cullhed, "Tiden söker sin röst". *Studier kring Erik Lindegrens mannen utan väg* [diss.], Stockholm 1982, s. 143: "Lindegrens allusioner förhåller sig friare till förlagorna [än Eliots]; de är genomgående av en halvt dold eller förtäckt natur, svåra att restlöst identifiera."
- En citatliknande allusion på Dahlstierna återfinns i den första versen i sonett "XXV" i *mannen utan väg*. Den sjätte versen i stansen 94 i *Kunga Skald* lyder: "Seen som des Wijse böd *de trogne Bijij* god natt!" (se Dahlstierna, s. 73). Lindegren skriver: "*det trogna biet* surrar för den skruppnade rosen". (Mina kursiveringar.)
- 17 T.S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent", *Selected Essays*, London 1999, s. 14.
 - 18 Att Eliot redan så här tidigt var aktuell för Lindegren framkommer i ett brev från Karl Vennberg till K.-G. Wall den 27 maj 1938. Vennberg talar där om "det studium som Erik [Lindegren] och jag på sista tiden ägnat T.S. Eliots kritik och poesi". Citat efter Karl Erik Lagerlöf, *Den unge Karl Vennberg*, Stockholm 1967, s. 156.

- 19 T.S. Eliot, "The Metaphysical Poets", *Selected Essays*, London 1999, s. 289.
- 20 Lindegrens utkast finns avtryckt i Roland Lysell, *Erik Lindegrens imaginära universum* [diss.], Stockholm 1983, s. 620–628. Dateringen är Cullheds (s. 134).
- 21 Cullhed, s. 137.
- 22 På tal om Bellman-allusioner hos Lindegren: i ett av manuskripten till dikten "Porträtt-elegi 1877", skriven med inspiration från Carl Fredrik Hills målning "Kyrkogården" – dikten kom senare att ingå i *Vinteroffer* –, återfinns en tydlig hänvisning till en annan 'barocklyrisk' Bellmandikt: Fredmans epistel N:o 30 ("Drick ur ditt glas, se Döden på dig väntar"). Bellman diktar: "Movitz, din Lungsot den drar dig i grafven"; och Lindegren, som i diktens inledning talar om en "psalmboksvart" man som står och "läser på sin gravsten", skriver: "din navelsträng drar dig i graven". Citat i Roland Lysell, *Dokumentation till Erik Lindegrens Vinteroffer*, Stockholm 1985, s. 204. (Gunnar Ekelöf alluderar förresten på samma epistel i "Marsch" i *Om hösten*, 1951: "Nu släpar Movitz sin sista sjukdom genom slavlägren", heter det där.)
- 23 Som Cullhed skriver (s. 144), innebär Lindegrens tillämpning av den mytiska metoden absolut inte att han slaviskt underkastade sig Eliots praktiska exempel. Däremot fann han häri ett stöd, som skulle bli betydelsefullt för hans eget skapande.
- 24 Cullhed, s. 135 resp. 137.
- 25 Citat efter Cullhed, s. 137.
- 26 Jfr Hermelin (s. 65 och passim), som menar att den mytiska metoden i *The Waste Land* i hög grad inspirerat Lindegren även i *Vinteroffer*.
- 27 KB:L 105:963.
- 28 Stiernhielm, s. II.
- 29 Johanson (Lucidor), s. 500.
- 30 Citat efter Fehrman 1952, s. 369.
- 31 Brev från Lindegren till Brita Tornell; citat i Hermelin, s. 158. Som Hermelin påpekar, har Lindegren här lekt med uttrycket "att ge upp andan".
- 32 Dahlstierna, s. 104.
- 33 Citat i Lysell 1985, s. 57ff.
- 34 Båda dikterna i KB:L 105:963.
- 35 Michael Renner, [*Dikter*] (Samlade vitterhetsarbeten af svenska författare. Från Stjernhjelm till Dalin. Efter originalupplagor och handskrifter utgifna av P. Hanselli. Trettonde delen. Andreas Wallenius, Johan Vultejus, Christ. Tiburtius, Ernst Gestrinius, Michael Renner, Jonas Hjortzberg och Peter Warnmark.), Upsala 1870, s. 274. – Det är oklart när Renner föddes och dog.
- 36 Erik Lindegren, "Tal i egen sak", *Tangenter. Recensioner och essäer i urval* [av Karin Lindegren], Stockholm 1974, s. 21. – Den förra kursiveringen är Lindegrens, den senare min.
- 37 Tillämpningen av denna metod är också följande obetitlade och otryckta dikt, här kallad "Om natten den rena tystnaden droppar" (KB:L 105:963), ett gott exempel på. Här ges en bild av hur Döden och Tiden deltar som banemän i ett krig. Dikten lyder:

Om natten den rena tystnaden droppar, och blott
 en liten promenad skiljer härarna åt, som sover
 i underkläder vävda av avlägsna händer. När vapnen
 har tystnat vitmenas luften av det gemensamma

lidandets andedräkt och den flyter ihop
som om dessa fiender sov i varandras armar.

Endast den ljusa väninnan till lufrädens män,
piloternas önskemåne, stirrar nu ned
på det landskap hon gör till ett skinande ben
med fläckar av skuggor från tusentals mindre ben.
Där ambramoln driver sin väg över ingenmansland
ser hon hur döden och tiden framkastar
de hatfulla ord och metaller som dödar liv.

I dikten förevisas en modern krigsscen – den för ju direkt tankarna till Andra världskriget – men den är samtidigt också barockartad i sin skildring av hur Döden och Tiden, utrustade med ”ord och metaller”, det vill säga kommenderingar, vapen och ammunition, avdagatar sina offer, de oskyldiga människorna – hur ”döden och tiden framkastar/ [...] hatfulla ord och metaller som dödar liv”. (I ”XXV” i mannen utan väg personifieras tiden och döden på ett liknande sätt. Dessutom förevisas en krigsscen. I den sista strofen heter det: ”från tidens släpvagn slungas hurrarop mot döden/ dovt vilar garnisoner under regnets tysta språng”).

- 38 Petrus Lagerlöf, [*Dikter*] (Samlade vitterhetsarbeten af svenska författare. Från Stjernhjelm till Dalin. Efter originalupplagor och handskrifter utgifna av P. Hanselli. Fjerde delen. P. Lagerlöf, E. Lindschöld, Edmund, Nils och Carl Gripenhjelm, J. G. Werwing och J. T. Geisler.), Upsala 1866, s. 42.
- 39 Jacob Arrhenius, [*Psalmer*] (Samlade vitterhetsarbeten af svenska författare. Från Stjernhjelm till Dalin. Efter originalupplagor och handskrifter utgifna av P. Hanselli. Sjunde delen. Magnus Gabriel [D]e la Gardie, Jacob Arrhenius, Israel Kolmodin, Gustaf Ollon, Jacob Boëthius och Peter Brask.), Upsala 1867, s. 147.
- 40 Peter Brask, [*Psalmer*] (Samlade vitterhetsarbeten af svenska författare. Från Stjernhjelm till Dalin. Efter originalupplagor och handskrifter utgifna av P. Hanselli. Sjunde delen. Magnus Gabriel [D]e la Gardie, Jacob Arrhenius, Israel Kolmodin, Gustaf Ollon, Jacob Boëthius och Peter Brask.), Upsala 1867, s. 229.
- 41 Lagerlöf, s. 81.
- 42 Lars Wivallius, [*Dikter*] (Samlade vitterhetsarbeten af svenska författare. Från Stjernhjelm till Dalin. Efter originalupplagor och handskrifter utgifna av P. Hanselli. Nionde delen. Sven Dalius, Lars Wivallius och Johan Gabriel von Beyer, Upsala 1869, s. 289.
- 43 KB:L 105:963.
- 44 *Hercules*-parodin återfinns bland Lindegrens manuskript, KB:L 105:963 ”Erik Lindegrens papper. Manuskript (helt el delvis oidentifierade)”. (I den andra strofens femte vers förekommer i originalet två över-x-ningar.) Ytterligare likheter mellan Lindegren och Stiernhielm – men av ett helt annat slag – framkommer vid läsningen av ”Vid Shellys hav” i *Sviter*. Särskilt följande fristående vers (eller strof) i diktens mitt för tankarna till *Hercules*: ”död detonation mullrande mull: död och mull”. Det är framför allt följande kända parti man kommer att tänka på: ”Döden molmar i Mull/ alt hwadh här glimmar/ och gläntsar”. Det är i användandet av termerna ”död” och ”mull”, samt de återkommande m-alliterationerna som likheten består. Även i ”Vid Shellys hav” återkommer och m-ljudet påfallande ofta, särskilt i inledningen: ”i detta mörkers mörker denna vita kropp/ och hela min varelse så ljus så glömd/ som månens spegelsegel i ett sommarhav/ som vågor vågors top-par brutna utan skum”.

Störningssändaren som självframställning

Om konversabla missförstånd i Arne Sands *Väderkvarnarna*

I en nyckelpassage i Arne Sands postumt utgivna roman *Enhörningarna* genomför bokens huvudperson en kritisk vidräkning med språket. Resonemanget tar sin utgångspunkt i följande påstående: "Det finns ett namn på ett djur: *enhörning*. Men – det finns inget djur till namnet." Enhörningarna sägs vara de ord som saknar empiriskt verifierbar referent, eller vars referent åtminstone "inte existerar inom de gränser namnet antyder".² Problemet med dessa är att trots att språket inte klarar sig utan dem, ställer de sig mellan subjektet och världen: "De förvirrar en, de splittrar en, de skingrar en, plötsligt har man dem mellan 'sig' och 'jag'."³ Inte minst ordet "jag" är en enhörning, vilket i förlängningen resulterar i att språket inte bara träder mellan subjekt och värld, utan även blir en medierande instans för den egna självförståelsen. Man tvingas således att införliva en bild av sig själv, någonting yttre, en bild betingad av ett språk oberoende individen. Eftersom man föds in i ett språk där nästan alla ord är "enhörningar, eller mutationer av enhörningar"⁴, föds man också in i en situation där erfarenheten av både subjektivitet och intersubjektivitet på ett avgörande sätt är villkorad.

Att kalla *Enhörningarnas* reflektioner över språket och individualiteten för en teori är förmodligen för mycket sagt – och i den mån de skulle kunna vara det vore det en väl enkel sådan. Likväl är det ett resonemang som ofrånkomligen pekar tillbaka på dess själva yttrande. Ett resonemang som säger något om den estetiska (litterära) artefaktens tillblivelsevillkor. Det är också ett resonemang som pekar fram emot Arne Sands sista roman *Väderkvarnarna*, och dess lika paradoxala som radikala försök att både omhulda och överskrida dessa villkor. I det följande vill jag undersöka hur dessa villkor rörande språket, världen och subjektiviteten manifesteras hos den senare Arne Sand, och hur de ingår i ett försök att finna en ny estetisk utgångspunkt, bortom modernistiska sanningsanspråk eller ahlinska till-tal.

1. Jaget och enhörningarna

Enhörningarna delar ett intresse för ett problemfält rörande språk, värld och identitet med en stor del av 50- och 60-talets litterära praktik och debatt.⁵ "Det är ett

faktum att frågor kring språk och identitet spelat en central roll i decenniet", konstaterar Karl Erik Lagerlöf i inledningen till *Samtal med 60-talister*, där han redogör för periodens estetiska grunddrag och teoretiska förutsättningar.⁶ Den något äldre Arne Sand brukar förvisso inte räknas till 60-talsgenerationen, men torde åtminstone ha en plats i periferin av den utveckling som Lagerlöf beskriver löpa från Ahlin via Gyllensten till Lars Gustafsson. Det är en utveckling där författarna sägs vara "engagerade i en allvarlig frihetsproblematik" där "ingen upplevelse är fri", och där "världen såsom vi uppfattar den är [...] en värld inom oss, en föreställningsvärld som vi övertagit".⁷ I beskrivningen av den språkproblematik som sägs karaktärisera 60-talsprosan utgår Lagerlöf från frågan om hur ett självmedvetande konstitueras, och han tar här stöd i George H. Meads socialpsykologi.⁸ Det autonoma jaget beskrivs som någonting i grunden ogripbart, det ges (med en humesk beskrivning) endast som "en ström av förnimmelser, reflexioner och minnesbilder". Det enda som ordet "jag" i det fallet kan sägas beteckna är en upplevelse av "kontinuitet" i dessa förnimmelser.⁹ Men enligt Lagerlöf är vår egenart beroende av miljön, det vill säga det språksociala sammanhang vi ingår i. Det är en kontext vi föds in i, som föregår oss, och vars värderingar och försanthållanden vi införlivar som egna. Språket är en social företeelse, och omvärldens attityder och hypoteser är implicit formulerade i själva dess struktur. I och med att vi deltar i detta språkliga och sociala sammanhang erhåller vi också härifrån ett självmedvetande: "Genom det omedvetna härmandet av andras attityder organiseras ett slags representant för yttervärlden, ett 'överjag'."¹⁰

Detta är förstås en lika banal som plausibel beskrivning. Men det relevanta här är förstås att anammandet av detta interaktiva och kontextuellt betingade jagbegrepp får konsekvenser för den konstnärliga praktiken. I anslutning till Lars Ahlin konstaterar Lagerlöf:

Språket förenar oss på ett plan, skapar kontaktmöjligheter, men det utnämner, värderar, sorterar och skiljer oss också åt, bär ända in i sina finaste nyanser präglarna av värdering och slutna ambition. Det är en seg materia vari vi har vår varelse, som grodyngel i slemmet. Det språk vi övertar innehåller en *tolkning* av tillvaron, alla dess namngivningar och beteckningar läser in oss i föreställningar [...]. Vill man komma utanför detta språk och nå ett annat som återger en jämlikhet, måste man bli en experimenterande, avantgardistisk författare.¹¹

Att Lagerlöfs genomgång rekapitulerar en språkkritik liknande den i *Enhörningarna* är uppenbart. Det är inte bara identitetens grund i språket och det sociala som går igen, utan även tolkningen av detta som någonting tragiskt. *Enhörningarnas* berättarjag uttrycker en nostalgi, en längtan tillbaka till ett familjens symbiotiska (och jaglösa) enhetsstadium som föregår det språkliga; inträdet i den språkligt betingade sociala ordningen upplevs som en förlust.¹²

För att kunna gå vidare – medveten om ett språksocialt beroende – tvingas man

som författare alltså ifrågasätta den egna litterära praktikens möjligheter och förutsättningar. Omvägen via Lagerlöf har sina skäl. Dels kommer där till uttryck en förståelse av språk, värld och identitet som var i svang kring 1960, dels präglar denna uppfattning i någon mening också Arne Sands texter från denna period.¹³ Och här närmar vi oss det egentliga föremålet för denna text, ty även om *Enhörningarna* bekräftar Lagerlöfs framställning i teorin, är det inte förrän i *Väderkvarnarna* som den på allvar kan sägas ge sig tillkänna i praktiken. Även i denna roman förs en diskussion om språket, men det sker här på ett sätt som närmar sig själva framställningen som sådan. *Enhörningarna* formulerar förvisso en problematik kring språk och subjektivitet men det sker i en förhållandevis oproblematisk form: berättarjaget har av sin läkare fått hundra dagar kvar att leva, och börjar under sjukhusvistelsen skriva den dagbok som utgör romanen. Texten skriver som 'dagboksroman' in sig i en historiskt ganska väldefinierad genre, medan *Väderkvarnarna* däremot ser helt annorlunda ut.¹⁴

Vad som i förstone är mest påfallande i *Väderkvarnarna* är att romankaraktärernas evighetslånga, till synes osammanhängande dialoger breder ut sig på bekostnad av skildringen av det yttre händelseförloppet.¹⁵ Det är i dessa replikväxlingars 'vad' och 'hur' som en språkproblematik omedelbart ger sig tillkänna. Romanens karaktärer återkommer ständigt i sina samtal till en språkets opålitlighet, samtidigt som de i de absurda dialogerna oftast tycks missförstå varandra, eller åtminstone tala för sig själva. Ett problemkomplex som rör språk och kommunikation framträder både på en konkret nivå som motiv, och på en abstrakt nivå som tema. Det är en dubbel manifestation som dessutom gör det svårt att avgöra vad som egentligen 'sägs' i romanen. *Väderkvarnarna* såväl iscensätter som exemplifierar den språkliga (och konstnärliga) artefaktens opålitlighet: samtidigt som personerna i romanen inte tycks nå fram till varandra, utgör språkets undanglidande karaktär även det man ofta försöker tala med varandra om.

Läsaren erbjuds här inte någon privilegierad position i sammanhanget. Trots replikskiftenas goddag-yxskift-karaktär, och trots att romankaraktärerna påpekar att de inte förstår varandra, talar man ändå med varandra i romanen. Ibland tycks gestalterna i en situation av språkligt haveri ändå vara fullt på det klara med vad som sägs (eller åtminstone vilka talakter som utförs). Samtidigt som det på fiktionens nivå tycks föreligga allvarlig kommunikationsförbistring, utestängs också läsaren av vad som ibland framstår som ett *motsägelsefullt samförstånd* romangestalterna emellan.¹⁶ Inom detta motsägelsefulla samförstånd etableras en diskurs som rör språket, identiteten och konstverket, och motsägelsefullheten tycks ha sin grund i att romanen i sig även gestaltar denna diskurs innehåll. Detta leder ofta till att läsaren ställs inför hermeneutiska paradoxer: ett yttrande på fiktionsnivån får ofta sin motsvarighet på den formella; men om yttrandet rör svårigheten att bemästra språket, smittas då inte själva gestaltningen av denna svårighet?¹⁷

Jag vill här antyda hypotesen att språkproblematiken i *Väderkvarnarna* inte endast utgör ett inomfiktioneellt motiv eller övergripande tema, utan alltså även präglar romanens egen strategi. Texten exemplifierar i sig (repeterar, speglar) sitt innehåll på flera sätt, och ger ytterst uttryck för en tentativ poetik: texten framstår i slutändan som en manifestation av ett medvetet estetiskt ställningstagande. Detta är mer än bara en truism, ty att texter faktiskt förutsätter sin form, tar den för given, hör knappast till undantagen – att *Väderkvarnarna* inte gör det torde vara odiskutabelt. Detta slags relation mellan det konstnärliga yttrandets 'mening' och 'betydelse' är vare sig sällsynt eller utforskad,¹⁸ men för att alls kunna urskilja vad som kan sägas vara den estetiska teori *Väderkvarnarna* för fram, krävs i förstone att man studerar hur en språkproblematik kommer till uttryck i texten – för att sedan kunna närma sig vad som därigenom uttrycks.¹⁹

2. Förstå: samtal och konversation

Låt en konstkritiker heta Donald Johansson. Det är lämpligt att han vid den tid då följande händelse inträffade skrev på sin licentiatavhandling, vilken rörde vissa förhållanden i sekelskiftets villabyggnadskonst, närmare bestämt Jugendornamentiken.²⁰

Väderkvarnarnas inledning signalerar på ett högst påtagligt sätt romanens artefaktiskhet. Donald Johansson skulle förvisso inte kunna heta vad som helst, men han är en alltigenom fiktiv produkt, vars ursprung endast kan lokaliseras till begynnelseordet "Låt".²¹ Det finns inget som pekar på att berättarens val – "Det är lämpligt att [...]" – skulle vara slumpmässigt, men likväl skulle det ha kunnat vara annorlunda.²² Att det här inte är fråga om en realistisk eller primärt mimesisdriven roman står tämligen klart från första början, ty *Väderkvarnarna* är en synnerligen konstruerad produkt som ständigt påminner läsaren om att det här är fråga om just detta: konstruktion och produkt. På grund av det metalitterära anslaget är det sällan entydigt på vilken nivå man skall läsa ett visst textställe: alla romanens yttranden tycks peka tillbaka på texten själv, inga meningar tycks litterärt 'oskyldiga' eller 'rent beskrivande'. Som jag redan antytt präglar denna dubbelexponering i synnerhet hur språktematiken manifesteras. Romankaraktärerna inte bara säger konstiga saker till varandra; dessutom är det, som P. O. Enquist påpekar, ofta någonting konstigt med själva dialogen.²³ Vad det hela ofta kretsar kring är svårigheten (och tvånget) att upprätta ett språkligt samförstånd, antingen genom att romankaraktärerna har svårt att förstå varandra, eller att man talar om språkrelaterade problem. Den historia som så motvilligt ändå berättas kan återges i ett flertal versioner, beroende på var man lägger historiens fokus. En möjlig resumé skulle exempelvis kunna lyda: *Donald Johansson besöker flera gånger under en veckas tid familjen Martstads jugendvilla; under veckan involverar han sig på olika sätt med*

familjemedlemmarna och försöker förgäves förföra några av dem; efter en slutlig konfrontation kulminerar hans strävan efter att erkännas av människorna han mött under veckan i ett förnedrande nederlag.

Ett avsnitt som ger prov på flera av romanens egenheter, där också flera centrala motiv etableras, är den inledande dialog som äger rum mellan Donald Johansson och jugendvillans ägare, Erik Martstad, under Donalds första besök i huset. När Donald först anländer till villan tar byggmästaren med honom på en rundvandring i huset. Under visningen tycker sig Donald höra ljudet av andras klackar:

Ofta föreställde sig Donald Johansson att någon följde dem. Därpå tyckte han att någon sprang framför dem. Ja, han började tro på detta alternativ. Men det förekom även att någon rörde sig parallellt med dem. Han hörde en virvel av klackar, ett band av stenplattor måste korsa en promenad. (7)

Upplevelsen föranleder Donald att yttra den första replik som romanen återger i direkt anföring: "Vi tycks aldrig hinna, mumlade han i ett försök att nå personlig kontakt" (8). Donalds yttrande är tvetydigt. Å ena sidan sägs det bära på en vilja till språkligt samförstånd, en önskan att via talet närma sig någon annan. Å andra sidan framstår denna önskan som halvhjärtad eftersom repliken mumlas fram – ett mumlande som utmärker många av romanens repliker. Mumlandets effekt är den att man samtidigt som man säger någonting också tycks vilja dra tillbaka det sagda genom att minimera risken att det (miss)uppfattas. Tvetydigt är också Martstads svar, "Upp vem?" (8), som genast iscensätter en situation av missförstånd. Dock härstammar inte Martstads fråga ur en så enkel omständighet som att han inte skulle ha förstått vad som sagts. Ty samtidigt som Donald här misslyckas med "att nå personlig kontakt", anknuter Martstads replik till vad som faktiskt föranlett Donalds fråga, det vill säga den gäckande "virvel av klackar" han tycker sig höra. Martstad missförstår så att säga på orimlig grund. Även om han i förstone inte tycks förstå vad Donald menar, utmärks replikskiftet av den alternativa logik inom vilken romanens gestalter opererar och som tillåter dem att trots allt konversera.

Ljudet av klackarna är förstås inte där av en tillfällighet. Skildringen av Donalds ankomst till villan är inbäddad i en metanarrativ kontext.

Längst inne i en park såg han villan. Han kände den visserligen från litteraturen, och visste kanske i många avseenden mera om den än ägaren gjorde, ändå blev han liksom andra besökare slagen av byggnadens rikedom på utkast och allusioner, eller: dess förmåga att liksom hinna förnya sig under den tid det tog för blicken att läsa av den. (6f)

Beskrivningen av huset passar även in på romanen. Rikedomerna på "utkast och allusioner" utmärker från och med *Ljugarstriden* Arne Sands litterära metod,²⁴ men *Väderkvarnarna* skiljer sig också från de tidigare romanerna genom sin undandligande karaktär, "dess förmåga att liksom hinna förnya sig under den tid det [tar]

för blicken att läsa av den". Det är exempelvis svårt att i romanen finna en narrativ linje, dialogerna tycks sakna fokus och skildringen av händelseförloppet är underordnad dialogen. Detta undanglidande utmärker också Donalds upplevelse av klackarna. "Var fanns människorna?" (7) frågar han sig, bara för att få ljudet av fotsteg till svar. På samma sätt som människorna ger sig tillkänna genom det undflyende ljudet av klackar, kommer också objekten för hans begär att ständigt försvinna framför honom; så även bokstavligen bakom jugendvillans alla hörn.²⁵

Romanens två första repliker etablerar ett mönster som upprepas och varieras romanen igenom. Dialogerna bärs fram av en obekymrad självklarhet romangestalterna emellan som står i uppenbar kontrast till såväl deras påståenden om språkets natur som replikskiftenas karaktär av minimalt samförstånd. Signifikativt nog dyker själva ordet 'förstå' upp flera gånger under det fortsatta samtalet. Donald frågar byggmästaren ängsligt, "Förstår ni mig? – *Egentligen!*", vilket föranleder följande svar:

– Jag vill säga er något, sade Martstad med tyngd och eftertryck. Det språk ni talar, det kommer man på sina håll att förstå. Jag blir beklämd redan vid tanken, kanske slår ni ifrån er med båda händerna och finner att ni aldrig någonsin ville bli förstådd. Fast ni tillsvidare bara har låtit mig höra ett sätt att tala och ännu inte har sagt ett ord av intresse på detta språk så är ni den människa som har intresserat mig, licentiaten. (9)

Det är en märklig förutsägelse Martstad gör om hur Donald "på sina håll" kommer att förstås.²⁶ Märklig så till vida att det är just en förutsägelse – Martstad tycks ju besitta mer kunskap än vad han borde i förhållande till sin status i diegesen, fiktionsvärlden. Men märklig också med avseende på vad han egentligen kan antas mena. Citatet glider mellan åtminstone två betydelser av ordet "förstå": dels den förståelse som beklämmer Martstad, och som han påstår kommer att upprättas "på sina håll"; dels den förståelse som Donald eventuellt kommer att finna att han aldrig önskat. Skillnaden mellan dessa förståelsebegrepp är inte given, men det hela blir tydligare om man ser till vad Martstad faktiskt gör här: han urskiljer nämligen två olika sätt att tala. Det sätt Donald hittills talat på ges en motsägelsefull beskrivning: han kommer genom detta att "på sina håll" förstås men kommer samtidigt att kanske inse att han aldrig velat bli förstådd på det sättet. I detta finns en dubbelhet av samma slag som i inledningsrepliken: ett talande obenäget att låta sig uppfattas. Men Martstad implicerar även ett annat tal, ty Donald intresserar honom, trots att han "ännu inte har sagt ett ord av intresse på" det språk han hittills brukat. Måhända ett språk obesmittat av, till exempel, mumlandets förbehåll? (Fyra av de sex repliker Donald yttrar före Martstads förutsägelse beskrivs som mumlande.)

I romanen förekommer en distinktion mellan å ena sidan konversation, och å andra sidan samtal, som kan förklara Martstads förutsägelse, och eventuellt kasta

ljus över 'talets' och 'förståelsens' olika betydelser. Under minglet strax före den middagsbjudning som följer efter det inledande samtalet, och efter det att de övriga familjemedlemmarna introducerats, tycker sig Donald "i de samtalsfragment han kom att förbinda med varandra genom att han passerade genom dem [finna] en form av evolution, som om alla hade hört varandra, vilket inte var fallet [...]" (25). I den följande replikväxlingen byter man ämne och samtalspartner till synes utan urskillning, eller åtminstone utan besvär. Replikerna återges utan att det anges vem som yttrat dem eller till vem de är adresserade, vilket medför att läsaren försätts i samma predikament som Donald. Orden verkar utbytbara, man tycks kunna säga vad som helst till vem som helst utan att någon förvirring uppstår.²⁷ Dock deltar inte byggmästaren i detta ordbyte:

– Älskling, du är så tyst.

– Vad som skrämmar mig under den här halvtimmen före middag är att alla tycks kunna övergå från samtal till konversation exakt när det roar dem. För mig är det alltid en av tillvarons svåraste procedurer. (26f)

Här benämner Martstad de två språk han tidigare talat om.²⁸ Om "samtal" är ett (förbehållslöst) tilltal, skulle "konversation" vara ett talande där man varken ger sig till känna eller blir erkänd.²⁹ Detta är förstås en ganska långt dragen tolkning, åtminstone av Martstads ord, men Donald använder själv distinktionen längre fram i romanen för att beskriva schismen mellan en vilja till kommunikation och en ovilja, eller oförmåga, att göra sig tillgänglig i språket:

Varje dag, från dagens första möten, måste jag arbeta oavbrutet på att bryta ned mig för att konversationen skall sluta och samtalet börja. Om mycket misslyckas kan det visserligen bero på min förmåga, men aldrig på mina ambitioner. (197)

Denna schism impliceras också tidigare av Donald när han under det första samtalet med byggmästarens dotter Sylvia, strax före middagen, kommenterar hennes fars förutsägelse:

– Om jag inte varje dag vore tvungen att besegra fienden innan själva fredsförhandlingarna kunde äga rum [...] hur långt skulle jag inte ha kommit.

– Vilken fiende?

– Man har ställt i utsikt att någon skall förstå mig väl här [...]. Jag trodde denna någon var ni, allt pekade på det. Detta sade er far. – När jag talar om fienden avser jag mig själv. (17f)

Distinktionen mellan samtal och konversation kan förklara Martstads förutsägelse genom att den korresponderar symmetriskt med de båda betydelserna av "förstå". Den förståelse som beklämmer Martstad är konversationens, medan den förståelse Donald har ett kluvet förhållande till är samtalets. Donalds undanbedjande är verkligen eventuellt, ty viljan till samtal finns där, men "fienden" – hans narcissis-

tiska ego – utgör ett hinder. Det är i så fall denna samtalspotential Martstad ser hos Donald, och som gör att denne intresserar honom.

Här gör sig Lagerlöfs beskrivning i *Samtal med 60-talister* åter påmind. Men om identitetens sociala och kulturella beroende också innebär en jagförlust, borde också medvetenheten om detta generera en olust inför språklig interaktion. Problemet är att en sådan interaktion också utgör den egna identitetens fundamentala betingelse: man har inget annat val än att tala, men måste också godta att ens eget tal har sin grund i någonting yttre som övertagits; ett språk, en världsbild etc. 'Det egna' bär paradoxalt nog alltid på en alteritet. Mumlandet blir ett av flera sätt att bemöta denna situation, men med resultatet att en vällyckad kommunikation omöjliggörs. Härav också det 'mumlande' som romanen kan sägas praktisera, dess undanglidande karaktär och ovilja till konkretion. Karaktäristiskt för Donalds gestalt är just denna spänning mellan en vilja till kommunikation – "ett försök att nå personlig kontakt" – och en ovilja att som individ erhålla en plats i språket, en ovilja att benämnas.

3. Störningssändaren: till-tal och om-tal

Donalds predikament skulle kunna sammanfattas med en fråga: "hur skulle en människa kunna säga att hon var helt unik och i samma andetag räkna med att bli förstådd?"³⁰ Även om Ulf Lindes fråga ursprungligen ställs i anslutning till Lars Ahlin, så griper den rakt in i Donald Johanssons problematiska belägenhet. Ty vad ger vår hjälte uttryck för annat än en önskan att både ha kakan och äta den, att hävda sin unicitet utan att allmänneliggöras av det språk som tillåter en att säga 'jag'? När Linde sju år efter sin vägröjande essä om Ahlin återigen närmar sig författarskapet, söker han komma runt ett antal problem som den meadska synen på språk och individ medför. Om identiteten är beroende av ett allmänt, föregående, språk, hur kan jag då möta den andre såsom annat än allmänneliggjord? Finns där ingen den andres egenart som kan garantera en etik? Om den andres unicitet kringskärs av språkets primat, hur kan jag då se honom som *någon*? Svaret är att det trots allt finns någonting hos individen som undandrar sig det allmänna, och hos Ahlin, enligt Linde, motsvaras detta av "orten". Det är

den avgörande punkt där språket kan gå två vägar: det personligas eller opersonligas. Här blottas skillnaden mellan tal *till* och tal *om*.

När någon beskriver mig, talar *om* mig, kan jag bara framstå som en generalisering, ett typfall. (Också för mig själv!) Jag kan vara vad jag sägs vara bara för att likheter och olikheter mellan mig och andra går i dagen; jag blir relaterad i ordets bägge betydelser. Men när en människa talar *till* mig, när jag erfar att hon vill att jag och ingen annan skall ge henne svar – då erfar jag också bundenheten vid min ort: att jag icke är utbytbar. [...] Så och bara så blir jag *person* [...] Men det är inte allt. Jag erfar samtidigt en ömsesidighet – för också den andre framstår då omedelbart

som person; jag hör inte bara vad han säger, vad han talar om – jag hör *honom*. Han upphör att vara en summa egenskaper: han står där.³¹

Lindes distinktion kan liknas vid *Väderkvarnarnas* mellan samtal och konversation. Konversationen skulle då vara ett om-tal, som endast talar utifrån språkets och situationens (t.ex. minglandet) konventionalitet utan att ta i beaktande den andres unika belägenhet. Något som leder till såväl jag- som du-förlust. Konversationen, om-talet, är det 'oegentliga' tal som möjligen skyddar det egna från det allmänna, men också tömmer det subjekt som fjärrmar sig på dess jag-het. I *Väderkvarnarna* får Sylvia beskriva detta:

Sedan er storartade monolog i salongen i förrgår kväll förstår jag knappast någonting annat än dessa ändlösa ramsor som ni alltid har på lager. – Jag visste hela tiden att det inte var nytt, först gissade jag på Oscar Wilde men när jag läste en stund i honom såg han helt annorlunda ut. Men så, i natt när jag låg vaken som jag alltid gör sedan en viss händelse inträffade, då insåg jag som vid ett ljussken: Det är ju ramsor mera än ramsor, de där långa metallremsorna flygarna släpper ut på väg till målet för att störa fiendens radar. Mig förefaller det, som om ni mera talade för att dölja er själv än för att ge en bild vart ni syftar. (112f)

Det tal med vilket Donald söker dölja sig själv resulterar givetvis i att avståndet till den andre ökar: det är därför objekten för Donalds begär alltid ligger utom räckhåll för honom. Han misslyckas att göra sig förstådd eftersom villfarelsen om ett jag oberoende av språket gör honom obegriplig. Det enda språk han tillåter sig att tala är störningssändarens.

Den fråga som kvarstår är huruvida Arne Sand i *Väderkvarnarna* bestrider tilltalets möjlighet, eller om han beskriver en tragedi: kritikern som faller för egen hand (eller snarare: eget yttrande). För att svara på frågan får man se till vem som får sista ordet i romanen: det är mot Klas Vegar, Sylvias fästman, som Donald förlorar striden om Sylvias gunst, och dessutom på 'hemmaplan'. Den slutgiltiga orsaken till förlusten är det brev som Vegar skriver till Sylvia och som enligt henne besitter en äkthet Donald saknar. Poängen är förstås att brevet – liksom de flesta brev – är tillkommet i en situation av maximal förkonstling, en fullständigt forcedrad produkt. I romanens epilog skildras hur Klas Vegar bit för bit pusslar ihop brevet med stor möda under en affärsresa till Finland, en resa under vilken han dessutom tillbringar en natt med en annan kvinna. Donald som är mer än väl förtrogen med hur orden låter sig användas – han är ju kritiker – inser förstås hur det ligger till med brevet och vill även få Sylvia att erkänna att hon gör det:

– Säg som sanningen är, nämligen att du just nu inser att det är ett högst medelmåttigt brev, möjligen författat med vacker handstil. Den sobre mannen vore just i stånd att plåga sig igenom en välskrivningskurs med glans, i total okunnighet om att han ingenting har att skriva. (232)

Det är en karaktärisering som i princip överensstämmer med biskopens dom över Donalds konstkritik några sidor tidigare: "Ni saknar visserligen allt intresse som teoretiker, men ni skriver en utmärkt svenska, en förtjänst som kanske är till för att dölja den [okunnighet] jag nämnde" (225f). I epilogen visar sig emellertid Donalds antagande – eller projicerade självinsikt – mer eller mindre korrekt:

Med hans handstil förhöll det sig ungefär så som Donald Johansson skulle påstå en vecka senare. Den var ett slags mästerverk, men den var en konstprodukt och hade inte vuxit fram organiskt i takt med honom själv.

[...] Då han i flygplanet såg den sköna handstil med vilken han hade skrivit sitt enda ord föll honom tanken inte in att han inte själv hade satt sin prägel på handstilen. Han grubblade över om han inte borde byta ut ordet *Älskling* mot *Älskade*. (242)

Men är verkligen Sylvia så naiv som man i förstone kan tro? Trots hennes tilltro till till-talet intar hon en defensiv hållning: "Och om det nu vore ett dåligt brev? [...] Om jag nu vore så svag att jag gjorde mig blind för hans brister. Måste jag vara förmer än människa?" (232). Precis som Donald påstår ställer hon brevet mellan sig och Vegar "för att slippa se vem han är", men brevet är också Klas Vegars enda möjlighet att göra sig synlig. Det är i tävlan med Donald Johansson som han skriver brevet, och i medvetenhet om att det är hans enda chans att nå fram till Sylvia. När Sylvia säger att hon inte är "förmer än människa", är det inte fråga om att hon *väljer* att inte se vem Vegar är, ty vem kan vara förmer än människa? I detta fall finns inget val, endast en gestalt som bara kan bli begriplig (om än inte 'sann') via brevet. I denna ordning förutsätter att 'bli sedd' att 'bli läst', och därför också utsatt för tolkning, med allt vad det innebär. Konsekvensen tycks bli att identiteten alltid ligger i den andres händer, eller åtminstone i andras (läsande) blick. Donalds förtvivlan ligger både i att han misslyckas att på ett autentiskt sätt framställa sig själv i språket, och i att han trots detta inför andra endast erhåller gestalt genom det, fastän bortom egen kontroll.

Förståelsen betingas av en språkets okontrollerbarhet, en ständig risk för att ett yttrande tolkas på ett annat sätt än vad avsändaren avsett – i enhörningarnas värld är detta en premiss. I slutänden kan den ort Linde finner hos Ahlin – "Där du står, står ingen annan" – knappast garantera något tilltal. Ty ett brev anländer inte alltid till sin bestämmelseort.

Noter

- 1 Sand, Arne, *Enhörningarna* (Stockholm, 1965 [1958]), s. 105.
- 2 Som exempel anges "lycka", "god", "äga", "objektiv", "en". A.a., s. 107.
- 3 A.a., s. 107.
- 4 A.a., s. 105. Jean Paillard kommenterar summariskt enhörningsmotivet hos Sand i *Du skickade en salamander. Kristus som djur i modern svensk litteratur* (Stockholm, 1987), 172ff. På vilket sätt roma-

- nen förhåller sig till enhörningens symbolhistoria är en fråga som faller utanför ramen för denna framställning. Man kan emellertid notera att enhörningen inom medeltida kristen tradition ofta (men långt ifrån alltid) fick symbolisera Kristus, det inkarnerade ordet. Se *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes* (ed. by Pierre Brunel, London, 1992), s. 1145–50; *Dictionary of Literary Themes and Motifs* (ed. by Jean-Charles Seigneuret, New York, 1988), s. 1340–44.
- 5 Beträffande denna estetisk-historiska kontext se Beata Agrell, *Romanen som forskningsresa. Forskningsresan som roman* (Göteborg, 1993), och Peter Hansen, *Romanen och verklighetsproblemet* (Stockholm/Stehag, 1996), som i sina respektive arbeten undersökt förutsättningarna för 60-talets nya prosa. Se även Birgitta Jansson, *Trolösheten: en studie i svensk kulturdebatt och skönlitteratur under tidigt 1960-tal* (Uppsala, 1984).
 - 6 Lagerlöf, Karl Erik, *Samtal med 60-talister* (Stockholm, 1965), s. 11.
 - 7 A.a., s. 39.
 - 8 För en diskussion om Meads betydelse för 1960-talslitteraturen, se Hansen, 1996, s. 33, 67f; och Agrell, 1993, 132f.
 - 9 Lagerlöf, a.a., s. 11f.
 - 10 A.a., s. 12.
 - 11 A.a., s. 18f.
 - 12 Peter Hansen anmärker i samband med Björn Håkanssons *Generalsekreteraren*, att denne liksom Lagerlöf "väljer att framföra och betona en negativ tolkning av identitetens beroende av socialt och språkligt. [...] Det är föreställningen om något annat, något ursprungligare och mer autentiskt, före eller vid sidan av den sociala språkvärlden, som synes frammana denna negativa upplevelse av att något väsentligt gått förlorat." Hansen påpekar att denna uppfattning också kommer till uttryck hos Sand, och att den självförlust språket sägs generera i *Enhörningarna* även upplevs förhindra dess möjlighet att beskriva verkligheten. Hansen, 1996, s. 68 och 73. Den tragiska/negativa tolkningen är emellertid inte allenarådande under 60-talet. Språket ses även som en plats där det är möjligt för subjekt att mötas i en positiv bemärkelse. Se exempelvis Lars Gustafsson, "Det personliga", *BLM*, 1967:4, s. 403ff.
 - 13 Jag är alltså inte särskilt intresserad av socialpsykologi. Det enda jag vill uppmärksamma är hur en viss teori om språk och subjektivitet omsätts i en estetisk diskussion vid tiden för *Väderkvarnarnas* tillkomst.
 - 14 I någon mening ser den även annorlunda ut i jämförelse med andra samtida romaner. När *Väderkvarnarna* utkom 1962 hade vare sig Björn Håkansson, Torsten Ekbohm eller Erik Beckman (eller Peter Husberg för den delen) framträtt som romanförfattare. Arne Sands eventuella inflytande på 60-talsgenerationen kräver en egen undersökning, men hans sena författarskap har förmodligen utövat ett betydande inflytande. Att så var fallet för P.O. Enquist framgår med önskvärd tydlighet i dennes "Våren med Väderkvarnarna". *BLM*, 1964:4.
 - 15 Romanen har ofta kallats "konversationsroman", ett epitett Artur Lundkvist torde ha myntat i sin anmälning (*Stockholms-Tidningen*, 1962-20-05). Se även Madeleine Gustafsson, "Den ludna fotoblixten", *Allt om böcker*, 1982:2, Caj Lundgren, "Belysande undantag av sin tid", *SvD*, 1991-09-09, och Johan Svedjedal, "Bara offer för en tillfällig minneslucka", *SvD*, 1996-08-22.
 - 16 P.O. Enquist skriver följande: "Jag kom fram till att samtalen hela tiden fördes på två plan, att personerna talade förbi varandra. [...] Det väsentliga var, att figurerna i boken uppförde sig som de förstod varandra helt! [...] Det jag uppfattade som absurt, eller reducerat till den absoluta ofattbarheten, det var klarspråk för fiktionsfigurerna." Enquist, 1964, s. 265. Madeleine Gustafsson ansluter sig till Enquists linje: "I *Väderkvarnarna* talar alla personer oavbrutet, konstlat, briljant, inspirerat

- och obegripligt, men till läsarens förbluffelse och irritation tycks de alltid förstå varandra. / Meningen uppstår mellan dem, inte inom var och en av dem. [...] De behärskar den inte [...] det är språket som behärskar dem." Gustafsson, 1982. Intressant är att Gustafsson knyter dialogens alternativa logik till det faktum att språket föregår och "behärskar" individen. Ulla Berglindh i sin tur ser istället romanens gestalter som ointresserade av att göra sig förstådda: "i den mån de behöver en annan människa att tala med [...] är det bara för att denna skall fungera som lyssnare till det de själva har att säga. De har resignerat inför möjligheten att skapa en gemenskap [...]" "Dödsmedvetandet hos Arne Sand. Identitetsförlust och verklighetsflykt", litteraturhistoriska proseminariet vid Göteborgs universitet, vt. 1968, s. 57. Se även Gunder Andersson, "Arne Sand och det subjektiva", *Författarförslagets tidskrift*, 1975:3, s. 29.
- 17 Härmed menar jag naturligtvis inte att om en romangestalt ger uttryck för en idé om hur språket fungerar, måste samma uppfattning nödvändigtvis legat bakom valet att låta gestalten ha denna idé. Jag påstår helt enkelt att då *Väderkvarnarna* är en roman som redan på mimesisnivå till stora delar handlar om såväl språkets som konstens möjlighetsbetingelser, torde man åtminstone preliminärt kunna utgå från att den rent formellt förhåller sig till detta på något vis. Delvis är relationen av logisk art, och kan formuleras med den klassiska lögnparadoxen: "Jag ljugar nu." Se även Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme* (Paris, 1977), s. 61f, som påpekar att mise en abyme (i korthet: metafiction, eller 'berättelsen i/om berättelsen') manifesterar sig både genom 'romanen i romanen' och 'romanen om romanen'. Det senare implicerar en öppning mot huvudtextens tillkomstsituation: "verket inom verket" eller "intern duplicering" räcker alltså inte för att beskriva alla *mise en abyme*-fenomen.
 - 18 'Metafiction' och 'metanarrativ' är vid det här laget väl genomtröskade begrepp, som t. ex. hos Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox* (New York, 1984). Jag ansluter mig här inte till denna omfattande diskussion annat än indirekt. När jag använder dessa termer är det först och främst i en närmast bokstavlig mening. Vad jag avser med dem bör framgå av det specifika sammanhanget
 - 19 Emedan jag i det följande vill studera detta 'hur', har jag på annat håll behandlat själva den poetik som denna artikel vill diskutera förutsättningarna för. Se Nils Olsson, "Former för resignation. Arne Sand och från-talets poetik", *Ord & Bild*, 2001:2-3.
 - 20 Sand, *Väderkvarnarna* (Stockholm, 1962), s. 5. Försättningsvis ges sidhänvisningar till *Väderkvarnarna* inom parentes i den löpande texten.
 - 21 Jfr. 1 Mos 1:3. Den bibliska allusionen implicerar ordets primat, att världen existerar i kraft av ett yttrande, en språklig handling, eller åtminstone att språket betingar vår förståelse av världen. Men syftningen på skapelseberättelsen pekar också på artefaktiskheten: den primära berättarrösten, det yttersta tilltalet, är världens yttersta, och genom ordet skapande, instans. Se även Nils Olsson, "Former för resignation. Arne Sand och från-talets poetik", *Ord & Bild*, 2001:2-3, s. 113.
 - 22 Per Arne Tjäder skriver om *Väderkvarnarna*: "Uttrycker replikerna något, är det att romanen inte anger några riktningar för läsning eller tolkning. Första meningen antyder omedelbart tillfälligheternas spel", Tjäder, 1996, s. 35. Tjäder fokuserar i sin läsning på romanens ovilja till entydighet, och lyfter fram denna som ett självändamål. Jag skulle snarare vilja hävda att Sand arbetar med en dialektisk metod som tillåter att samtidigt arbeta med en mångfald röster, perspektiv och betydelse. Att romanen undviker entydiga yttranden behöver inte betyda att den inte vill producera betydelse. Inledningscitaten uppmärksammar romanens karaktär av konstruktion och viljeakt snarare än introducerar ett "tillfälligheternas spel". Däremot håller jag med Tjäder om att romanen ifrågasätter vissa läsarskonventioner.
 - 23 Enquist, a. a., s. 265.

- 24 Se essän "Ljugarstridens baksida", *BLM*, 1957:2, där Sand lägger ut det komplexa allusionssystemet i Ljugarstriden. Poängen är inte att skapa ett intertextuellt chiffer som läsaren skall lösa, allusionerna "är inte där för att *förklara* bokens scener utan för att *förstärka* dem", s. 43. Att på mikronivå försöka lägga ut eventuella allusioner i Sands romaner vore ett sisyfosarbete. Dock arbetar de på makronivå med en eller flera huvudintertexter som pekar ut vad man skulle kunna kalla *allusionssparadigm*, eller med Gérard Genette *hypotexter*. Exempelvis utgör Orfeusmyten ett allusionsparadigm, eller en hypotext, i *Drömboken*, liksom *Faust* i *Trollkarlens lärning*. I *Väderkvarnarna* är Donald Johansson genom sitt namn knuten till don Juan, men genom boks titeln även till don Quixote, etc. För begreppet "hypotext" se Gérard Genette, "Den allvarsamma parodin", *Ord & Bild*, 1990:3, s. 22.
- 25 Villan har förstås en central funktion i romanen. Ofta får huset en metalitterär funktion, vilket i mycket hör samman med jugendmotivet. Förstaupplagans innerflik beskriver romanens berättarteknik som ägande "något av jugendstilens intrikata ornamentering", någonting även P.O. Enquist, bl.a., kommenterar: "[*Väderkvarnarna*] är en roman om Jugendstilen, skriven i Jugend, avsedd att fungera som ett ornament", Enquist a.a., s. 263.
- 26 Per Schwanbom har kommenterat denna passus i en recension: "Man kan säga att den förutsägelsen visar sig riktig; de ytterst intrikata förvecklingar som blir följden av mötet mellan Donald och familjen Martstad [...] löser nu inte i vart fall denne Don Juans problem om hur han skall ställa sig fram för världen. [...] Hans iver att erövra riktas mot alla tänkbara objekt, och han hetsas av en infantil nyfikenhet stegrad till rädsla att gå miste om något som kan visa sig viktigt. Begäret att få, inte att ha [...] karakteriserar honom; han skyr alla band." Schwanbom, "Samtal och konversationer", *Ord & Bild*, 1962:10, s. 833. Tolkningen har onekligen fog för sig, men är problematisk då den alltför obekymrat förutsätter att romanfiguren Donald Johansson är psykologiskt motiverad. Att reducera frågan om språk och förståelse i *Väderkvarnarna* till en fråga om psykologisk gestaltning torde vara högst tveklaktigt. Det är en tolkning som förutsätter att Donald Johansson är 'som folk', vilket antagligen är det sista man kan beskyllda honom för.
- 27 Artur Lundkvist beskriver dialogen i *Väderkvarnarna*: "En retorisk dialog som flyter obehindrat av några miljömotstånd, obeskrivligt fyndig, ormtungat fladdrande, obetydligt oberoende av personer, snarare kringkastad av ett slags reläsystem. Alla talar en variant av samma språk, från biskopen till hembiträdet. De utgör bara dialektiska uppsplittringar av samma dialog-monolog. Här har vi friheten från all naturalistisk illusion." Lundkvist, 1962.
- 28 Man bör lägga märke till att det inte entydigt framgår vem som säger vad här.
- 29 Per Schwanbom uppmärksammar distinktionen: "[Sands] huvuduppsåt synes vara att belysa hur språket fungerar som kontaktmedel och vilka former språkförbistringen tar sig. Han vill visa hur det som ofta sägs går förbi adressaten, antingen nu 'fel språk' kommit till användning eller språket läggs som en dimridå kring den talande. I dessa fall blir resultatet konversationer, medan samtalet karakteriseras av att personerna möts." Schwanbom, *ibid*.
- 30 Ulf Linde, "Lars Ahlin 1", *Efter hand* (Stockholm, 1985), s. 413. [Ursprungligen publicerad som "Det Ahlinska alternativet" i *BLM*, 1960:5.]
- 30 "Lars Ahlin 2", a.a., s. 423. [Ursprungligen publicerad som "Där du står" i *DN*, 1967-05-29.]

Debatt

Om pedagogisk anpasslighet

Lars Elleströms replik i *TfL* 2002:1 på min recension i *TfL* 2001:3 fordrar ett par förtydliganden från min sida. Grunden för våra meningsskiljaktigheter ligger framför allt i den kritik som jag riktat mot hans högst medvetna strategi att i sin *Lyrikanalys. En introduktion* inta en lätt naiviserande hållning i förhållande till de litteraturstudenter som utgör bokens huvudsakliga målgrupp. Jag är nu, som framgår av min recension, inte odelat negativ till detta. Jag tycker att det finns en förtjänst i att Elleström undviker vetenskapligt fikonspråk, men jag retar samtidigt upp mig på den i mina ögon överdrivna *laid back*-attityd som präglar hans framställning. Kort sagt tycker jag inte att det finns anledning att i alltför hög grad anpassa sig efter den generellt sett rätt låga intellektuella nivå som kännetecknar dagens studentgrupper, vilket väl att märka inte är detsamma som att jag uppfattar studenterna som ointelligenta, vilket Elleström stundtals i sitt resonemang underförstår att jag skulle göra.

Studenterna i litteraturvetenskap är knappast mindre intelligenta än studenter inom andra discipliner på universitetet, där man ju inom framför allt många mer yrkesinriktade utbildningar omöjligt kan tumma på de grundläggande krav som man från samhällets sida ställer på dem som utexamineras. Inom civilingenjörsutbildningar förutsätts stu-

denterna t.ex. hänga med i det höga tempot i matematik – de som inte gör det erbjuds på sin höjd extraundervisning för att komma upp till den erforderliga nivån. Man måste inom juridiken på ett motsvarande sätt lära sig resonera juridiskt samt acceptera principerna för svenskt rättsväsende, fastän man kanske på förhand hade en intuitiv förståelse av juridik som pekade åt ett annat håll. Inom medicinutbildningen måste man acceptera grunderna i modern läkarvetenskap, även om den enskilda eleven kan anföra starka skäl för tillämpning av olika alternativa behandlingsmetoder.

Nu kan man förvisso hävda att lyrikläsning i sig utgår mer från mer subjektiva uppfattningar och därmed inte kan jämföras med exakta vetenskaper som matematik, fysik och liknande. Men å andra sidan tror jag att det är viktigt att rent generellt stävja tendenserna till subjektivitet t.ex. beträffande hur man tolkar lyrik, där det från studenternas sida ofta görs gällande att en tolkning av en dikt är lika god som en annan. Just därigenom finns en poäng med att hålla fast exempelvis vid de traditionella sätten att se på stigande och fallande meter även om, som Elleström påpekar, den enskilde studentens initiala förståelse för metriken kanske någon gång pekar i annan riktning. Det är ju trots allt inte oväsentligt att man förstår hur den för-

fattare tänkt som skrivit på blankvers och att man kan följa med i de resonemang som förs i äldre litteraturhistoriska framställningar där det traditionella metrisk systemet åberopas.

Just i detta avseende tror jag att en viktig skillnad mellan mig och Elleström blir tydlig om man skärskådar hans invändning mot min avslutande synpunkt om att hans bok inte påvisar vikten eller nödvändigheten av att läsa lyrik. När han hävdar att "de flesta som läser boken har redan bestämt sig för att ägna en tid av sitt liv åt litteraturvetenskap, och då behöver man knappast försvara lyrikläsningen" så tror jag att han grundligt misstar sig. Dessvärre har jag på senare år blivit alltmer varse att en stor del av studenterna inom litteraturvetenskap inte är mer intresserade av poesi eller annan skönlitteratur än vad de är av vilket annat ämne som helst på universitetet. Jag tror att man genom att anpassa nivån efter denna sorts studenter riskerar att tappa dem som har ett verkligt seriöst intresse för litteratur och konst.

De senare däremot håller man kvar just genom att poängtera t.ex. komplexiteten i olika tolkningar, genom att visa studenterna respekt genom att ställa samma sorts krav på dem att underkasta sig vissa till synes rätt fyrkantiga kun-

skaper om årtal, terminologi, genreindelningar o.s.v. – alltså att ställa samma stränga krav på dem som ställs inom andra mer yrkesinriktade universitetsutbildningar. Men framför allt så är det min uppfattning att denna typ av studenter stimuleras av att det i tolkningsarbetet visas på hur skönlitteraturen kan förmedla verkligt avgörande kunskaper om livet och världen som inte kan nås på andra håll. Det är vidare min uppfattning att man genom en sådan attityd även kan få vissa från början håglösa studenter att uppamma ett intresse för ämnet. Genom att däremot tumma på kraven på litet fyrkantiga handbokskunskaper samt förfäktat en subjektiv attityd av typen att en åsikt från en student som på en halv minut tar del av en dikt bör beaktas som lika rimlig som mer professionella tolkningar, det är att göra ämnet en björntjänst. Nu inser jag förstås att Elleström inte är av den sistnämnda åsikten, men jag tycker ändå att han i sin bok och i sitt inlägg i *TjL* gör oroande eftergifter för just den här typen av relativistiska åsiktssyttringar, vilka kan tyckas lät bisarra när jag här redogör för dem, men vilka dessvärre är ett ack så vanligt inslag i den konkreta undervisningssituationen.

Johan Lundberg

Recensioner

N. J. LOWE:
*The Classical Plot and the Invention of
Western Narrative*
Cambridge University Press
Cambridge 2000

I *Poetiken* skriver Aristoteles att det viktigaste elementet i dramat är intrigen (mut-hos, 1450a; ibland även kallad logos, 1455b). Detta innebär dels att han anser att den är viktigare än andra element i dramat, dels att han urskiljer som viktigast ett element i dramat som det har gemensamt med alla berättande former av framställning (mimesis). Med intrig avser Aristoteles i första hand "framställning av handlingen (praxis) – för med intrig menar jag organisationen (synthesis) av händelserna (pragmata)" (1450a). Denna förståelse av begreppet är långtifrån självklar inom den moderna narratologin, där man för övrigt har kommit att ifrågasätta själva begreppet intrig. Ett av skälen är att de termer man använder är vaga och mångtydiga (vad är exempelvis skillnaden mellan 'intrig' och 'handling?') och inte heller enkelt låter sig översättas från ett språk till ett annat. Det har lett till att man i det vetenskapliga studiet av berättarteknik numera helst använder intrigbegreppet så litet som möjligt och helst skulle vilja klara sig utan det helt och hållet.

Trots denna misstro mot begreppet och svårigheterna att ge det en entydig bestämning är det i praktiken svårt att klar sig utan det, både i vardagen när man exempelvis ska berätta om en aktuell film som man har sett på bio eller när man i undervisningssammanhang ska sammanfatta

innehållet i ett verk. I bägge sammanhangen är intrigen ofta det första man redogör för, och det är inte sällan det sista man glömmer av en berättelse. Att begreppet dessutom kan ge intressanta inblickar i vårt sätt att förhålla oss till berättelser visade Peter Brooks i sin psykoanalytiskt färgade *Reading for the Plot* (1984). Men Brooks användning av begreppet är framför allt inriktad på dess heuristiska funktioner, och ger inte någon djupare förståelse av dess berättartekniska betydelse. Mer givande är kanske E. M. Forsters välkända distinktion mellan berättelser med intrig (där drottningen dör av sorg) och berättelser utan intrig (där hon dör knall och fall), men även här är det oklart vad som ryms i begreppet, och man kan fråga sig om det verkligen finns intriglösa berättelser. Det kan utan överdrift hävdas att det inom litteraturvetenskapen i dag nästan helt saknas en vetenskaplig diskussion av intrig som behandlar dess betydelse för människans sätt att konstruera och förstå narrativa sammanhang. Det är därför ett djärvt företag av N. J. Lowe att ägna en monografi åt intrigen.

Lowes angreppssätt är formalistiskt och kognitionsvetenskapligt, och i det senare kan han sägas ansluta sig till en trend i forskning inom textlingvistisk och diskursanalys under det senaste decenniet. Denna forskning har givit nya inblickar såväl i berättelsers betydelse för vårt sätt att konstruera sammanhang (och enkannerligen meningsfulla sammanhang) som i de kognitiva processer som gör detta möjligt. Särskilt intressant är de processer som regle-

rar konstruktionen av sekventiella, kausala och tematiska sammanhang. Det har blivit tydligt i hur hög grad detta ordnande av händelser – verkliga eller påhittade – är styrt av konventionaliserade regler och strategier, vilka alltså styr både vårt sätt att konstruera verkligheten och vårt sätt att förstå narrativa konstruktioner av verkligheten. Det finns många som menar att denna narrativa apperception är om inte medfödd så något vi lär oss under de allra första levnadsåren. Det finns också de som hävdar att vissa former av autism är kopplade till en oförmåga att förstå och berätta berättelser. Detta kognitiva sätt att förstå berättelser och deras funktioner har en lång och delvis disparat historia, där man finner såväl fenomenologer som Martin Heidegger och Paul Ricoeur, sociolingvister som George Lakoff, analytiska filosofer som Louis Mink och Arthur Danto, historiker som Hayden White, filmvetare som David Bordwell, som polyvetenskapliga litteraturforskare som Kenneth Burke. På senare tid har viktiga insatser gjorts i skärningsfältet mellan filmvetenskap, litteraturvetenskap, lingvistik och kognitionsvetenskap – och här kan nämnas forskare som Edward Branigan, Catherine Emmott, Monika Fludernik och Paul Werth. Detta kognitionsvetenskapligt influerade synsätt har blivit alltmer synligt inom litteraturvetenskapen, och särskilt narratologin, och man finner exempelvis att tidskriften *Poetics Today* (Vol. 23, No. 1; Spring 2002) ägnar ett specialnummer åt just detta.

Det som Lowe studerar i *The Classical Plot and the Invention of Western Narrative* är dels hur man kan förstå intrig ur kognitivt perspektiv, dels den historiska uppfinningen och särdragen i vad han kallar den 'klassiska' intrig. Med den senare benämningen avser Lowe inte bara att intriguerna är klassiska – dvs. uppfyller de krav på form och innehåll man finner hos Aristoteles,

Horatius, Boileau, Henry James, med flera exegeter av den klassiska traditionen – utan även att de hör hemma i den klassiska antiken. I denna historiska del av sin studie använder Lowe en utpräglat formalistisk metod för att följa intrigens transmodalisationer. Han understryker dock att det finns andra intriger än den klassiska – såväl under antiken som senare –, vilka vi finner i verk av antika diktare som Kallimachus, Catullus och Ovidius, i medeltida verk som *El Conde Lucanor*, *Decamerone*, *Canterbury Tales*, och av modernistiska författare som exempelvis Louis Aragon, André Breton och Gertrude Stein.

Med intrig (plot) avser Lowe inte, till skillnad från exempelvis Aristoteles, den interna samordningen av handlingar och händelser och hur de framställs på scenen eller i berättelsen. Lowe vill i stället se intrig som beteckning för en process genom vilken människan avkodar och reagerar på berättande texter, och därigenom föreställer sig ett slags fiktionella världar som påminner om schackspelets slutna och regelstyrda universum. Intrigen betraktas sålunda som en funktion av läsning där vi tillämpar vår förståelse av kausalitet i tolkningen av berättelsen. Lowe föreslår därför att man bör förstå intrig som "the affective predetermination of a reader's dynamic modelling of a story, through its encoding in the structure of a gamelike narrative universe and the communication of that structure through the linear datastream of a text." (s. 33) Intrig definieras härmed som ett sätt att representera eller koda världar som sekventiella kedjor av narrativa informationsenheter (bits). Lowe betonar att i en storskalig och sammansatt berättelse är det möjligt att konstruera flera intriger och intrigskikt, och det är inte givet att olika läsare av samma berättelse ordnar dessa intriger enligt samma mönster.

I läsandet av en berättelse identifierar Lowe en spänning mellan å ena sidan att befinna sig mitt i (läsandet av) berättelsen, något som Wolfgang Iser utforskat i *Der Akt des Lesens* (1976), och å andra sidan en ackumulerad och övergripande (men ofullständig) förståelse av berättelsen. Det som driver läsaren framåt är i mycket en strävan att harmonisera spänningen mellan dessa poler, och en skicklig berättare vet att upprätthålla och på ändamålsenligt sätt affektivt manipulera relationen mellan dessa aspekter av läsakten. Konsten att skapa intriger består i att hålla de två aspekterna av läsakten intressanta fram till att de sista bitarna kommer på plats.

Enligt Lowe finns det mycket att vinna på att utforska analogin mellan berättelser och brädspel. På samma sätt som ett spel utspelas i tiden, genom successiva drag (moves) på en spelplan, och följer bestämda regler, så växer den i berättelsen representerade världen – vad narratologer kallar 'diegesen' – fram genom den berättande textens ("a set of representational signs with a directional linear structure" (s. 21)) successiva framställningar av platser, personer, handlingar och händelser. Sålunda menar Lowe att intriger kan förstås som schackproblem vars lösning avslöjas litet i taget: "where the reader can be asked what happened before as well as after a given position, and the gradual revelation of actual moves and hints about moves allows the text to manipulate the reader's developing model of the game as a whole in the linear process of reading." (s. 259) Denna analogi med brädspel bär även på en djupare betydelse: för att man ska kunna spela ett spel måste det ha regler, och berättelser måste också följa regler och konventioner – annars blir det omöjligt för läsaren att förstå (eller konstruera) intrigen.

Den klassiska intrigen privilegierar enligt Lowe tre narrativa värden: ekonomi, med

vilket avses funktionalitet hos (och hushållning med) narrativa element; omfång (amplitude) och tydlighet hos det narrativa systemet i storskaliga verk; och genomskinlighet hos det narrativa systemet och slutenhet i förhållande till externa element. Lowe använder sedan denna modell för att beskriva den historiska framväxten och utvecklingen av den klassiska intrigen. Han börjar med att beskriva de narrativa grepp i *Iliaden* genom vilka en nebulös samling mytologiska berättelser och anekdoter om belägringen av Troja vävs samman till en storskalig och – någorlunda – sammanhängande berättelse med en – någorlunda – sammanhängande syn på människans förhållande till gudarna och värdet av heroiska och aristokratiska dygder. Lowe pekar vidare på eposets tematisering av Achilles tragiska livsöde och hur det frammanar en världsbild som förnekar möjligheten att förstå och kontrollera enskilda livsöden. I detta sammanhang hade man gärna sett att Lowe hade belyst parallellerna med Gilgamesheposet, både avseende konstruktion av protagonist och intrig. Ett viktigt narrativt grepp i *Iliaden* är att växla mellan primär och sekundär intrig (och ibland ännu fler), och att väva in dessa intriger i varandra. Lowe visar också på utveckling av tekniska grepp för att avsluta berättelsen, som han i analogi med schackspel kallar 'slutspel' (endgame). Dessa tekniker utgör dock inte bara sätt att avsluta intrigen, utan betecknar enligt Lowe lika mycket berättelsens syfte och mål.

Diskussionen blir mer intressant när Lowe tar steget från *Iliadens* relativt enkla handlingsstruktur till *Odysseéns* mer komplicerade – och motsägelsefulla – berättelsevärld. Detta inte bara för att det är fråga om en mer sammansatt intrig, utan även genom att Lowe kan visa hur *Odysseén* bygger på och vidareutvecklar intrigen i det tidigare eposet. Om *Iliaden* är tragisk är

Odysseen snarare romantisk, både genom utrymmet och betydelsen som kärleken ges i berättelsen och genom att handlingen knyts till Odysseus romantiska livsöde (dvs. den enskilda människan som själv formulerar och kan nå fram till sina mål). I *Odysseen* har gudarna en mindre framträdande plats, samtidigt som den utspelas i en geografiskt sett mycket större värld än *Iliaden*. Denna skillnad i dimensionering gäller även tiden, men som Lowe påpekar finns det i *Odysseen* ändå en större narrativ koncentration än i föregångaren. Dessa indikationer på en mer avancerad berättarteknik blir än tydligare när det gäller gestaltning av ideologiska budskap. Fastän *Odysseen* är ett mångbottnat verk är det uppenbart att den centrala dygden är makten över ordet, eller som vi skulle säga i dag, makt över informations- och kommunikationsteknologi (IKT). Dessa oratoriska och sofistiska dygder är i eposet främst knutna till Odysseus person, men läsaren uppmanas också att läsa mellan raderna och detta används som ett återkommande berättartekniskt grepp. Som Lowe påpekar så ges läsaren därmed "an education in Odyssean thinking, with the final exercise left for the reader to solve unprompted from the information at Odysseus' disposal." (s. 148) Även när det gäller slutspelet är *Odysseen* mer sofistikerad än sin föregångare och kan sägas peka fram mot det slags genomkomponerade verk som i allt väsentligt bara består av slutspel, nämligen Sofokles tragedier.

Det är också till det attiska dramat som Lowe därefter vänder sig, och då framför allt till tragödnas bearbetning av de olympiska myterna och av de homeriska intrigen. Lowe visar på ett kunnigt och övertygande sätt hur diktarna anpassade berättelserna till det nya mediet. Denna remediering drev fram utvecklingen av flera nya narrativa grepp, och kanske allra viktigast var hur man skulle begränsa

berättelsens element på scenen (vad som brukar kallas rummets, tidens och handlingens enhet) varigenom relationen mellan det framställda och återberättade gavs en starkare semiotisk och tematisk betydelse. När det gäller relationen mellan människan och hennes öde föredrar tragedin det slags handling som går i moll och som vi känner från *Iliaden*, och dess centrala tema är den fortfarande i dag aktuella problematiken hos medierade upplevelser. De dygder som primärt behandlas i tragedierna är knutna till makt och maktutövning, något som uppenbarligen har politiska snarare än litterära orsaker. Trots de uppenbara begränsningar som ligger i den formalistiska metoden är Lowes diskussion om de intertextuella förhållandena mellan den attiska tragedin och *Iliaden* och *Odysseen* en av de mest intressanta som jag har läst i ämnet på länge.

Lowe ger sig också in på att diskutera utvecklingen av dramat, och uppehåller sig då framför allt vid förhållandet mellan Aiskylos och Sofokles, och han visar övertygande hur många drag hos den förre beror på närheten till eposet, medan den senare vidareutvecklar och koncentrerar berättelsernas intrig. Det är dock märkbart hur litet Lowe har att säga om Euripides, något som uppenbart beror på att denne diktare är på väg bort från det klassiska paradigmet som studien behandlar. Det innebär inte att Lowe är okritisk till den tradition han studerar, och inte heller att han i allt instämmer med Aristoteles idealisering av Sofokles intrigbyggen. Det hade emellertid varit intressant om Lowe tillåtit sig att diskutera relationen mellan den klassiska traditionen och dess vedersakare. Detta skulle på intet sätt innebära något avsteg från den formalistiska metod han med stor framgång använder.

Lowe behandlar inte heller Aristofanes och den gamla attiska komedin, utan tar

steget vidare till Menandros och den nya komedin, liksom dennas romerska variant fabula palliata. Lowe ser i den nya komedins intriger främst en fortsättning och vidareutveckling av de grepp man finner i tragedin: intrigerande, igenkännande, bedrägeri, räddning, missförstånd och hämnd. Den främsta innovationen Lowe vill peka på i förhållande till tragedin är övergivandet av myten och användning av rena fiktionsintriger, där den berättade världen skapas ex nihilo av det dramatiska verket, något som dock väsentligen är ett arv från den gamla komedin. Detta drag är säkert ett viktigt skäl till att den nya komedin är den mest genomreglerade och programmatiska av de klassiska narrativa genererna, eftersom åskådaren här måste konstruera snarare än rekonstruera intrigen. I denna process att skapa en egen fiktionsvärld utvecklar den nya komedin en förtad läsning av samhället (väsentligen identisk med den grekiska stadsstaten, polis) där människornas mellanhavanden organiseras som transaktioner mellan hushåll, transaktioner som leder till att tillfälliga och instabila tillstånd (som en kärleksaffär) ersätts av stabila tillstånd (som äktenskap). Den nya komedin utvecklar även ett fint system av kognitiva förvandlingar som har fungerat som en grundläggande verktygslåda för litterära intrigmakare alltsedan dess.

Den sista utvecklingen av den klassiska intrigen som Lowe behandlar är den grekiska kärleksromanen, det vill säga Chariton, Xenofon Efesios, Achilleus Tatios, Longus och Heliodoros. Denna litteraturform brukar sällan få den uppmärksamhet den förtjänar, både för sin egen skull och som föregångare till senare tiders romanser – och här kan man påpeka att ett av de viktigare arbetena på detta område är Thomas Häggs studie *Den antika romanen* (1980), ett arbete som Lowe gärna hänvisar till. Det som Lowe uppmärksammar är

dels hur kärleksromanen övertar fiktionsformen från den nya komedin, dels hur den övertar såväl existerande intriger som sätten att konstruera dem. De skillnader som de två genrerna uppvisar hänger i hög grad samman med deras formella förutsättningar. Liksom sina föregångare inom epiken är kärleksromanerna inte bundna till en enskild plats eller tid, och kan därför göra sig fria från kraven på rummets och tidens enhet. Sålunda transponeras den nya komedins systemiska och transaktionella stadsstat på såväl den hellenistiska som icke-hellenistiska världen. Det är dock märkbart hur man i dessa kärleksromaner ändå finner en koncentration vad gäller den primära handlingens plats och tid, liksom att denna handling ibland har samman densitet som i Sofokles dramer, och alltså väsentligen är uppbyggd som ett slutspel där allting redan har hänt och endast upplösningen återstår.

Hur kommer det sig att den klassiska intrigformen har fått ett så pass stort genomslag? Denna fråga ligger utanför Lowes formalistiska studie, men han berör den avslutningsvis och ger några tentativa förslag. Det främsta och viktigaste skälet är enligt Lowe den teleologiska formen hos den klassiska intrigen: den hävdar att det finns en grundläggande kausalitet och begriplighet hos den framställda världen, och detta även i de fall där den förvägrar människan möjlighet att förstå och kontrollera sitt eget öde. Som sådan utgör den klassiska intrigen ett unikt kraftfullt system för en narrativ gestaltning av påståenden om världens ordning. Jag tror att detta är en korrekt iakttagelse, även om Lowe knappast är den förste som hävdar något sådant.

Ett annat skäl till dess predominans som Lowe föreslår är att den klassiska intrigen är märkvärdigt lätt att använda för ideologiska syften. Politiska intressen

som vill legitimera maktstrukturer kommer att finna den förenklande och formalistiska tendensen i den klassiska intrigen mer effektiv än dess icke-klassiska rivaler. Enligt Lowe har narrativa paradigm som betonar världens öppenhet, motsägelsefullhet eller godtycklighet en mycket mer begränsad ideologisk potential. Ett tredje skäl som Lowe för fram är att den klassiska modellen inbjuder till en kollektivistisk och systemisk syn på människans värde, medan den icke-klassiska intrigen snarare betonar den enskilda individens perspektiv. Dessa två senare skäl finner jag mindre övertygande, och jag tror att det här snarare är fråga om lässtrategier och relation till historisk kontext.

Lowes formalistiska och historiska studie av den klassiska intrigen är ett mycket ambitiöst arbete och är betydligt rikare än vad min sammanfattning och diskussion kan ge en föreställning om. Den rymmer såväl detaljerade närläsningar av de verk den behandlar som insiktsfulla och polemiska diskussioner av aktuell litteraturteori. Den vänder sig både till studenten av klassisk litteratur och till litteraturvetare som är intresserade av formalistiska och kognitiva studier av berättarteknik.

Leif Dahlberg

ANDERS ÖHMAN:

Populärlitteratur.

De populära genrernas estetik och historia

Studentlitteratur

Lund 2002

Det finns nu på svenska ett antal handböcker som närmar sig populärlitteraturen från skilda håll. Dag Hedmans antologi *Brott, kärlek, äventyr* från 1995 tillhör väl redan obligatorierna, och det kommer förmodligen snart även att gälla Yvonne Leff-

lers genreöversikt *Skräck som fiktion och underhållning* (2001) och Magnus Perssons didaktiskt orienterade *Populärkulturen och skolan* (2000). Det senaste tillskottet är Anders Öhmans *Populärlitteratur. De populära genrernas estetik och historia*.

Den grundläggande strävan som präglar volymen är att nyansera och problematisera bilden av populärlitteraturen. Författaren inleder med ett kort och översiktligt men mycket pregnant kapitel om "hög och låg litteratur", dvs. framväxten av såväl populära genrer som kulturella hierarkier och kanonbildningar. Populärlitteraturens framväxt sätts bl.a. i relation till modernitetsproblemet genom en läsning av Andreas Huyssens viktiga uppsats "Mass Culture as Woman: Modernism's Other" från 1987. Andra internationella forskare som apostroferas är Christa Bürger och John Carey, men Öhman gör också en sammanfattning av den svenska litteraturforskningens förhållande till populärlitteraturen.

Därefter följer sex kapitel som vart och ett är ägnat en specifik genre; deckare och thrillers, kärleksromanen, skräckromanen, den historiska populärromanen, fantasy samt science fiction. Boken avslutas med en kort reflektion över genreperspektivet.

Vart och ett av genrekapitlen innehåller såväl övergripande resonemang där genren ifrågasätts i en kulturell och historisk kontext, som analyser av representativa verk. I samband med analyserna tar Öhman också tillfället i akt och för gärna in några problematiserande perspektiv som rör aktuella genreförändringar. Varje kapitel avslutas med en selektiv litteraturlista.

Kapitlet om deckare och thrillers inleds med ett resonemang om genrens förhållande till det moderna, och därefter går författaren från Edgar Allan Poe över Arthur Conan Doyle till Agatha Christie i ett försök att teckna den tidiga kriminallitte-

raturens historia. Den amerikanska hårdkokta deckaren med namn som Chandler och Hammett kommer sedan i fokus. En särskild närläsning ägnas sedan först den manlige deckaren, här personifierad av Raymond Chandlers protagonist Philip Marlowe, därefter en kvinnlig deckare, V. I. Warshawski som återfinns i Sara Paretskys böcker. I ett kortare slutavsnitt tas sedan upp frågan om den manlige hjältens förändring, och analysexemplet är den här gången John Grishams roman *Försvararen*. Efter att ha jämfört genrens olika stadier med varandra – Marlowe rör sig ju i 1940-talet medan Warshawski agerar i vår egen tid – konkluderar Öhman att genren ”utgör en verklig mätare på de rådande maktförhållandena mellan könen i samhället”. I kapitlet har han också noterat flera andra typer av kopplingar till den sociala kontexten som gör att kriminallitteraturen tycks säga mycket om sin tid.

Kapitlet om kärleksromanen är på ett sätt mer problematiskt, eftersom kärleksromanen som genre inte lika tydligt är historiskt avgränsad. Öhman citerar den engelske litteraturforskare Scott McCracken som menar att kärleksromanen är populärlitteraturens ursprungliga form. Men Öhman tar sig an kärleksromanen och lyckas hantera den genom att markera ett historiskt brott mellan äldre och nyare kärleksroman, där den moderna kärleksromanen framför allt tycks handla om *förhandlingar* av olika slag. Det är, med Öhmans ord, ”den kvinnliga hjältinnans val som står i fokus för den moderna kärleksromanen, trots att det inte är någon tvekan om att valet äger rum i ett mycket patriarkalt samhälle där männen bestämmer.” Öhman menar att man tidigare alltför enögt stirrat på kärleksromanen som en plats för kompensatoriska fantasier, den är också ”ett medium för att utforska

villkoren för självbestämmande och makt”.

Öhmans ingång till kärleksromanen, liksom till de övriga genrererna präglas av föreställningen om en heterogen läsarskara eller publik som befinner sig i en aktiv process. Här ansluter sig Öhman alltså till den hållning till receptionen som uttrycks inom de moderna kulturstudierna, och det är inte oväntat att finna namn som Janice Radway och Tania Modleski i litteraturlistan. Möjligtvis kan man sakna en del svenska forskningsreferenser, t.ex. Lisbeth Larssons *En annan historia*. Kärleksromanens historia skrivs sedan med de obligatoriska Richardson och Brontë som portalgestalter, och därefter gör Öhman en lov över den feministiska litteraturforskningen innan han introducerar den massproducerade romanen och gör en analys av en Harlequin-roman, *En främlings kyss* av Vanessa Grant, samt en mindre kategori-bunden roman, *Glassjön* av Maeve Binchy. Läsningen går framför allt ut på att visa hur starka matriserna och den genremässiga förförståelsen är för den massproducerade litteraturen, men också att där pågår en grundläggande förhandling om den kvinnliga protagonistens handlingsutrymme i förhållande till mannen respektive det omgivande samhället.

Anders Öhman upprepar sedan proceduren med de återstående genrererna i volymen. För skräckromanens vidkommande blir Mary Shelleys *Frankenstein* urtypen, och i ett väl avvägt avsnitt av boken diskuterar Öhman varför just *Frankenstein*-romanen blivit så mönsterbildande. Han menar att det bl.a. beror på att romanen utforskar gränsvarelser och hot som kommer inifrån snarare än utifrån. Detta underbygger moraliska och värdekonserverativa dimensioner som sedan kommit att prägla genren. Det mer aktuella litterära exemplet blir Stephen Kings roman *Lida*

som analyseras på ett överskådligt och övertygande sätt, innan författaren ger sig på vampyrromaner, vilka ställs i relation såväl till moderniteten som till sexualitetens tabun och gråzoner.

Den historiska populärromanen anknyts till diskussioner om historieförståelse (med namn som Lukács och Brooks som konversationspartners) och exemplifieras sedan med läsningar av Jean M. Auels *Grottbjörnens folk* och den historiska Harlquin-romanen *En riddare i nöden* av Suzanne Barclay. Även här kommer Öhman till slutsatsen att populärlitteraturen skapar utrymmen för diskussioner om makt och handlingsutrymme, och noterar att författarna tycks ha en viss historieförståelse gemensam: "Författarna till de historiska populärromanerna verkar således vara övertygade om att det är människan som etisk och moralisk varelse som ingriper i och skapar historien, inte tvärtom."

Fantasy-genren som nu står inför ett brett publikt genombrott med de oerhörda kommersiella framgångarna för Harry Potter-romanerna och inte minst Tolkien-filmatiseringarna, ställs inledningsvis i förhållande till science fiction-genren. Vad är egentligen skillnaden mellan fantasy och science fiction? Öhman anlägger en pragmatisk hållning härvidlag och sammanfattar kort att skillnaden ligger i att "science fiction får tillgång till sina annorlunda världar genom den horisontella tidsaxeln, medan fantasy får det genom den vertikala rumsaxeln. Världarna i science fiction ligger alltid framåt i tiden, i fantasy löper de parallellt med vår egen". Den moderna fantasy-genren beskrivs och i ett tämligen omfattande avsnitt presenteras olika analytiska förhållningssätt till genren. Den roman som Öhman valt för sin första mönsteranalys är till skillnad från de flesta andra i boken inte tillgänglig på svenska, vilket möjligt-

vis kan försvåra analysens tillgänglighet i en undervisnings- eller fortbildningssituation. Det rör sig om *Magician* av den amerikanske författaren Raymond E. Feist. I en andra analys granskar han Zimmer Bradleys *Avalons dimmor* vilken föreligger i svensk översättning.

Science fiction-genren består med en noggrann historieskrivning med Wells och Verne som startpunkter (och Öhman ser dem också som företrädare för skilda traditioner inom genren), innan ett centralt verk behandlas, Philp K. Dicks *Androidens drömmar* (filmatiserad av Ridley Scott med titeln *Blade runner*). Dicks roman blir med sina cybernetiska problemställningar en utmärkt övergång till cyberpunk, som väl får betraktas som en subgenre inom science fiction. Cyberpunkens främste företrädare, William Gibson, presenteras och några nedslag görs i hans romaner, bl.a. *Neuromancer*. Science fiction-genren i allmänhet och cyberpunk i synnerhet lyfts fram av Öhman för förmågan att "gestalta möjligheterna och riskerna med samhällsutvecklingen".

I ett tyvärr mycket kortfattat slutkapitel diskuterar Öhman genreproblematisering och de postmoderna genrehybriderna. Här hade det onekligen varit intressant att få sammanfört de värderingar och slutsatser rörande populärlitteraturen som de olika genreanalyserna i Öhmans bok genererat, och också att få tydliggjort den grundläggande hållning gentemot populärlitteraturen som den här boken företräder, nämligen en uppvärdering och problematisering av genrer som tidigare ansetts som "läga" eller klumpats ihop i homogena katégorier. Ett par antaganden som tycks vara vägledande för Öhman är att de populära genrererna samspelar med sin historiska kontext på ett mycket tydligt sätt samt att de ofta erbjuder ett slags platser för läsaren att reflektera över frågor

som makt och moral. Det är en hållning som framför allt söker stöd i den brittiska Cultural Studies-traditionen och som nu också tycks vara den mest produktiva positionen i populärkulturforskningen. Risken är förstås – som alltid – att barnet spolas ut med badvattnet. I det här fallet skulle t.ex. det traditionella ideologikritiska perspektivet vara på väg att försvinna, något som för närvarande debatteras livligt inom kulturstudierna. Här vill man som läsare veta mer.

Anders Öhman navigerar djärvt mellan de olika problem som fältet erbjuder utan att direkt stöta på grund. Hans framställning är klar och logisk och fylld av tankeväckande digressioner. Bokens titel är dock aningen missvisande. Vi får här veta mycket om populärlitteraturens och de enskilda genrernas *historia*, men mindre om *estetiken*. Öhmans läsningar av de olika genrerna är framförallt tematiskt inriktade – och de är mycket övertygande – men jag saknar tydligare resonemang om vilka skilda estetiska strategier och berättarmekanismer som kännetecknar genrerna och deras utövare. (Jag saknar också i förbindelse med detta en mer djupgående analys av estetiska värderingar knutna till populärlitteraturen, och till de populära genrernas interna hierarkisering. Det är ju inte bara så att populärlitteraturen klassificeras utifrån – kanoniseringar och utstöttningsprocesser sker ju också inifrån fältet).

Dessutom underminerar boken sig själv på en viktig punkt. Genom att läsa t.ex. *Populärlitteratur* och andra studier och läroböcker i ämnet av modernare slag blir man alltmer varse om att gränsdragningen mellan olika medier är godtycklig och inte alltid helt lätt att uppehålla. Kan man t.ex. förstå fantasylitteraturen helt utan att ta hänsyn till rollspel, nätkultur och tecknade serier? Kan man verkligen diskutera skräcklitteratur utan att anknyta till

skräckfilmen? Det finns stora kulturella fält som inte tillhör litteraturen men som ändå i högsta grad är relevanta. Det finns också genrer eller kulturella former som är intressanta att relatera till populärlitteraturen men som sällan finns med i arbeten av det här slaget. Man skulle också kunna önska en rejäl diskussion av det som anses vara riktigt dåligt eller farligt, t.ex. pornografin. (Pornografin finns någonstans i populärkulturens utkanter men är ingen marginell företeelse utan är publikt och kommersiellt en mycket omfattande verksamhet. Det skulle inte sakna relevans att knyta pornografin till diskussionen om kärleksromanen. Här skulle också finnas spännande etiska, ideologiska och kulturpedagogiska problem att vädra.)

Det finns alltså i det populärkulturella fältet en dynamik som tyvärr försvinner eller reduceras när det hela begränsas till ett antal urskiljbara litterära genrer. Men det är en anmärkning som är lätt att göra för den som själv inte behöver skriva en översikt över något så stort och motsägelserfullt som populärlitteraturens historia och estetik. Anders Öhman har skrivit en utomordentligt användbar bok som förefaller given att sätta i händerna på litteraturvetare, svensklärare, bibliotekarier och alla andra som i sitt dagliga värv sysslar med att distribuera och kontrollera litteratur och läsning.

Lars Gustaf Andersson

ANNIKA OLSSON:

Att ge den andra sidan röst.

Rapportboken i Sverige 1960–1980

Uppsala universitet 2002 (diss.)

Annika Olssons avhandling *Att ge den andra sidan röst: Rapportboken i Sverige 1960–1980* kan betecknas som ett pionjär-

verk. Det litterära område hon vill kartlägga har varit märkligt försummat av den inhemska litteraturforskningen. Det är således en dansk och en finlandssvensk litteraturvetare, Marianne Thygesen respektive Clas Zilliacus, som Annika Olsson främst kan referera till. Och den hittills enda konferens om den svenska sextio- och sjuttioraldokumentarismen och dessa decenniers rapportlitteratur, *Une littérature contestataire: Le mouvement "documentariste" suédois 1960–1980*, hölls i Cerisy-la-Salle i Frankrike 1994 på initiativ av två franska forskare, Pascale Voilley och Philippe Bouquet.

Att ge den andra sidan röst består av fem kapitel och en kort avslutande diskussion. I inledningskapitlet anger avhandlingsförfattaren som sin "självklara utgångspunkt [...] litteratursociologin" och deklarerar som sitt syfte "dels att diskutera rapportboken ur ett genreperspektiv, dels att mer ingående diskutera vissa problem relaterade till frågan om att ge röst och representationen av verkligheten". Det därpå följande "Rapportbokens praktik" inleds med en utförlig presentation av den internationella rapportboksserie som initierades av den amerikanske förläggaren André Schiffrin på Pantheon Books efter den framgångsrika utgivningen av den amerikanska versionen av Jan Myrdals *Rapport från kinesisk by*, fortsätter med en genomgång av de svenska böcker som under den aktuella tjugouårsperioden använder ordet rapport i titeln, och avslutas med en diskussion av genreproblemet. De tre följande kapitlen är monografiska. Jan Myrdals *Rapport från kinesisk by*, Sara Lidmans och Odd Uhrboms *Gruva* och Maja Ekelöfs *Rapport från en skurhink* utsätts i tur och ordning för närstudium, varefter avhandlingen avrundas med fem sidor betitlade "Att ge eller att vara en röst".

Annika Olsson är imponerande kring-

läst, men att få in och smälta samman allt inläst stoff till en trehundra-sidig avhandlingstext har berett henne vissa problem. I en inte helt lyckad ambition att åstadkomma en läsarvänlig text bestående av fem jämstora kapitel, har vissa textstycken fått bli omfångsrika fotnoter och en fjortonsidig forskningsöversikt har placerats som en bilaga. Men denna kritik väger lätt. Mer problematiskt uppfattar jag Annika Olssons sätt att förhålla sig till det som ändå måste betecknas som avhandlingens själva kärna, rapportboksbegreppet.

Författaren konstaterar att termen rapportbok visserligen är vanligt förekommande men att den detta till trots aldrig blivit "tydligt etablerad eller definierad". Och hon fortsätter:

Till viss del kan denna begreppsförvirring förklaras av att forskningen ofta inte fokuserar just rapportboken, utan behandlar den som en del av det större problemkomplexet dokumentarism eller mer etablerade genrebeteckningar som reportage och reseskildring. Men svårigheterna att hantera termen kan också ses som ett tecken på att rapportboken till sin karaktär är gränsoverskridande och att begreppet har en oklar status.

Detta kan jag hålla med om och jag kan också acceptera att Annika Olsson inte vill "ge en slutgiltig definition av rapportboken". Det går naturligtvis att föra "en diskussion av böcker som använder sig av ordet rapport i sin titel" utan att definiera begreppet rapportbok, men knappast att i denna diskussion föra in "böcker som p.g.a. sin uppläggning, utseende, ämne och/eller funktion kan sägas, eller har ansetts, signalera tillhörighet till genren" utan att först definiera denna. Avhandlingsförfattaren tvingas naturligtvis också att skapa en definition. Trots att hon först hävdar att "förståelsen av vad en rapport-

bok är ligger på ett annat plan än det rent formella och innehållsliga”, finner hon till slut att flertalet av de verk hon studerat är ”-baserade på en och samma ramberättelse, om än något modifierad och utvecklad: *journalist/författare/vetenskapsman reser till icke-central plats för att samla och återge fakta, intryck och röster om och från denna plats*. Vanligt förekommande är också bruket av metonymi och montage.” Men denna definition skall inte gälla generellt. För innan hon kommit så långt har hon infört följande inskränkning av termen rapportbok:

Eftersom beteckningen rapportbok framför allt använts för att beteckna en viss typ av böcker i Sverige under slutet av 1960- och början av 1970-talet är begreppet i hög grad präglad av inte bara dessa böckers utförande, utan också det sammanhang de utkom i. Dessa faktorer gör det rimligt att reservera användningen av ordet rapportbok för just dessa böcker. Begreppet rapportlitteratur [...] kan innefatta både föregångare och efterföljare till 1960- och 1970-talets rapportbok i Sverige, lika väl som den aktuella periodens rapportböcker och böcker av liknande karaktär på andra platser i världen. Beteckningen rapport blir då en term som används för att beskriva ett verk inom rapportlitteraturen, oavsett tid och plats.

Bortsett från det teoretiskt tvivelaktiga i att införa tillkomsttid som en faktor vid en genrebestämning, uppfattar jag den föreslagna inskränkning av termen rapportbok som ytterst olycklig. Rapportlitteratur, rapport och rapportbok bör även fortsättningsvis få vara synonyma begrepp. Jag menar också att genren sedan några år tillbaka faktiskt blivit väl identifierad och – åtminstone preliminärt – definierad av Clas Zilliacus i en text som Annika Olsson själv hänvisar till. Jag citerar ur Zilliacus uppsats ”The Act of

Quotation: Motives in Report Literature” i den av Poul Houe och Sven Hakon Rosset redigerade volymen *Documentarism in Scandinavian Literature* (1997), som går tillbaka på de föredrag som hölls vid den inledningsvis nämnda dokumentarismkonferensen 1994:

The essence of report literature is the genetic fact that the exhibits it contains [...] had no recorded existence before the reporter captured them. He does not quote from documents but from life. [...] I would like to suggest that the basic function of quotations [...] is analogous to the role of report literature. In the first place, a report, whether it is made up of a book-length quotation from one source or a string of quotations from several people – for example, bio-interview or village monograph – is a quotation. It is launched as such, as a mediator’s achievement, as something quoted [...] and its verbatim promise is part of its appeal. Secondly, the publication of a report is analogous to the transfer of a quotation [...] from parent structure to host structure. The parent structure is nonliterary experience, sometimes referred to as ”reality”. The function of the host structure is taken by the literary system, the ”lettered circuit”, to be more precise. (s. 98)

Om Annika Olsson valt att utgå från denna Clas Zilliacus’ definition hade detta inte bara fått konsekvenser för de övergripande och teoretiskt inriktade avsnitten. Det hade också exkluderat Maja Eklöfs *Rapport från en skurhink* från genren rapportbok. Men visst är Maja Eklöfs bok värd ett närstudium och Annika Olssons analys av detta verk är både grundlig och övertygande, vilket också gäller för hennes närläsningar av *Rapport från kinesisk by* och *Gruva*. Ur hennes genomgång av *Gruva* vill jag särskilt lyfta fram hennes jämförelse mellan de bevarade bandade intervju-

erna och Sara Lidmans slutgiltiga text. Här skulle jag dock ha föredragit att Annika Olsson först hade analyserat själva texten och ur denna lyft fram "det förlorade människovärdet" och "det moderna samhällets förbannelse", som hon ser som centrala teman, för att därefter ha inriktat sin

jämförelse mellan band och text på att utröna hur mycket av textens "röst" som i just detta avseende är den intervjuades respektive intervjuarens.

Rolf Yrlid

Medverkande

Lars Gustaf Andersson är universitetslektor vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Lunds universitet.

Leif Dahlberg är universitetslektor vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.

Torbjörn Forslid är universitetslektor vid avdelningen för Internationell migration och etniska relationer, Malmö högskola.

Stefan Helgesson är forskare vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet.

Johan Lundberg är docent i litteraturvetenskap vid Linköpings universitet.

Lena Malmberg är forskarassistent vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet.

Daniel Möller är gymnasielärare i svenska, bosatt i Malmö.

Nils Olsson är frilansskribent, bosatt i Göteborg. I redaktionen för tidskriften Glänta.

Håkan Sandgren är universitetslektor i litteraturvetenskap vid Högskolan i Kristianstad.

Daniel Sävborg är forskarassistent vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet.

Rolf Yrlid är docent i litteraturvetenskap vid Lunds universitet.

I detta nummer bl.a.

artiklar om ekokritik, ekofeminism,
mansforskning, postkolonial kritik,
nomadfilosofi och andra perspektiv
för litteraturvetenskapen